



ASSIM NOSSOS DIAS PASSARAM

Decolonialidade, temporalidades
e territorialidades

Daniel Felipe Emergente Loiola

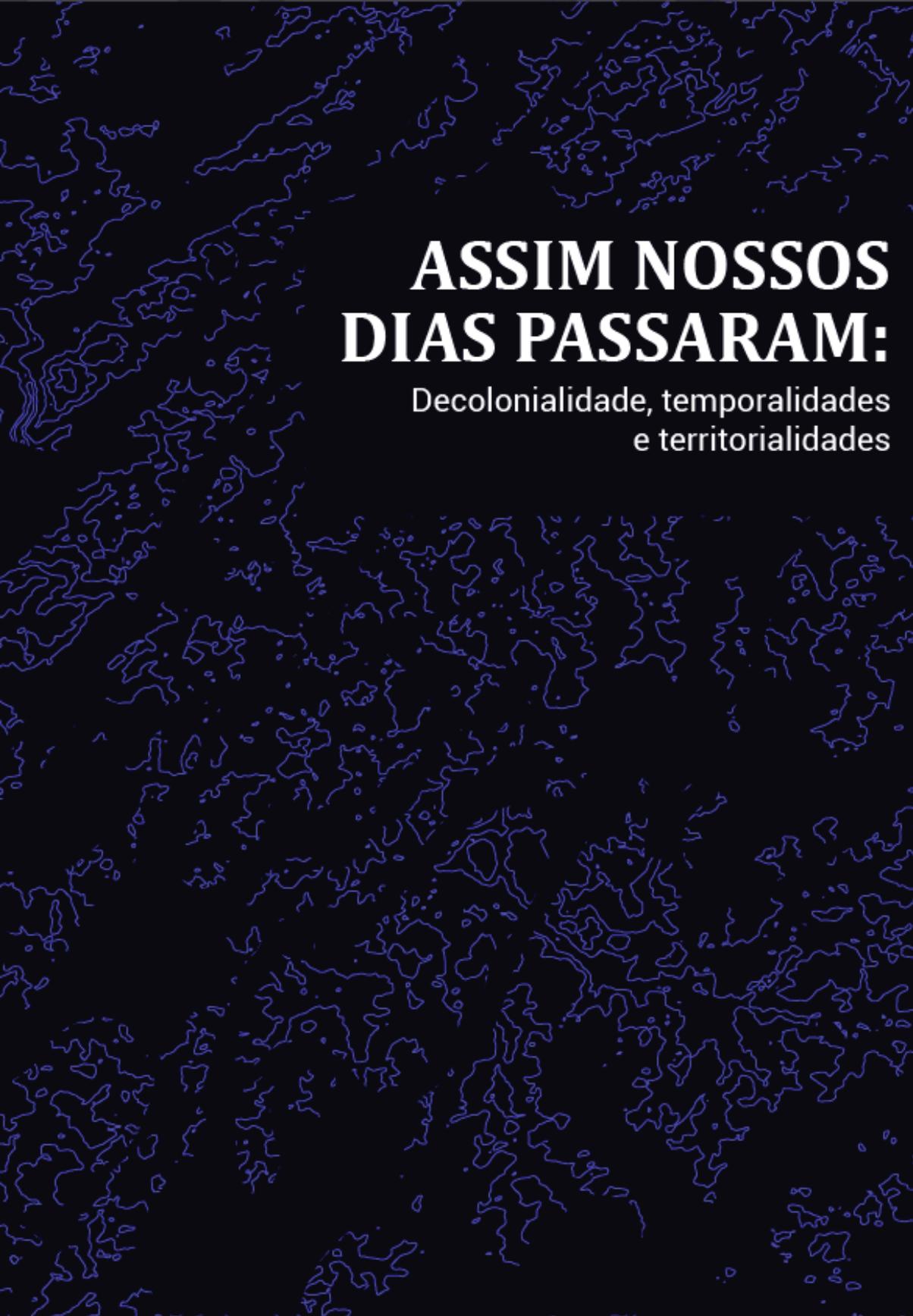
Flaviane Rodrigues Eugênio

Marcela Barbosa Lins

Yasmine Feital Calçado Barbosa

ORGANIZAÇÃO





ASSIM NOSSOS DIAS PASSARAM:

Decolonialidade, temporalidades
e territorialidades

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida
Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Bruno Pinheiro Wanderley Reis
Vice-Diretora: Thais Porlan de Oliveira

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Coordenadora: Paula Guimarães Simões
Sub-Coordenador: Daniel Reis Silva

SELO EDITORIAL PPGCOM

Bruno Souza Leal
Juarez Guimarães Dias

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Carolina Escosteguy (PUC-RS)	Jorge Cardoso (UFRB UFBA)
Benjamim Picado (UFF)	Kati Caetano (UTP)
Cezar Migliorin (UFF)	Luis Mauro Sá Martino (Casper Líbero)
Elizabeth Duarte (UFSM)	Marcel Vieira (UFPB)
Eneus Trindade (USP)	Mariana Baltar (UFF)
Fátima Regis (UERJ)	Mônica Ferrari Nunes (ESPM)
Fernanda Duarte (NCSU/EUA)	Mozahir Salomão (PUC-MG)
Fernando Gonçalves (UERJ)	Nilda Jacks (UFRGS)
Frederico Tavares (UFOP)	Renato Pucci (UAM)
Iluska Coutinho (UFJF)	Rosana Soares (USP)
Itania Gomes (UFBA)	Rudimar Baldissera (UFRGS)

www.seloppgcom.fafich.ufmg.br

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, sala 4234, 4º andar
Pampulha, Belo Horizonte - MG. CEP: 31270-901
Telefone: (31) 3409-5072

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

159

Assim nossos dias passaram [livro eletrônico]: decolonialidade, temporalidades e territorialidades / Organizadores Daniel Felipe Emergente Loiola... [et al.]. – Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2023.

152 p.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-86963-77-9

1. Comunicação. 2. Decolonialidade. I. Loiola, Daniel Felipe Emergente. II Eugênio, Flaviane Rodrigues. III . Lins, Marcela Barbosa. IV. Barbosa, Yasmine Feital Caçado.

CDD 305.235

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

CRÉDITOS DO E-BOOK

© PPGCOM/UFMG, 2023.

CAPA E PROJETO GRÁFICO
Atelier de Publicidade UFMG
Bruno Guimarães Martins

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
Bruno Guimarães Martins
Daniel Melo Ribeiro

DIAGRAMAÇÃO
Mohara Villaça

Esta obra foi selecionada pelo Conselho Editorial do Selo PPGCOM/UFMG após avaliação por pareceristas *ad hoc*.

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos termos de uso do Selo do PPGCOM/UFMG, disponíveis em:
<https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/termos-de-uso/>

| Sumário

APRESENTAÇÃO	11
<i>Daniel Loiola, Flaviane Rodrigues, Marcela Lins e Yasmine Feital</i>	
CAPÍTULO 1	
Percursos do <i>self</i> autista e suas lutas por reconhecimento	13
<i>Francisco Alves</i>	
CAPÍTULO 2	
<i>Nũhũ yãg mũ yõg hãm: essa terra é nossa!: as marcas da desterritorialização e reterritorialização no cinema Tikmũ'ũn Maxakali</i>	33
<i>Andriza Andrade</i>	
CAPÍTULO 3	
Olhar um filme à luz do ator	53
<i>Fabio Rodrigues Filho</i>	

CAPÍTULO 4	
Correr em cena: encenações de si da juventude em coletivos contemporâneos e o cinema moderno brasileiro	75
<i>Rafael Mello</i>	
CAPÍTULO 5	
Identidades juvenis em <i>Shadow and Bone</i> (Netflix, 2021-)	97
<i>Kellen Xavier</i>	
CAPÍTULO 6	
O protagonismo de Anne na comunidade fictícia de Avonlea: subversões, <i>self</i> e <i>role-taking</i>	117
<i>Yasmine Feital</i>	
CAPÍTULO 7	
Uma análise interseccional da cobertura do Galo Delas sobre o futebol feminino	133
<i>Flaviane Rodrigues Eugênio</i>	
Sobre as autoras e os autores	149

APRESENTAÇÃO

DANIEL LOIOLA

FLAVIANE RODRIGUES

MARCELA LINS

YASMINE FEITAL

Este é um livro derivado dos esforços do corpo discente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. Os textos aqui reunidos abrem uma série de artigos elaborados no contexto do V Colóquio Discente Diálogos e Convergências, intitulado “Assim os dias passaram, e esta estória não tem fim”. Apesar dos imperativos das condições sanitárias, o Colóquio foi um importante catalisador de encontros e partilhas. Pensamos nele como um evento que faz circular ideias e que promove trocas fundamentais entre os discentes de distintas linhas de pesquisa do programa, com variados objetos empíricos e diferentes abordagens teórico-metodológicas. Acreditamos no Colóquio como este lugar de aproximação, de relações éticas e de hospitalidade. Espaço de partilhas profundas e do estabelecimento de amizades.

Aqui, apresentamos o primeiro volume, que antecede a edição organizada pelos colegas do PPGCOM/UFMG Ives Teixeira Souza, Natália Santos Dias, Nayara Luiza de Souza e Prussiana Araújo Fernandes Cunha, a quem agradecemos imensamente pela parceria e colaboração. Nesta primeira parte, intitulada “Assim nossos dias passaram”, nos dedicamos

às narrativas e suas articulações com as lutas do passado, do presente e do porvir. Fundamental mencionar que o título deste volume é inspirado no aforismo de Jaider Esbell, escritor, artista plástico, educador e ativista dos direitos indígenas, a quem homenageamos no Colóquio e no presente livro. Há aqui um conjunto de produções que discutem estratégias de representar as dinâmicas que envolvem a luta por reconhecimento das vivências, os territórios e existências em tempos variados. Trata-se, portanto, de um esforço para criar uma cartografia de uma parte da produção discente do PPGCOM/UFMG nos últimos anos.

O capítulo 1, “Percurso do *self* autista e suas lutas por reconhecimento”, escrito por Francisco Alves, inaugura as discussões do livro com um trabalho de etnografia virtual e entrevistas, onde o autor apresenta um debate sobre pessoas autistas e sua luta por reconhecimento nas mídias sociais. Para isso, o autor mobiliza o repertório conceitual de autores como George Mead, Paul Ricoeur e Axel Honneth.

Já o capítulo 2, “*Nūhū yāg mū yōg hām: essa terra é nossa!*: as marcas da desterritorialização e reterritorialização no cinema *Tikmū’ün Maxakali*”, de Andriza Andrade, discute o filme “*Nūhū yāg mū yōg hām: essa terra é nossa!*”, dirigido pelos cineastas indígenas Sueli Maxakali e Isael Maxakali e pelos indigenistas Carolina Canguçu e Roberto Romero. Em seu texto, Andrade propõe repensar as narrativas sobre os povos indígenas, vislumbrando uma contraposição histórica, para além da narrativa transmitida pelos colonizadores.

O capítulo 3, “Olhar um filme à luz do ator”, de Fabio Rodrigues Filho, dedica-se às adaptações cinematográficas do livro *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, trazendo como elemento principal o ator que interpreta Macunaíma, o Grande Otelo. A partir da noção de encruzilhada, definida e vislumbrada por Leda Maria Martins, o autor define o acontecimento que Otelo funda, quando figura nas adaptações de Joaquim Pedro de Andrade e Paulo Veríssimo.

O capítulo 4, “Correr em cena: encenações de si da juventude em coletivos contemporâneos e o cinema moderno brasileiro”, de Rafael Mello, é centrado nas experiências contemporâneas de audiovisual do coletivo Caranguejo Tabaiães Resiste, de Pernambuco, e do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB), de Minas Gerais. O autor

ressalta que o audiovisual é uma potente ferramenta para a construção de uma auto-imagem coletivas e coletivizantes.

O capítulo 5, “Identidades juvenis em *Shadow and Bone*” (Netflix, 2021-), de Kellen Xavier, analisa a série lançada pela Netflix em 2021, derivada do livro juvenil *Sombra e Ossos* (2013), de Leigh Bardugo. A autora debate de que forma os personagens da série reelaboram e atualizam a questão racial e as identidades de gênero e sexualidade, ora reforçando, ora diluindo as fronteiras da binaridade de gênero.

O capítulo 6, “O protagonismo de Anne na comunidade fictícia de Avonlea: subversões, *self* e *role-taking*”, de Yasmine Feital, analisa a série *Anne*, da Netflix, que acompanha a personagem Anne Shirley-Cuthbert, uma figura transgressora em relação ao tempo diegético da série. A partir dos pressupostos de George Mead, Feital evidencia que é mediante as atuações de Anne frente às desigualdades que as demais personagens femininas da série vislumbram outras possibilidades de ser, distintas daquelas tradicionalmente impostas pela família e pela comunidade.

O capítulo 7, “Uma análise interseccional da cobertura do Galo Delas sobre o futebol feminino”, de Flaviane Rodrigues Eugênio, analisa *O Galo Delas*, projeto de mídia feito por mulheres e que fala do futebol feminino do Clube Atlético Mineiro. Ao propor olhar para iniciativas de mídia que não são ligadas à grande mídia, a autora procurou entender como mulheres podem ser capazes de construir novas narrativas sobre o futebol de mulheres.

Por fim, como este livro nasceu a partir dos trabalhos apresentados durante o V Colóquio Discente do PPGCOM/UFMG, também não poderíamos deixar de agradecer a todos que contribuíram de alguma forma com o evento: à comissão organizadora, aos mediadores das mesas temáticas, aos pareceristas e a todos que participaram do evento, seja enviando artigos, apresentando trabalhos, ou como ouvintes, e enviando perguntas e comentários. Agradecemos também à professora Luciana de Oliveira e ao José Bonifácio da Luz - o Bengala, por aceitarem participar da mesa de abertura do evento. Os textos aqui reunidos são seguidos pelos trabalhos do segundo volume “E nossas histórias não têm fim”, organizado por Ives Teixeira Souza, Natália Santos Dias, Nayara Luiza de Souza e Prussiana Araújo Fernandes Cunha, colegas a quem

agradecemos pela colaboração nesse processo de organização dos dois e-books. Estendemos um agradecimento especial ao Selo PPGCOM, por proporcionar um espaço para a publicação deste livro.

Se “assim os dias passaram, e esta estória não tem fim”, temos que alertá-los ao fato de que as “estórias” aqui apontadas se vinculam a um processo de inscrição - ao que já foi, mas também apontam para os sucessivos processos de reinscrição, de outros fazeres, de outros saberes.

Daniel Felipe Emergente Loiola
Flaviane Rodrigues Eugênio
Marcela Barbosa Lins
Yasmine Feital Calçado Barbosa

CAPÍTULO 1

Percursos do *self* autista e suas lutas por reconhecimento

FRANCISCO ALVES

Com o advento das possibilidades técnicas de comunicação a distância, as redes sociais on-line se notabilizam como lócus, por excelência, para a manifestação da versão contemporânea de expressividade do *self*. Em sua dimensão sociológica, fruto das reflexões do pragmatista George Mead (1863-1931), o conceito pretende descrever a capacidade dos sujeitos internalizarem regras e valores morais socialmente aceitos, a partir do diálogo consigo mesmo e com o outro. No atual universo de mídias digitais, o processo reflexivo do *self* orienta o comportamento do sujeito nas trocas simbólicas do cotidiano, tendo à disposição diferentes recursos tecnológicos para tal expressividade, como textos, áudios, vídeos e imagens. Mesmo as pessoas que apresentam dificuldades de comunicação e interação social, a exemplo dos autistas, passaram a encontrar nesses espaços virtuais uma nova janela para expressar questões que integram a construção do *self* em seus aspectos reflexivos. Vários estudos internacionais (KIM; BOTTEMA-BEUTELA, 2019; PARSLOE, 2015; BENFORD; STANDEN, 2009) têm demonstrado que, ao dar voz na internet ao seu modo particular de ser, os autistas come-

çaram a expor subjetividades que compõem a formação de uma identidade pessoal, acionando lutas pelo reconhecimento social.

A partir de tal contexto, este artigo tem como objetivo apresentar alguns resultados da minha pesquisa de mestrado, na qual analisei a expressividade de pessoas autistas em mídias sociais da internet e suas lutas por reconhecimento. O estudo buscou entender os significados da expressividade do *self* autista, em termos de suas práticas narrativas enquanto dispositivo capaz de vincular diferentes fragmentos identitários (entre semelhanças e singularidades individuais), segundo uma criatividade combinatória oriunda de agenciamentos temporários, a serviço de lutas por reconhecimento social. A pesquisa partiu da expectativa de apontar possíveis respostas para entender como acontece a construção do *self* de sujeitos autistas em redes sociais da internet.

De forma teórica, o estudo se apoiou nas contribuições normativas de autores como George Mead (1972), Paul Ricoeur (2006) e Axel Honneth (2009), considerando que toda identidade se constitui progressivamente graças a um trabalho discursivo/narrativo pelo qual o indivíduo intenta se dotar de uma representação unitária e coerente de si. Em termos empíricos, o trabalho aplicou o método da etnografia virtual em quatro perfis de mídias sociais administrados por autistas adultos, além de realizar entrevistas narrativas com os responsáveis por essas páginas.

Apresento este texto focado nas questões que envolvem a formação do *self* autista em dois registros subjetivos: o reconhecimento de si mesmo (Paul Ricoeur) e o reconhecimento do outro (Axel Honneth). Primeiro, esclareço os aspectos sintomatológicos do autismo e as contribuições teóricas que inspiram o trabalho, com ênfase na formação do *self* enquanto processo subjetivo e social. Em seguida, demonstro os procedimentos metodológicos adotados pela pesquisa. Finalmente, convido para a reflexão dos resultados que indicam a trajetória de formação do *self* autista, a partir da expressividade de demandas por reconhecimento social em narrativas de redes sociais da internet.

Contextualizando o autismo

O Transtorno do Espectro Autista (TEA), também chamado de autismo, é uma condição atípica do neurodesenvolvimento, que pode

provocar déficits persistentes na comunicação e na interação social dos indivíduos, além da existência de padrões restritos, repetitivos e estereotipados de comportamentos (GAYATO, 2018). Desde 2012, o autista brasileiro é considerado uma pessoa com deficiência para todos os efeitos legais, incluindo, por exemplo, o direito à educação escolar regular e a prioridade de atendimento em instituições públicas ou privadas. Atualmente, estima-se que 70 milhões de pessoas façam parte do espectro autista – cerca de 1% da população mundial (GRANDIN, 2019; GAYATO, 2018). No Brasil, esse cenário aponta, em números absolutos, para aproximadamente dois milhões de pessoas dentro do espectro. Não há dados oficiais sobre a quantidade de autistas no país, mas pela primeira vez o tema foi incluído no censo brasileiro realizado em 2022, conforme prevê a Lei Federal 13.861/2019.

Por conta da existência de características comportamentais e comunicativas que fogem dos padrões normativos da sociedade, os autistas costumam viver como indivíduos marginalizados e tradicionalmente associados à incapacidade (MACHADO; ANSARA, 2014; PARSLOE, 2015). As pessoas autistas têm menor probabilidade de concluir o ensino médio, viver de modo independente, ter um relacionamento romântico ou alcançar um emprego. Mesmo aqueles que conseguem trabalhar, frequentemente, sofrem com o desemprego, assumindo funções que estão abaixo de seus níveis de inteligência e habilidade (PARSLOE, 2015). De acordo com Ries (2018), o estigma relacionado ao tema permeia o cotidiano dos autistas e de seus familiares com atributos culturalmente definidos em termos depreciativos ou estereotipados. A criação de tais símbolos afasta as pessoas autistas das categorias estabelecidas socialmente como comuns ou naturais, colocando-os em um patamar de isolamento social.

Recentemente, o assunto tem ganhado a atenção da mídia tradicional e das pesquisas acadêmicas, a partir da crescente publicação de artigos científicos, produção de séries de televisão, revistas especializadas e criação de novas leis. Com a popularização das tecnologias da informação e comunicação, especialmente a internet, o tema adquiriu ainda mais espaço no debate público, colaborando para o crescimento do movimento de lutas a favor dos direitos das pessoas autistas. Segundo

relatam Benford e Standen (2009), a internet encorajou os autistas a se comunicarem melhor com o mundo, já que o ambiente on-line permite o maior controle sobre as interações sociais. Pela internet é possível ter mais tempo para processar as mensagens de uma conversação, além da possibilidade de selecionar o parceiro com quem se deseja dialogar, duas características fundamentais no processo interativo da comunidade autista.

A formação do *self*: aspectos conceituais

Autores importantes têm se dedicado ao debate teórico sobre a construção da identidade pessoal (identidade de si) como resultado das transformações sociais provocadas pela modernidade (MEAD, 1972; GIDDENS, 2002; GOFFMAN, 2002). Parte dessa discussão está situada em reflexões que tentam dar conta da conexão entre a formação da identidade do sujeito e as lutas pelo reconhecimento de suas características fundamentais, sobretudo, em um mundo cada vez mais marcado pelo uso de recursos tecnológicos para a promoção da expressividade de si, via plataformas de tecnologias da informação e comunicação. Os autistas adultos figuram nesse debate contemporâneo enquanto demandantes de estima social, já que suas lutas por reconhecimento também são resultado de um processo reflexivo interior que dialoga com a formação do *self* e com as experiências sociais pelas quais passam diariamente.

De acordo com Spink e colegas (2011), o termo *self* vem sendo amplamente debatido pelos estudos de sociologia, filosofia e psicologia, com a finalidade de compreender a consciência do sujeito sobre a sua identidade. A expressão pode ser entendida como a personalidade social apresentada pelo sujeito, tendo por base as interações com o outro e a capacidade de pensar acerca de sua própria identidade. Traduzido em português como “eu”, muitos estudiosos rejeitam essa conotação por entender que a expressão *self* demanda um caráter reflexivo não comportado pela palavra “eu” (*idem.*). Neste artigo, mantenho o termo inglês *self* por acreditar que ele ilustra de maneira mais assertiva a relação entre identidade e consciência de si.

O pragmatista George Mead (1972) se debruçou nos estudos relacionados à perspectiva interacionista do *self*, ampliando os esforços para a construção de uma teoria social voltada a essa questão. O autor defende a ideia de que o ser humano seria produto do meio social, ou seja, a personalidade do sujeito resultaria das interações que ele faz com os outros, tendo por referência as normas estabelecidas pela comunidade na qual está inserido. Desse modo, a pessoa torna-se um objeto para si mesmo, já que se cria enquanto pessoa por meio da experiência social, com ênfase no processo de integração constituído pela linguagem.

Mead (1972) explora a dialética entre o “Eu” e o “Me” para a formação da personalidade social, comparando esses dois elementos como fases da consciência que integram o *self* de cada indivíduo. O “Eu” representaria os sentimentos e atitudes mais autênticos do sujeito, são as características originais que formam a consciência interior da pessoa (idem.). Nesse caso, não há receio ou preocupação com o julgamento alheio, pois o “Eu” quebra a ordem do esperado para viver conforme o seu ideal de autenticidade. Já o “Me” é o lugar do *self* que se constitui como resultado do tecido social, internalizando valores simbólicos e morais construídos coletivamente, caso contrário, correria o risco de não ser aceito enquanto membro da comunidade. Nesse sentido, o “Me” nasce para satisfazer a expectativa do “outro generalizado”, que nas palavras do autor, seria a “atitude de toda a comunidade” (MEAD, 1972, p. 140).

Apesar de suas diferenças, o “Eu” e o “Me” caminham lado a lado na constituição do *self*. A justificativa de Mead (1972) recai na compreensão de que a personalidade humana seria formada simultaneamente pelas duas vertentes, uma vez que o “Eu” provoca o “Me” e ao mesmo tempo reage a ele. Além disso, embora consideradas dimensões distintas do *self*, os indivíduos não teriam a capacidade de se desvincular totalmente das características fundantes de seu verdadeiro “Eu” ou “Me”. Isso porque não seria possível viver em sociedade sendo totalmente original, pois desde o nascimento o indivíduo é apresentado a regras coletivas que orientam a conduta social. Com isso, o comportamento do sujeito traz em si a influência das experiências perpassadas nos diferentes espaços sociais ao longo da vida, o que resulta no constante diálogo

reflexivo entre a própria autenticidade (Eu) e a expectativa aguardada pelo parceiro de interação (Me).

O reconhecimento de si mesmo e a aceitação do outro

Considerando que a formação do *self* decorre de um processo subjetivo e social, também é interesse perceber a sua relação com a capacidade dos sujeitos reconhecerem a si mesmo. Nesse sentido, as contribuições de Paul Ricoeur (2006) são fundamentais para entender a perspectiva do reconhecimento sob uma dimensão pessoal, isto é, baseada no autocohecimento dos sujeitos. O autor afirma que para ser reconhecido pelos outros, o sujeito precisa primeiro reconhecer a si mesmo, ou seja, ter consciência de sua própria identidade. É nesta perspectiva que o filósofo desenvolve uma abordagem lexical para o conceito de reconhecimento, na qual defende a trajetória do termo a partir de três perspectivas, começando pelo reconhecimento como identificação, em seguida o reconhecimento de si e, finalmente, o reconhecimento mútuo.

A questão do reconhecimento como identificação está relacionada à necessidade de estabelecer uma identidade própria. Se a identidade é aquilo que nos diferencia dos demais, é essa mesma identidade que grita para ser reconhecida em sua expressão singular e autêntica. Por outro lado, o autor reflete a habilidade do indivíduo como ser capaz da ação de reconhecer, destacando que a capacidade está relacionada com o grau de liberdade que os sujeitos têm para escolher e assumir o próprio estilo de vida. Portanto, reconhecer a si mesmo consiste também em saber sobre as próprias capacidades.

Finalmente, Ricoeur (2006) discute a fase do reconhecimento recíproco, o que vai suscitar o tema da justiça e o da estima social. Segundo o filósofo, a política do reconhecimento tem se popularizado por meio do movimento do multiculturalismo, que traz à tona a problemática de negros, mulheres, migrantes, comunidade LGBTQIA+ ou pessoas com deficiência. Esses movimentos buscam ter a sua identidade reconhecida em termos de direitos e estima social, lutando pela valorização de traços identitários, ao mesmo tempo em que procuram combater valores

simbólicos depreciativos. Trata-se, portanto, de uma luta coletiva, mas que busca um reconhecimento de características individuais. Contudo, o autor critica a ênfase excessiva ao reconhecimento a partir de experiências mais conflituosas do que pacíficas, alegando que isso poderia se traduzir em uma constante vitimização do sujeito ou reivindicação combativa, o que faria a luta por reconhecimento ser um processo interminável.

Reconhecer a si mesmo consiste em um passo importante na luta pela valorização de identidades marginalizadas. Mas os sujeitos oprimidos, a exemplo dos autistas, também esperam a aceitação plena do outro. Ser reconhecido pela sociedade é ter a garantia de acesso a direitos e de valorização das características que compõem o *self* do sujeito, o que conecta o tema com a teoria do reconhecimento proposta por Axel Honneth (2009), especialmente porque a expressividade do *self* autista também pode ser enquadrada como uma luta originária das experiências morais de injustiça. A teoria honnetiana se fundamenta nos estudos de formação da identidade de George Mead e nas premissas de reconhecimento social de Georg Hegel. Esta teoria nos ajuda a compreender que estamos sempre nos movimentando pelo desejo que o outro nos reconheça. A preocupação de Honneth, ao resgatar Mead, é conectar as condições psíquicas de formação da identidade e a evolução moral da sociedade. Já em Hegel, o alemão resgata os processos de confrontação social, considerando a reciprocidade como o alicerce que sustenta a luta por reconhecimento.

Baseado nessa herança normativa, Honneth (2009) sustenta o argumento de que os conflitos sociais são marcados e têm origem nas lutas por reconhecimento, o que representaria o motor das mudanças sociais e, conseqüentemente, da evolução das sociedades. Segundo o autor, a luta por reconhecimento se divide em três esferas: o amor (relações com o próximo), o direito (práticas institucionais) e a solidariedade (convivência em comunidade). Quando o sujeito se sente desrespeitado em qualquer dessas três dimensões ele passa a conhecer a negação de reconhecimento, fato que o motiva para a agenda de lutas sociais. É importante ressaltar que em cada padrão de reconhecimento o indivíduo desenvolve uma relação positiva consigo mesmo: a autoconfiança, proveniente das relações íntimas; o autorrespeito, vivenciado

no campo legal; e a autoestima, sustentada pelo compartilhamento de valores coletivos.

Além disso, a teoria do reconhecimento conecta a autorrealização dos sujeitos com as formas de desrespeito (violação da integridade física, privação de direitos e ofensa aos modos de vida). É, portanto, a violação dessas condições que vai fomentar a emergência de lutas amparadas por razões morais. Pensar a teoria do reconhecimento sob a realidade de pessoas autistas se faz importante para compreender as motivações que mobilizam as lutas sociais em torno do tema. Isso porque ao testemunhar experiências de preconceito contra a própria identidade, a comunidade autista passa a colocar questões na agenda pública que reivindicam a aceitação do transtorno tanto no reino da intimidade como nas arenas legais e coletivas.

Entendo que nessa perspectiva, a abordagem de Honneth (2009) sugere que os sujeitos modernos lutam por reconhecimento a partir das interações cotidianas com o outro, enquanto a narrativa de Ricoeur (2006) corrobora para uma prática de reconhecimento que nasce primeiro na consciência que o indivíduo tem de si. Embora distintos, são percursos que se completam e que exercem influência sobre a formação do self de cada sujeito, a partir das experiências sociais que marcam suas trajetórias de vida.

Procedimentos metodológicos

Para analisar como acontece a expressividade do *self* autista em redes sociais da internet, a pesquisa ocorreu com base na etnografia virtual de quatro perfis de mídias sociais da internet administrados por sujeitos que se identificam publicamente como adultos autistas, além da aplicação de roteiros de entrevistas narrativas com os responsáveis por essas páginas. Optei por não identificar as páginas que fundamentam o estudo, a fim de manter o anonimato dos quatro indivíduos participantes, já que os resultados revelam experiências que podem expor os informantes do ponto de vista pessoal.

É preciso esclarecer que o trabalho considera a etnografia virtual como a observação direta e crítica do pesquisador sobre fenômenos

sociais experimentados no ambiente digital. Nesta pesquisa, adotei três protocolos de organização da etnografia virtual sugeridos por Amaral (2010) e Winkin (1998), isto é: o contato prévio com o grupo a ser analisado para a negociação da agenda de pesquisa, a manutenção de um diário de campo com anotações, e a troca de informação por meio de entrevistas.

A coleta de dados na internet ocorreu a partir da observação das postagens publicadas no período de abril a setembro de 2020 (seis meses), conforme levantamento diário e manual realizado em duas páginas no Facebook, uma no Instagram e outra no Youtube. A opção por esse período de observação teve como justificativa a oportunidade de contemplar narrativas durante marcos temporais importantes para a comunidade autista, incluindo o Dia Mundial de Conscientização do Autismo (celebrado em abril), o Dia do Orgulho Autista (comemorado em junho), e a campanha de prevenção ao suicídio (Setembro Amarelo).

A seleção das páginas foi realizada por meio da técnica conhecida como bola de neve ou *snowball sampling*, uma amostragem não probabilística que utiliza cadeias de referência. Para encontrar os perfis, utilizei no campo de pesquisa dessas redes as palavras-chave “autismo”, “autista” e “orgulho autista”. Após o levantamento das páginas que traziam narrativas apresentadas pelo próprio autista, o próximo passo foi entrar em contato com os sujeitos responsáveis pela atualização das mídias para verificar se teriam interesse em participar da pesquisa, o que resultou nas quatro páginas que integram o estudo, das quais duas são administradas por mulheres e duas por homens.

A coleta de dados contou com o apoio de formulário codificado para a anotação de informações de cada postagem, como a data de publicação, número de curtidas e comentários, além da transcrição integral do conteúdo publicado. Buscando orientar esse processo, também adotei três critérios de seleção para o recorte das narrativas: a) filtro de palavras-chave (incidência de determinadas expressões na narrativa dos autistas, a exemplo de “reconhecimento”, “inclusão”, “direitos”, “desrespeito” e “identidade”); b) filtro de alcance da narrativa na internet (foco em postagens com maior número de curtidas, comentários e compartilhamentos, a fim de priorizar as narrativas de maior engajamento

digital); c) filtro de conteúdo autoral (foco nas postagens com autoria do autista que administra a página, desconsiderando possíveis compartilhamentos originários de outros perfis).

Durante o período de observação, o trabalho rastreou o total de 410 postagens nas quatro páginas acompanhadas, incluindo textos, fotografias e vídeos. Após a análise do material coletado, o *corpus* de pesquisa foi classificado em oito categorias de análise, conforme quadro a seguir:

Categoria	Tipo de assunto abordado
Traços comuns	Postagens que retratavam características comportamentais e/ou dificuldades de pessoas autistas, com ênfase na abordagem sintomatológica do transtorno
Estereótipos do autismo	Postagens que retratavam os estereótipos sociais pelos quais a comunidade autista costuma ser lembrada, incluindo estigmas de inferioridade e atributos físicos/cognitivos pejorativos
Capacitismo	Postagens que denunciavam situações de preconceito e de julgamento social sobre o comportamento, demandas e habilidades da pessoa autista
Capacidades e oportunidades	Postagens que destacavam as potencialidades do sujeito autista em termos produtivos, mas que também retratavam os limites da vida social no que se refere às oportunidades e capacidades destinadas a essas pessoas
Heróis e vilões	Postagens que apresentavam os atores sociais presentes na narrativa das páginas, alguns classificados como heróis ou vilões segundo o nível de contribuição para as conquistas da comunidade autista
Identidade autista e reconhecimento de si	Postagens que evidenciavam as singularidades da identidade autista em sua neurodiversidade, além de destacar o orgulho e a autoaceitação do autismo como parte da identidade pessoal do sujeito
Experiência pessoal e consciência do <i>self</i>	Postagens que relatavam situações de caráter eminentemente pessoal, com ênfase na capacidade de articulação do <i>self</i> e de consciência sobre si mesmo, especialmente após o diagnóstico formal de autismo
Luta por reconhecimento	Postagens que reivindicavam maior visibilidade para o sujeito autista, seu acolhimento e respeito em todos os espaços sociais

Tabela 1: Categorias de análise

Em paralelo à observação das postagens na internet, também realizei entrevistas narrativas com os quatro autistas responsáveis por essas páginas, de forma remota. Como propõe Bohnsack (2020), o eixo central da entrevista narrativa se sustenta na reconstrução da experiência do sujeito e seus diferentes significados, por isso, o ponto de vista da narrativa deve ser sempre o da pessoa entrevistada. O objetivo foi incentivar o sujeito autista a reproduzir as histórias de vida de maneira fiel à realidade, trazendo à tona os elementos biográficos que integram a sua identidade pessoal. Todas as conversas foram gravadas e ocorreram pelo aplicativo Google Meet, em função das recomendações de distanciamento social decorrentes da pandemia de Covid-19. Além disso, optei pela realização de entrevistas totalmente on-line em razão da dificuldade de interação social face a face que alguns autistas podem apresentar.

Ao longo de seis meses de observação em campo, foi possível descobrir as semelhanças que se atravessam na narrativa das quatro páginas investigadas, com destaque para o trânsito permanente entre o reconhecimento de si mesmo e o reconhecimento mútuo. Na próxima seção, apresento parte desses achados, especialmente as questões relacionadas à dialética do *self* autista e suas lutas por reconhecimento social.

O diagnóstico como passagem para o reconhecimento de si mesmo

Com base nos achados da pesquisa, é possível apontar que a expressividade do *self* autista em redes sociais da internet está vinculada ao duplo movimento reflexivo entre o processo de autoconhecimento e a agenda de lutas por reconhecimento social. Nesse contexto, o acesso ao diagnóstico de autismo funciona como um marcador temporal que afeta as diferentes experiências pessoais e sociais do sujeito. Mais do que apenas facilitar o suporte de terapias e de direitos legais, o laudo também permite que o sujeito passe a encarar os medos e angústias que antes não eram compreendidas.

Assim como mostram os estudos da sociologia do diagnóstico (JUTEL, 2009; BARBOSA, 2019), é preciso entender o diagnóstico não apenas em sua versão de categoria formada pela junção de características patológicas, mas, sobretudo, como um processo que influencia as

relações sociais do sujeito, a construção de sua identidade e o posicionamento na sociedade. No caso do indivíduo autista, o diagnóstico - que marca, estigmatiza e exclui - é o mesmo que também traz a oportunidade de encontro consigo mesmo, colaborando para a aceitação do transtorno como parte da formação do sujeito.

O fato é que antes do diagnóstico os autistas não têm clareza sobre quem são de verdade, se sentem pessoas estranhas e deslocadas, trazendo para si a culpa pelos processos sociais excludentes. Durante a investigação da pesquisa, foi possível perceber o sentimento de frustração dos autistas antes do laudo oficial do transtorno na tentativa de se encaixar em padrões sociais com os quais não se sentiam confortáveis, a exemplo de socialização na escola e no trabalho. Um dos relatos colhidos ilustra o tema: “Antes do diagnóstico, eu me sentia, assim, sem direcionamento, você não se parece com os seus irmãos, você não se parece com os seus colegas, você não se parece com ninguém, parece que todo mundo pensa diferente” (informação verbal coletada em rede social no dia 13 de abril de 2020). De acordo com a jovem autista, o sujeito questiona a própria existência e se cobra por não conseguir agir como as demais pessoas, o que pode desenvolver comorbidades, incluindo a depressão e a ansiedade.

A falta de compreensão frente aos sentimentos e características pessoais induz o sujeito a se sentir cada vez mais isolado, pois ele não consegue entender os motivos para não ser igual aos outros. Por outro lado, alguns autistas passam a assumir personagens que não fazem parte de sua própria essência, o que tende a provocar a sobrecarga mental. Aqui entra em cena o conceito de fachada social descrito por Goffman (2002), pois os autistas sem diagnóstico formal se sentem mais cobrados para se adequar a padrões normativos, resultando na constante necessidade de acionar máscaras sociais. Além disso, trata-se da preocupação com a expectativa do “outro generalizado”, nos termos de Mead (1972), já que o receio de não ser aceito pelo parceiro de interação obriga o indivíduo a apresentar um “Me” capaz de dialogar com a expectativa da sociedade.

No percurso do autoconhecimento, o acesso ao diagnóstico formal de autismo funciona como a virada do *self* na vida do sujeito. A chegada do laudo médico traz a explicação sobre os questionamentos interiores

que o sujeito teve ao longo de toda a vida, permitindo a emergência do sentimento de liberdade para viver segundo a sua própria autenticidade. Uma das personagens do estudo esclarece: “O diagnóstico, mesmo que tardio, ele vem justamente para explicar todo esse tempo que eu passei sem resposta. Ele vem para zerar esse passado, ele vem para te direcionar no presente, então agora você passa a se conhecer” (informação verbal coletada em rede social no dia 10 de junho de 2020). Portanto, o diagnóstico parece ser o elemento que mostra o verdadeiro caminho para o reconhecimento de si mesmo, permitindo que o sujeito autista comece a ter consciência dos atributos que o fazem merecedor da estima social do outro. Trata-se de um momento de encontro com o próprio “Eu” autista.

O diagnóstico retira do sujeito a culpa pela exclusão social, pois agora o indivíduo passa a ter consciência de seus limites e encontra explicação para seu modo de vida diferente. Além da possibilidade de autoconhecimento, o acesso ao diagnóstico transforma até mesmo a convivência junto a familiares, amigos e colegas de trabalho, pois eles passam a aceitar com maior naturalidade os padrões de comportamento do sujeito autista, já que agora todos sabem a razão para que aconteçam.

Com a liberdade que o diagnóstico permite, o autista finalmente tem a coragem para expor a sua verdadeira personalidade, o seu “Eu” original, abraçando o transtorno como parte de sua essência interior. Com isso, o sujeito se fortalece para lutar por respeito e inclusão social, isto é, pelo reconhecimento recíproco proposto por Axel Honneth (2009). Sobre essa questão, um dos autistas acompanhados relata que antes do diagnóstico costumava cobrar de si mesmo para se adequar aos padrões socialmente aceitos, o que mudou radicalmente após o recebimento do laudo médico. O ativista afirma: “Depois que você se conhece e começa a entender o autismo, você começa a entender que a gente tem que ser aceito na sociedade como qualquer pessoa e não é que eu tenho que me moldar para me encaixar no padrão” (informação verbal coletada em rede social no dia 02 de maio de 2020). Portanto, reconhecer, assumir e mobilizar a identidade autista impregnada no interior de cada sujeito passa a ser uma estratégia ideológica para a agenda de lutas por reconhecimento social, conforme será refletido na próxima e última seção deste artigo.

A agenda autista de lutas por reconhecimento

Além do processo de autoconhecimento, o *self* autista se mobiliza em busca do reconhecimento social. Um indício dessa afirmação pode estar no fato de que a maior parte das postagens coletadas pela pesquisa se concentrava exatamente em lutas pela aceitação da identidade autista e de suas diferenças, mantendo relação com o terceiro tipo de autorealização proveniente do processo de reconhecimento, isto é, a solidariedade (HONNETH, 2009), o que também não seria possível sem o percurso do reconhecimento de si mesmo, nos termos de Ricoeur (2006).

O debate começa pela narrativa que solicita a compreensão do autismo como parte do sujeito. Já que o transtorno moldura o comportamento do autista em todos os aspectos de sua vida, cabe à sociedade aceitar a forma como o sujeito interage com as outras pessoas. Uma das ativistas assegura em sua página: “Antes eu queria ser igual a todo mundo. Hoje quero que todos saibam o porquê que eu sou diferente. Somos a diversidade e nossas singularidades precisam ser respeitadas” (informação verbal coletada em rede social no dia 04 de setembro de 2020). Se o autismo é uma condição que acompanha o sujeito pelo resto da vida, então não haveria razão para falar na possibilidade de cura. É o que defende um outro ativista, alegando que a sociedade precisa criar condições para a superação das dificuldades do sujeito autista e não tentar apagar as características que o tornam diferente. Ele justifica: “A minha deficiência não dá para remover. Não tem como eu ganhar uma prótese ou fazer uma cirurgia de deixar de ser autista. Nasci, cresci e irei morrer autista” (informação verbal coletada em rede social no dia 24 de julho de 2020).

A inclusão do autista requer o rompimento com os padrões normativos que regulam a vida em sociedade. Isso porque a comunidade autista não tolera mais a opressão social que tenta emoldurar o sujeito segundo a conduta considerada como normal. Sendo assim, entende-se que a aceitação plena do autista na sociedade só será possível quando o indivíduo se sentir livre para expressar a sua própria originalidade. Mas, de acordo com uma das ativistas, desde criança o sujeito é incentivado a não ser autista, pois existe uma pressão social para que ele esconda

características pessoais relacionadas ao transtorno, a exemplo de falar sozinho, andar em círculos ou fazer barulho com a boca. Segundo a jovem, as terapias não podem impor a padronização de comportamentos neurotípicos, pelo contrário, elas devem incentivar o desenvolvimento de capacidades para que o sujeito viva em sociedade dentro dos limites e potencialidades de cada um. Ela enfatiza: “Parem de tentar me moldar e me aceite como sou. Eu sou diferente e meu processamento é diferente, me organizo e sinto de forma diferente. As pessoas buscam tanto um padrão que se esquecem da nossa diversidade humana” (informação verbal coletada em rede social no dia 18 de junho de 2020).

Mais do que a aceitação das diferenças, os autistas também estão mobilizados pela garantia de direitos legalmente assegurados, outra conexão com a teoria do reconhecimento apresentada por Honneth (2009), cujo pressuposto considera o acesso a direitos como uma luta pelo autorespeito. A narrativa dos autistas solicita, por exemplo, a emergência de professores preparados para atender as necessidades do sujeito, o maior número de núcleos de apoio em instituições públicas e o aumento de autistas no mercado de trabalho. Um dos direitos básicos que costuma ser questionado pela sociedade é a possibilidade de utilizar o assento preferencial em transportes coletivos ou filas de atendimento. Como os autistas não apresentam características físicas que evidenciam o transtorno, algumas pessoas chegam a duvidar sobre a legitimidade do sujeito para o exercício desse direito. Por isso, a luta dos autistas pretende conscientizar a opinião pública de que nem sempre as deficiências estão visíveis para todos. Além disso, o uso do assento preferencial evita a sobrecarga de estímulos sensoriais que podem servir de gatilhos para crises em público.

Na trajetória do reconhecimento, os autistas também têm se esforçado para ocupar cada vez mais o seu lugar de fala na sociedade. Com as possibilidades de comunicação advindas das mídias digitais da internet, agora os autistas estão mais à vontade para evocar as demandas de seu verdadeiro *self*, buscando o protagonismo da própria história de vida. Sobre o tema, uma das ativistas considera o lugar de fala como o espaço onde os autistas são os atores principais da narrativa e têm consciência de seu papel na luta pela inclusão social, o que permite a expressividade

de demandas que antes estavam silenciadas ou oprimidas. Segundo ela, os pais e profissionais terapêuticos também podem ter voz para fortalecer o movimento, mas a perspectiva em primeira pessoa deve sempre ser aquela do sujeito autista.

A luta por reconhecimento não pretende negar a importância do ativismo dos pais, profissionais e simpatizantes da causa, pelo contrário, a intenção do movimento é reconhecer que cada ator social tem o seu próprio espaço de reivindicações. Por exemplo, os pais podem abordar os impactos do transtorno na estrutura familiar, as dificuldades financeiras com as terapias ou a sobrecarga de responsabilidades da mãe. Já os especialistas são importantes para orientar a construção de espaços públicos adaptados, além de criar novas intervenções terapêuticas e conduzir a descoberta do autoconhecimento no sujeito autista. Todavia, apenas a pessoa que carrega o transtorno em suas profundezas interiores será capaz de expressar as subjetividades que marcam a própria história de vida. De acordo com os relatos, garantir a expressividade do sujeito autista - seja por meio de textos, vídeos, desenhos ou qualquer tipo de comunicação alternativa - é criar condições para o exercício de direitos e desconstrução dos estigmas que tentam inferiorizar a identidade autista.

A expressividade do *self* autista na internet e suas lutas por reconhecimento demonstram a narrativa de atores sociais que reivindicam a aceitação das diferenças como princípio da diversidade humana. Mais do que apenas um movimento pela inclusão do sujeito em termos de direitos, a luta dos autistas se dá pela necessidade de serem reconhecidos como alguém capaz e merecedor de estima social, sem limites ou julgamentos para o exercício consciente de sua autêntica identidade.

Considerações finais

Os resultados obtidos pela pesquisa apontam que a expressividade do *self* autista em mídias sociais da internet está conectada a lutas por reconhecimento. A noção do *self* autista se revela nas narrativas que ressaltam a consciência do sujeito sobre a própria identidade. Nessa abordagem, o acesso ao diagnóstico de autismo atua como marcador temporal para o autoconhecimento do sujeito, já que possui a característica de trazer

respostas com relação a experiências subjetivas e sociais até então não compreendidas. Quando reconhece a si mesmo, o sujeito tem a oportunidade de acessar o seu *self* e, assim, se torna capaz de aceitar as próprias fragilidades, além de resgatar as motivações para ser aquilo que se é.

Já as lutas por reconhecimento são motivadas pelo desejo de que a sociedade abrace o sujeito autista como alguém valioso e importante para a diversidade humana. Mas não é só isso: também se faz necessário que o próprio autista reconheça o transtorno como parte de sua identidade pessoal. Nessa vertente, as narrativas buscam reivindicar a aceitação afetiva da diferença, a garantia de acesso a direitos legais e a conscientização da sociedade para a derrubada de preconceitos. Além disso, pretende-se dar visibilidade às capacidades do sujeito autista e seu lugar de fala como legítimo representante na luta por reconhecimento social, inclusive, no que diz respeito ao seu diagnóstico.

Considero, portanto, que o percurso do reconhecimento do *self* autista parece ser operacionalizado sob dois registros subjetivos. Tal reflexão reside no entendimento de que os autistas podem ser motivados pelo duplo movimento em busca do reconhecimento de si mesmo (Ricoeur) e do reconhecimento do outro (Honneth). O acesso ao diagnóstico, o autoconhecimento intersubjetivo e a consciência de seus limites ou potencialidades são exemplos de elementos que ilustram o processo do reconhecimento de si mesmo. Neste caso, o sujeito autista depende apenas da própria consciência para aceitar o transtorno como parte de seu modo de existência. Já as narrativas a favor do acesso a direitos, inclusão no mercado de trabalho, desmistificação de estigmas, combate a preconceitos e elevação da estima social são recortes de lutas que recaem sobre a perspectiva do reconhecimento advindo do “outro generalizado”.

Mais do que ser encaixados em categorias já existentes, os autistas reivindicam a aceitação de suas diferenças e, para tanto, passam a depositar as expectativas de reconhecimento na própria sociedade. Sendo assim, a completa inclusão da comunidade autista exigirá estruturas sociais cada vez mais adaptadas para garantir, simultaneamente, a experiência do reconhecimento de si mesmo e sua relação com as outras pessoas.

Referências

AMARAL, Adriana. Etnografia e pesquisa em cibercultura: limites e insuficiências metodológicas. *Revista USP*, n. 86, p. 122-135. jun-ago. São Paulo, 2010.

BARBOSA, Rogério Lima. A pessoa com o diagnóstico de uma condição genética como informante-chave do campo das doenças raras - uma perspectiva pela sociologia do diagnóstico. *Ciência & Saúde Coletiva*, 24(10): p. 3627-3636, 2019.

BENFORD, Penny; STANDEN, PJ. The internet: a comfortable communication medium for people with Asperger syndrome (AS) and high functioning autism (HFA)? *Journal of Assistive Technologies*, v. 3. n. 2. 2009.

BOHNSACK, Ralf. *Pesquisa social reconstrutiva: introdução aos métodos qualitativos*. Petrópolis: Vozes, 2020.

GAYATO, Mayra. *S.O.S Autismo: guia completo para entender o Transtorno do Espectro Autista*. São Paulo: nVersos, 2018.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2002.

GRANDIN, Temple. *O cérebro autista: pensando através do espectro*. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

HONNETH, Axel. Invisibility: on the epistemology of “recognition”. *Proceedings of the Aristotelian Society*, n. 75, p. 111-126, 2001.

JUTEL, Annemarie. Sociology of diagnosis: a preliminary review. *Revista Sociology of Health and Illness*. Estados Unidos, v. 31, n. 2, p. 278-299, 2009.

KIM, So Yoon; BOTTEMA-BEUTEL, Kristen. Negotiation of individual and collective identities in the online discourse of autistic adults. *Revista Autism in Adulthood*, v. 1, n° 1, Lynch School of Education, Boston College, Chestnut Hill, Massachusetts, 2019.

MACHADO, Márcia; ANSARA, Soraia. De figurantes a atores: o coletivo na luta das famílias dos autistas. *Revista Psicologia Política*, v. 14, n° 31, p. 517-533. Set-Dez, 2014.

MEAD, George. *Espírito, persona y sociedad: desde el punto de vista del conductismo social*. Buenos Aires: Paidós, 1972.

PARSLOE, Sarah M. Discourses of disability, narratives of community: reclaiming an autistic identity online. *Journal of Applied Communication Research*, v. 43. n. 3, p. 336–356, 2015.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como outro*. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

RIES, Igor Lucas. *As interações comunicacionais em comunidades online sobre autismo: conexões em busca por reconhecimento*. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2018.

SPINK, Mary Jane P; FIGUEIREDO, Pedro; BRASILINO, Jullyane (Orgs). *Psicologia social e personalidade* (online). Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, ABRASPO, 192 p., 2011.

WINKIN, Yves. Descer ao campo. In: SAMAIN, Etienne (org.). *A nova comunicação: da teoria ao trabalho de campo*. São Paulo: Papirus, p.129-155, 1998.

CAPÍTULO 2

Nũhũ yãg mũ yõg hãm: essa terra é nossa!: as marcas da desterritorialização e reterritorialização no cinema *Tikmũ'ũn Maxakali*

ANDRIZA ANDRADE

Comparado a outras ex-colônias do continente americano, o Brasil é relativamente pouco marcado pela presença indígena. A sociedade brasileira contemporânea não recupera senão episodicamente um passado indígena, ao contrário de países como México, Peru ou o Paraguai que constituíram sua identidade nacional por inclusão desse passado, por sua reatualização pós-colonial. Há razões histórico-culturais que podem explicar essa diferença, mas não nos cabe discuti-las aqui. O importante é marcar a exclusão das culturas indígenas em nossa ideia dominante do que é a cultura nacional. O mundo indígena aparece, no mais das vezes, como mero resíduo.

(Carlos Fausto, em artigo escrito para o site *Vídeo nas Aldeias*,
abril de 2006)

Introdução

Esse território é de quem? Essa terra hoje conhecida como Brasil e denominada pelos povos originários de Pindorama pertence a quem? Mais que isso, deveríamos nos questionar se a terra tem dono e se não deveríamos desenvolver com ela uma relação para além da noção de propriedade. Essas são algumas questões que a obra *Nũhũ yãg mũ yõg*

hãm: essa terra é nossa! nos suscita logo no início. O filme dirigido pelos cineastas indígenas Sueli e Isael Maxakali em conjunto com os indigenistas Carolina Canguçu e Roberto Romero apresenta no início da obra uma fala muito elucidativa do pajé Isael que nos coloca diante de uma realidade pouco conhecida: a forma como viviam os Maxakali antes da chegada de pessoas não-indígenas aos seus territórios, conforme os *frames* abaixo. Nesse início, conseguimos formar imagens de outra história, quando Isael contextualiza como era a construção de suas casas, que eram feitas de barro e não de cimento como as construções mais permanentes. Era uma outra forma de lidar com essa espacialidade territorial, sinalizando uma prática de vida com mais transitoriedade entre territórios e não a permanência em um mesmo lugar. Mais do que isso, conseguimos imaginar outra dinâmica com a espacialidade, uma forma de lidar com a terra que envolve uma relação para além da matéria: a terra concebida como mãe, como mediadora de inúmeras relações com espíritos, seres vivos e não-vivos, entre tantas outras relações que os povos indígenas mantêm por meio de seus corpos e territórios.

Para entender as palavras de Isael, é preciso contextualizar um pouco da história desse povo. Os Maxakali eram considerados um grupo seminômade que vivia entre o norte de Minas Gerais (região hoje conhecida como Vale do Mucuri) e a região sul da Bahia. Eram denominados povos seminômades pois viviam em diferentes territórios, mas sem deixar, contudo, de seguir a extensão do Rio Mucuri. Atualmente, vivem divididos em quatro aldeias demarcadas pelo governo, sendo que, recentemente, um grupo formou uma outra aldeia (Aldeia Nova) que ainda não é um território demarcado. Em sua fala, Isael frisa que o Vale do Mucuri é o nome dado pelo homem branco, mas que o verdadeiro nome do território é *Kõnãg mōg yok*, que ele traduz como “onde corta o rio”. A denominação do território já demonstra uma outra relação com o lugar onde se vive, além de confirmar a informação de que viviam ao longo do rio e a relação ancestral com a terra.

Essa relação de transitoriedade no território também aparece quando Isael afirma que os Maxakali, por vezes, abandonavam um território e seguiam para outro. O que era inicialmente uma forma natural de se

relacionar com o espaço, passou a ser, ao longo dos anos, uma necessidade para tentar fugir da convivência com o homem branco, devido à violência e à opressão que sofriam. O fato de não construírem casas fixas de cimento e tijolo, e sim de pau e palmeira, demonstra como os Maxakali não se viam fixos em um único lugar. Percebemos, ainda, na fala de Isael, mas também ao longo do filme, a hostilidade como o povo *Tikmũ'ũn* foi e é tratado. Isso, sem dúvida, obrigou-lhes a abandonar esses territórios temendo por suas vidas.

Outro aspecto importante de ser, de antemão, sinalizado é a forma como o filme nos apresenta muito mais que a resistência desse povo aos anos de colonização: através da narrativa fílmica nos são apresentadas suas memórias como a principal arma de sobrevivência e resistência.

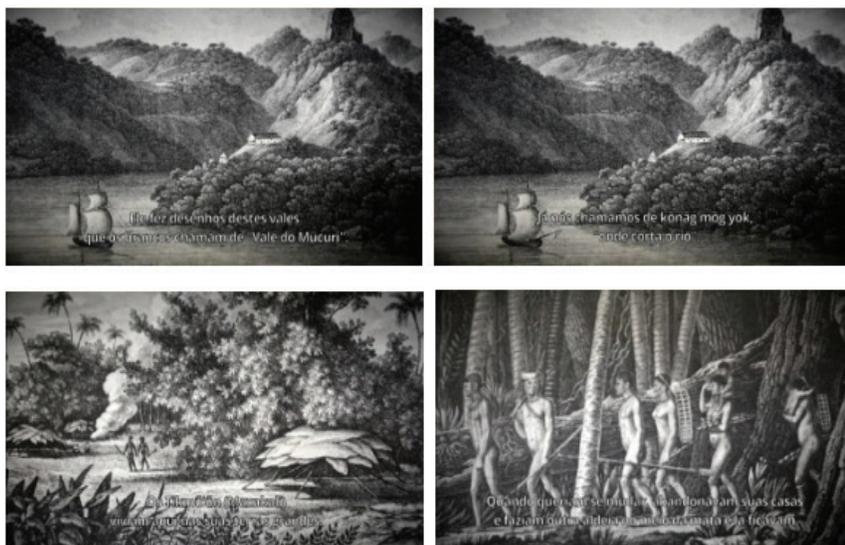


Figura 1: Sequência inicial do filme que nos mostra uma outra relação com esse território ancestral e a forma como os Maxakali tiveram que ressignificar essa forma de se relacionar com esse território.

Fonte: Fotogramas extraídos do filme
Nũhũ yāg mũ yōg hām: essa terra é nossa! (2020)

As marcas da expulsão e violência: como se reterritorializar em um território que já é seu?

O geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert em seu texto *Território e desterritorialização em Deleuze e Guattari*, traz o conceito de desterritorialização para Deleuze e Guattari em que “(...) não há um território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte.” (HAESBAERT, 2004, p. 99). Podemos ver nesse conceito de Deleuze e Guattari como o movimento de desterritorialização forçada dos indígenas os levou a uma busca incessante, que dura séculos, de reterritorialização em outras partes – um movimento que trouxe também muita resistência, como podemos notar a partir da própria existência do filme em análise.

Na obra, em diversos trechos, os personagens trazem significativas falas em que notamos a forte conexão com aquele território: lugares onde havia *kuxex* (casa dos cantos ou casa de religião), esconderijos onde se protegiam em suas fugas, lugares onde plantavam, onde a estrada passava. Essas presenças marcam ainda uma outra forma de reconhecer esses territórios: os lugares são conhecidos por onde haviam determinadas árvores, por onde se construía balanços para as crianças, por onde havia mata, por onde enterravam seus parentes. E, ainda, os lugares são marcados pelas violências sofridas: espaços nos quais pessoas foram assassinadas, perseguidas, agredidas. Em um trecho do filme, um grupo de indígenas relembra o lugar onde uma indígena foi atropelada de forma proposital; em outro, relembra onde um indígena agonizou sem socorro. Nesses movimentos, vamos percebendo o esforço dos *Tikmū’ün* para permanecerem nesse território ancestral, ou seja, o forte desejo de reterritorialização.

Percebemos, ainda, outra relação com a terra, já que ali era o lugar de desenvolverem suas religiosidades e espiritualidades, onde o território estava imbricado com suas culturas, seus cantos, seus povos-espíritos. Nesse sentido, Haesbaert apresenta uma significativa diferença na forma como as comunidades tradicionais lidam e se relacionam com a terra, e como o Estado e a sociedade capitalista se opõem a essa dinâmica.

Trata-se, pois, de duas relações muito distintas com a terra – enquanto nas comunidades tradicionais a terra-divindade era quase um “início e um fim” em si mesma, formando um *corpus* com o homem, nas sociedades estatais a terra se transforma gradativamente num simples mediador de relações sociais, onde muitas vezes o “fim” último, como na leitura hegeliana, caberá ao Estado. (HAESBAERT, 2004, p. 136, grifos do autor).

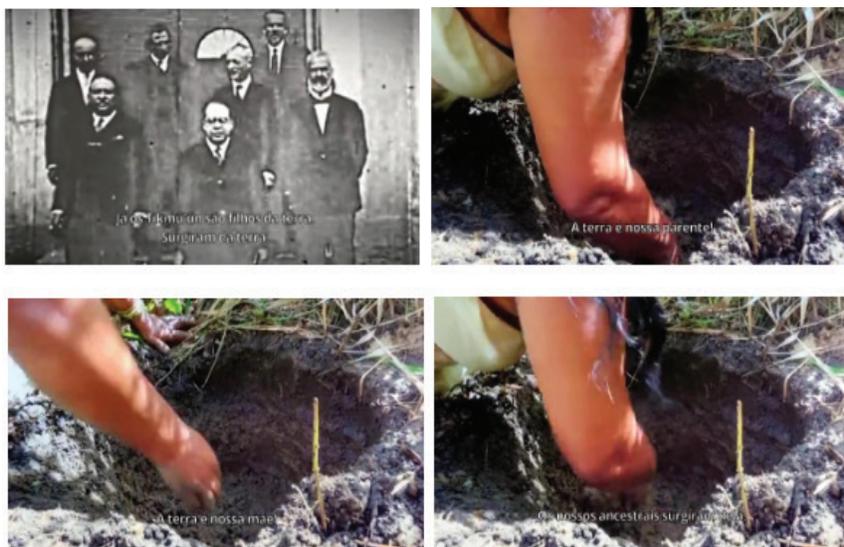


Figura 2: Diferentes trechos do filme mostram o modo de relação do povo Maxakali com a terra: a terra é mãe, sua parente, sua ancestral, de onde vem sua cultura e religiosidade.

Fonte: Fotogramas extraídos do filme
Nūhū yāg mū yōg hām: essa terra é nossa! (2020)

Nesse sentido, devemos pensar na própria concepção de território. Rogério Haesbaert nos mostra como a importância de se formar territórios aparece já no mundo natural. O autor evidencia essa concepção de acordo com Guattari e Rolnik:

Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e os fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido quanto a um

sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. (GUATTARI & ROLNIK, *apud* SELLIGMANN-SILVA, 2004, p. 121/122)



Imagem 3: Trecho do filme em que Dona Delcida cruza a fronteira entre os estados de Minas Gerais e Bahia: uma imagem que materializa como o território que o povo Maxakali transitava não era dividido e sim fluido, fazendo parte de suas vivências.

Fonte: Fotograma extraído do filme
Nūhū yāg mū yōg hām: essa terra é nossa! (2020)

A colonização, sem dúvida, foi um processo extremamente agressivo e violento. A imposição de uma outra forma de viver se deu de forma cruel e inimaginável. Compartilhamos desses sentimentos com personagens da obra *Nūhū yāg mū yōg hām: essa terra é nossa!* que foram obrigados a deixarem seus territórios devido à intimidação, à perseguição e à violência. São muitas passagens que mostram a hostilidade com a qual são tratados.

A violência e hostilidade que acontecem na frente das câmeras nos levam a imaginar o que acontece quando não há filmagem ou quando

as câmeras sequer existiam, quando os Maxakali não conseguiam nos apresentar e registrar essas narrativas de violência. A câmera, nesse contexto, torna-se um dispositivo de intimidação, como uma arma de guerra acionada como resistência frente à cruzada travada pelo homem branco contra os povos originários.

Assim, narrar essas histórias em formato audiovisual nos mostra a importância dessas narrativas e como esses sobreviventes vêm nos trazer uma contranarrativa às mudanças que ocorreram, o que torna a câmera um dispositivo de defesa e uma contraposição à história do colonizador. “Nestas situações, como nos genocídios ou nas perseguições violentas em massa de determinadas parcelas da população, a memória do trauma é sempre uma busca de *compromisso* entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 67, grifo do autor). A forma como os Maxakali nos apresenta sua resistência, em contraposição à narrativa que insiste em negar a história do genocídio indígena, é fundamental, pois “a memória da barbárie tem, portanto, também este momento iluminista: preservar contra o negacionismo, como que em uma admoestação, as imagens de sangue do passado.” (*ibid*, 2008, p.75).



Imagem 4: Fotogramas de *Nūhū yāg mū yōg hām: essa terra é nossa!* (2020)

Fonte: Fotogramas extraídos do filme
Nūhū yāg mū yōg hām: essa terra é nossa! (2020)

Nos fotogramas acima podemos ver como a hostilidade ainda acontece nos dias de hoje contra o povo Maxakali. No primeiro, dois homens parados na estrada zombam de Dona Delcida, mãe de Isael e conside-

rada uma forte liderança do povo Maxakali, enquanto ela passa. Um deles ri e diz: “Essa velha é cega?”. No segundo, enquanto a equipe de filmagem passa pela cidade, um homem que tem um comércio diz que eles precisam filmar um indígena que rouba lâmpada. Ele aponta para a lâmpada. As cenas são elucidativas de como a violência e hostilidade levaram os *Tikmũ’ũn* a um processo de abandono de seus territórios. Em seguida à cena em que o homem reclama do roubo de lâmpadas, Sueli questiona o que são lâmpadas perto de tantas vidas Maxakali perdidas naquele lugar e sinaliza que esses crimes permanecem impunes. Na medida em que o homem questiona porque eles não mostram sobre o roubo no filme, ela questiona o motivo de ninguém na cidade falar sobre essas mortes e violências contra seu povo.

Essas marcas de violência, narradas na atualidade, vêm ressignificar a história hegemônica, operando uma ressignificação sobre o próprio território - tanto para eles, que viveram esses acontecimentos, quanto para nós, expectadores, que passamos a ver esse território de outra forma: repleto de marcas de violência, usurpação, genocídio, ecocídio. Ao matar os verdadeiros filhos da terra, mataram também os seres que cuidavam, preservavam e viviam em comunhão com a natureza e com outros seres que ali viviam. Com a destruição da natureza e de determinados territórios, algumas alianças foram quebradas e talvez nunca sejam recuperadas.

Essa é outra narrativa que aparece de forma expressiva no filme, relacionada à destruição da natureza e das suas relações com a terra. Em um trecho, Isael conta que, quando viviam em fuga, tinha um espírito que vinha durante à noite e os avisava que era para abandonar aquele lugar, pois os brancos estavam se aproximando. César Guimarães, no texto *O canto é a verdade dos lugares*, afirma que Delcida sendo “nômade e vidente, ela vê o que os brancos nunca viram e jamais verão” (GUIMARÃES, 2020, p. 158). No texto, o autor joga luz sobre essa relação dos cantos e a respectiva narrativa que nasce desse povo que é também conhecido como “o povo do canto”. Sendo assim, Delcida tem olhos para ver e viver relações que vão para além do nosso entendimento. Considerada uma das únicas mulheres pajé entre os Maxakali, Dona Delcida

consegue não só conhecer cantos, os *yāmiyxop* (povos-espíritos), as relações cósmicas e cosmológicas, mas vê-las.

Visionários e andarilhos, os pajés e cantores avançam até onde a vista não alcança, à procura dos cantos que um dia deram nome e memória aos lugares, para reencontrá-los e endereçá-los aos que virão. Eles percorrem os caminhos – mapeados por Dona Delcida – que os antigos traçaram, como Vitorino afirma: “Agora estamos caminhando por aqui para Tupã nos ver e fazer as nossas árvores, o nosso capim verdadeiro e os nossos *yāmiyxop* voltarem.” Essa jornada foi um reencontro – agora descobrimos – quando um dos pajés, Israel, olha discretamente para a câmera e afirma: “Antes eu ouvia os cantos, mas agora eu vi.” (GUIMARÃES, 2020, p. 160, grifo do autor)



Imagem 5: Isael conta que os brancos destruíram a natureza. Essa destruição impôs aos Maxakali outra forma de relacionar com a terra, pois as árvores tinham espírito, além da relação que possuem com os múltiplos povos-espíritos que vivem nas matas.

Fonte: Fotograma extraído do filme
Nūhū yāg mū yōg hām: essa terra é nossa! (2020)

A vivência dos povos originários, nessas experiências de perseguição e dizimação de suas etnias, não pode ser esquecida. Essas narrativas nos trazem uma contraposição histórica, de ver o outro lado da história

oficial para além das que foram transmitidas pelos colonizadores. O audiovisual unindo os testemunhos, as memórias e as imagens trazem uma formação simbólica distinta ao povo Maxakali e ao público que assiste os filmes, “porque assim como falamos de narrativa testemunhal também deve-se pensar em uma arte testemunhal, ou seja, em práticas imagéticas do testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 74). As narrativas fílmicas reforçam o importante papel da arte de preservação dessas memórias e de ressignificação historiográfica.

Em se tratando de oferecer um espaço diferente para rever a história, a arte indígena dá voz a uma oportunidade de oferecer perspectivas “alter-nativas” da história, seja subvertendo as metanarrativas dominantes, seja simplesmente pelo ato de lembrar histórias convenientemente esquecidas. (SELIGMANN-SILVA, 2019, p.40, grifo do autor)

A produção audiovisual indígena nos oferece outras formas de ver o outro por meio de uma ressignificação do passado. Ao fazerem isso, jogam luz nesse passado de violência. Essas imagens e contranarrativas, que se mostram no contrafluxo, apresentam-se como resistência cultural. O audiovisual se torna um importante suporte e aliado à oralidade e à tradição oral. O cinema indígena nos coloca frente à importância da arte indígena, como Seligmann-Silva sinaliza tão bem ao afirmar que “essas novas curadorias da memória alimentam novas subjetividades e permitem a construção de novos elos interpessoais e intergrupais.” (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 44). Assim, percebemos ainda a força política dessas obras, uma arte engajada de denúncia, de demarcar territórios por meio das contranarrativas, de enfrentamento dessas violências que persistem.

Um corpo que é também território

Célia Xacriabá, indígena da etnia Xacriabá, constrói em sua dissertação de mestrado o conceito de corpo-território. A autora afirma que para “(...) o povo Xacriabá, o contato desde pequenos com o barro, com a terra, é uma experiência significativa que aproxima a criança com os dois corpos que constituem a nossa pertença, “o corpo como território e o território como corpo.” (XACRIABÁ, 2018, p. 41-42, grifo da autora).

Para ela, a “(...) oralidade não é só uma boa fala, é o saber que se ancora também no corpo, e é no meu *corpo falante* que guardo o meu conhecimento, como se cada lugar do meu corpo acionasse uma memória.” (XACRIABÁ, 2018, p. 35-36, grifo da autora). Esse corpo que ancora as memórias, ancora também as memórias de terra, as memórias e saberes ancestrais, por isso o corpo é também um território. Onde se vive é onde construímos parte do que somos, dos nossos costumes, hábitos e, consequentemente, nossa cultura.

A questão do corpo como território também se tornou tema de uma exposição formada por diversos povos indígenas e tem um espaço dedicado ao povo Xacriabá. Essa exposição, que se encontra no Espaço do Conhecimento da Universidade Federal de Minas Gerais, conta com a participação de Davi Kopenawa e Joseca Yanomami (com a exposição *Në Ropë*); Júlio David Magalhães e Viviane Cajusuanaima Rocha (com a exposição Weichö); Isael Maxakali e Sueli Maxakali (com a exposição *Yāy hã Miy*); Kanaty Pataxoop e Liça Pataxoop (com a exposição *O Grande Tempo das Águas*) e também de Vicente Xacriabá, Edvaldo Xacriabá e Célia Xacriabá (com a exposição do tema “Corpo-Território”). A ideia dos curadores e curadoras indígenas é a de trazer um pouco sobre seus mundos, cosmologias e cosmovisões e é interessante pensar que o tema apresentado pelo povo Xacriabá, de trazer ao conhecimento de outras pessoas a sua cosmovisão sobre a dimensão corpo-território. No texto de apresentação da exposição os expositores apresentam essa concepção.

Território é um galho que nos conecta com a raiz. É relação com o sagrado. O território é nossa morada coletiva, mas também nossa morada interior. Com o território, a relação não é da terra como matéria: é uma relação ancestral como corpo e espírito. Território é terra, água, vento, pessoa, bicho, planta, chapada, caverna, árvore, roça, mas não só – é tudo o que isso significa nas múltiplas potências das palavras, ao mesmo tempo em que não cabe nelas. Em nossos corpos essa leitura se dá nas pinturas, na língua, na alimentação, nos resguardos, nos afetos, nos modos de aprender e ensinar. Nossos corpos-territórios são lugares férteis de elaborar e guardar o conhecimento. Nós aprendemos mais com a árvore viva do que com um papel morto. Esse é o saber de quem vive e aprende com o território, essa é a ciência de nosso povo. (Vicente Xacriabá, Edvaldo Xacriabá e Célia Xacriabá)

A cosmovisão do corpo como território para o povo Xacriabá muito se aproxima do povo Maxakali: o corpo guardião da memória, dos saberes ancestrais, o corpo em uma experiência constante e de troca intrínseca com o território que não se separa do outro. Como os próprios autores explicam, a relação é para além da matéria: ela é espiritual e emocional; conecta-nos com seus outros mundos e traz a importância desse espaço para a sobrevivência não apenas física, mas também espiritual. É através desse território que eles sobrevivem, mas também desenvolvem diversas outras relações com os espíritos.

A questão do corpo como território se aproxima do pensamento de Deleuze e Guattari (2004) e de Guattari e Rolnik (1986), pois podemos pensar no território como uma relação espacial, ou seja, como um lugar onde se materializa as formas de vida, mas também pensar no território em um espaço onde relações são desenvolvidas, onde determinados comportamentos acontecem de acordo com esse território e com as questões culturais que advêm dessas formas de se relacionarem com o território. A partir da relação territorial, saberes ancestrais são acionados e outros novos se formam. Assim, pelo movimento de reterritorialização do povo Maxakali, mas também de outros povos indígenas do Brasil, ao se deslocarem nesses territórios formando um movimento de reterritorializar em outro, transformam suas culturas, outras memórias se formam e saberes ancestrais são acionados. Alguns desses movimentos podemos notar ao longo do filme *Nūhū yāg mū yōg hām: essa terra é nossa!*, quando os pajés percorrem territórios que hoje não são pertencentes ao povo Maxakali, mas não se esquecem onde foram formados seus cemitérios, onde plantavam suas roças, onde já existiu a *kuxex*. O movimento de territorialização e reterritorialização mudou, transformou e ressignificou as culturas indígenas. O território traz memórias e saberes ancestrais também nesse corpo em movimento, nesse corpo-território.

Em texto publicado no catálogo do *forumdoc.bh* de 2017 intitulado *Desta Terra, Para Esta Terra*, Sueli e Isael Maxakali falam sobre suas relações com a terra e o violento contato com os brancos no processo colonizatório. Afirmam os autores: “Os *Tikmū’ūn* sabem curar esta terra. (...) Nós podemos trazer de volta a mata, as frutas e os bichos”. Essa frase pode ser lida como uma forma de denúncia da situação do povo

Tikmū'ūn (mas também de grande parte dos povos indígenas do Brasil). Ela nos traz a esperança da transformação, mas também da força dos povos indígenas. O pensamento dos autores nos coloca frente a uma forma de transformação do território, de avivar saberes antigos de cuidado com a terra que pode transformar uma possível reterritorialização e, assim, construir novos saberes nesse mesmo território que um dia já foram seus.

A relação corpo-território também se conecta com o fazer artístico, pois é uma forma de, por meio de seus corpos e saberes, realizar uma arte engajada, uma arte que transforma e atualiza esses saberes. Um exemplo é o cinema realizado pelo povo Maxakali; autores como Renata Otto e Ruben Queiroz se referem ao cinema Maxakali como sendo cosmopolítico, pois trazem não só suas formas de vida, mas também essa gama de conhecimentos, rituais, ancestralidade em uma constante tradução entre esses mundos em que “o cinema cosmopolítico *tikm'n* é uma forma de dialogar com sua própria história ou sua própria forma de história, na qual mudar ou transformar é uma maneira de experimentar outros pontos de vistas e outros corpos, de fazer-se corpo.” (OTTO & QUEIROZ, 2018, p. 99). O cinema é assim uma tradução entre mundos: conecta o mundo físico com esse mundo espiritual, nessas múltiplas relações que se estabelecem nesses territórios.

Os Tikm'n não deixam de fazer filmes junto com os brancos (ou com o seu auxílio), não deixam de fazer filmes para “guardar” sua cultura, ao mesmo tempo que não deixam de fazer filmes para conhecer melhor sua própria história, para mostrar sua “cultura” para os brancos e, por isso tudo, não param de fazer um cinema *tikm'n* múltiplo no qual se inventam simultaneamente um cinema e uma cultura. Arriscamos a dizer que o cinema *tikm'n* é um composto de formas e de conteúdo. Difícil encontrar nele uma essência estética ou uma comprovação (ou ilustração) de sua sociocosmologia. Em primeiro lugar, o próprio cinema *tikm'n* é uma maneira de “conversa” com os espíritos, de torná-los mais presentes e visíveis através dos corpos filmados. Ou seja, a câmera, para os Tikm'n, cumpre uma espécie de função xamânica na qual a mediação com os espíritos (tidos por pessoas) é essencial para que haja cura de doenças e para garantir o bem-viver ou a vida alegre e saudável na aldeia. (OTTO & QUEIROZ, 2018, p. 99)

Para César Guimarães,

essa caminhada feita em dois espaços, simultaneamente, pelo território atual – cercado e vigiado pelos fazendeiros e vaqueiros – e pelas terras grandes habitadas pelos antigos (em seu fora-de-campo absoluto), é atravessada por acontecimentos violentos, que são narrados e documentados” (GUIMARÃES, 2020, p. 159).

O cinema se torna, assim, mais um aliado nessa luta pela defesa desse território. É por meio dele que essas narrativas emergem, que nos são apresentadas suas lutas.

Em relação com seus povos espíritos, o filme mostra como a terra e o território ocupados são fundamentais para que essas relações se perpetuem. Corpo que também é uma extensão desse território, os espíritos estão presentes em todos os espaços que os Maxakali passam: podem ser seus territórios atuais, territórios que já ocuparam, lugares onde já se fez aldeia, ou lugares que eles transitam e transitaram. É por meio desses territórios onde os corpos Maxakali transitaram e ainda transitam que o filme é realizado. Temos assim uma relação filme-corpo-território.

Algumas ponderações finais

Como não deixar nossas histórias morrerem se somos todos mortais? Esse é um desafio para todos os seres humanos. Cada um de nós tem um papel social, somos importantes para nossa família, amigos, comunidade. Vivemos nossa história, somos parte de nossos avôs, avós, bisavôs, bisavós e tantos outros que vieram antes de nós e deixaram em nós não só uma herança genética, mas também suas histórias, seus hábitos, seus conhecimentos e culturas. Ir ao museu, ver um álbum de família, tudo isso constrói nossa identidade. Mas como lidar ou viver essa ancestralidade quando suas origens foram apagadas e, sistematicamente, violentadas? Quando negam a sua ancestralidade? Quando te expulsaram do lugar onde vivia e onde repousavam suas memórias? O povo brasileiro é fruto não apenas de diferentes povos que chegaram até a América Latina, mas também e, principalmente, dos povos que aqui já viviam, os indígenas. E suas memórias da terra nos trazem um grande apren-

dizado: que terra é liberdade e que, para ser livre, é preciso estabelecer com a natureza uma relação de respeito, não mercadológica.

Os povos indígenas têm vivido dias bem desafiadores no Brasil, em um governo que ataca seus direitos diariamente, com o claro intuito de dizimá-los. Em 2021, acompanhamos uma das maiores mobilizações dos povos indígenas desde a constituinte de 1988, pela não aprovação da PL 490, que visa a não demarcação de novos territórios indígenas. A tese do marco temporal defende o reconhecimento de território indígena apenas àqueles que estavam ocupados pelo respectivo povo até a aprovação da Constituição Federal de 1988. A tese é defendida pela bancada ruralista que tem interesse na exploração das riquezas presentes nas terras indígenas. Com a aprovação da lei, quase não haveria novas demarcações de territórios indígenas. No caso dos povos *Tikmū'ün*, somente a primeira Aldeia (Aldeia Água Boa, demarcada na época da Ditadura Militar) seria reconhecida como terra indígena. Todas as outras quatro aldeias seriam extintas. Essa tese é um grande retrocesso nos direitos indígenas. É uma forma contundente de exterminar suas culturas, suas formas de vida.

Parece irreal o que vem acontecendo hoje no país. As demarcações territoriais já servem a um Estado que inventou essa forma de aldear indígenas, de impor um modo de vida totalmente contraditório às suas vivências, mesmo sendo do conhecimento de todos que houve e ainda há a invasão desses territórios por fazendeiros, grileiros, garimpeiros, madeireiros, ou seja, todos os tipos de exploradores da terra. Em um trecho de *Nūhū yāg mū yōg hām: essa terra é nossa!*, um indígena mostra onde ficava a placa de demarcação do território Maxakali e o local onde os próprios fazendeiros colocaram a placa. Por meio da intimidação dos indígenas e a total ausência de fiscalização por parte do Governo, eles não têm muito o que fazer.

O fazer cinema Maxakali é uma forma de trazer as múltiplas relações que esse povo estabelece nesse território e nos territórios onde houve reterritorialização, são saberes antigos que atualizam novos saberes. O território, assim, forma a identidade desse povo, constitui-se em forma física e espiritual, é matéria, mas é também espírito. A terra é uma enti-

dade viva que alimenta essas múltiplas relações e, por isso, é tão importante para eles. A conexão com a terra não é de exploração e usurpação, muito pelo contrário, ela é muito bem cuidada e amada como um parente, como sua própria mãe nas palavras de Isael no início do filme. Esses povos que estão resistindo há mais de 500 anos não desistirão de seus territórios agora. Desistir é desistir desse corpo território, de suas memórias. É desistir da sua ancestralidade.

Se alguém pode nos salvar da situação catastrófica ambiental que estamos vivendo são esses povos. Se alguma coisa pode nos tirar dessa situação social caótica são os seus saberes. Se pretendemos sobreviver enquanto sociedade e coletivo, é fundamental enxergar e valorizar esses saberes, essas formas de relações com os cosmos e com a natureza. Enxergar para além do ver, viver! Se toda a situação que vivemos hoje – como as tragédias ambientais, consumismo desenfreado, degradação e exploração constante da natureza, desequilíbrio ambiental, desigual-



Imagem 6: Na mobilização, os indígenas têm trazido imagens das placas que demarcam seus territórios, como uma forma de autodemarcação, como deveria acontecer. Como relatado no filme *Nūhū yāg mū yōg hām: essa terra é nossa!*, essas placas não são respeitadas por parte da população.

Fonte: Foto de Tuane Fernandes/Greenpeace. Publicada na página da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB), disponível em: <https://www.facebook.com/1838357019767792/posts/2964041777199305/>. Acesso em: 25/08/2021.



Imagem 7: Uma das imagens mais incríveis que circulou nesses dias: o Brasil é terra indígena. De quem é esse território?

Fonte: Foto de Ian Coelho. Publicada na página da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB), disponível em: <https://www.facebook.com/1838357019767792/posts/2964005837202899/>. Acesso em: 25/08/2021.

dades sociais, pobreza extrema – mostra-nos algo, essa realidade não é outra que não a falência do modo capitalista de produção.

Referências

GUIMARÃES, César. O canto é a verdade dos lugares. In: *Catálogo do 24º forumdoc.bh* – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2020. Disponível em: <https://issuu.com/forumdoc/d> HYPERLINK "https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo_forumdoc_2020_digital"ocs/catalogo_forumdoc_2020_digital

HAESBAERT, Rogério. Território e desterritorialização em Deleuze e Guattari. IN: *O mito da desterritorialização – do fim dos territórios à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

MAXAKALI, Sueli e MAXAKALI, Isael. Desta terra, para esta terra. In: *Catálogo do 21o. forumdoc.bh*, Belo Horizonte, 2017.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de, e DINIZ, Renata Otto. 2018. Cosmocinepolítica tikm'n-Maxakali: Ensaio Sobre a invenção De Uma Cultura E De Um Cinema indígena (Dossiê Olhares Cruzados). GIS - Gesto, Imagem E Som - *Revista De Antropologia* 3 (1). São Paulo, Brasil. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/> HYPERLINK "<https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/142390>"142390

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades*. IN: DUARTE, Luiza (org.). *21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil: Comunidades Imaginadas: Leituras*. São Paulo: Edições SESC São Paulo; Associação Cultural Videobrasil, 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v.20, n.1, p. 65-82, 2008.

XACRIABÁ, Célia. *O Barro, o Genipapo e o Giz no fazer epistemológico de Autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada*. 2018. 186f. Dissertação (Mestrado Profissional em

Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais) – Centro de Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

Referências filmicas

Nũhũ yãg mũ yõg hãm: essa terra é nossa!. Direção: Sueli e Isael Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero. Brasil, cor, 70', 2020.

CAPÍTULO 3

Olhar um filme à luz do ator

FABIO RODRIGUES FILHO

*O em si, o outro, o eu
Algo alga
Alguma albumina numinosa
Seja feita a vossa vontade
Assim na terra do meu viver
Como no céu do meu sonhar
A vossa vontade como eixo
O eixo e Exu
O eixo que Exu vira
O eixo que Exu manobra
O eixo que Exu gira
O eixo que Exu desdobra*

(Gilberto Gil, canção O Eixo e Exu)

Há no cinema um léxico corrente para falar de um filme que está, a rigor, pronto: nesses casos comumente se diz “este é o corte final”. A palavra final, penso, não se sobrepõe ao “corte”, conceito ele mesmo que exprime por excelência uma abertura. Ou seja, final sim, mas antes corte, recorte, pedaço e duração construída, movente e, finalmente, ponto

de seguimento num processo maior. Talvez esta seja a metáfora justa para dizer também de uma pesquisa acadêmica, sobretudo aquelas que, como a que eu realizei, embarça-se entre montar imagens e interpretar textualmente pontos e ligações de uma constelação. A linha e o linho: agulha do real nas mãos da fantasia, como canta Gilberto Gil - ou ainda, nas palavras do mesmo compositor, na canção *Flora* (1981): “multiplicada a ramagem de agora. Tendo tudo transcorrido: flores e frutos da imagem...”. Nesse texto, tentarei articular brevemente a respeito da noção de rasgo na imagem, que pesquisei no mestrado e na graduação, ao tempo que enfrentarei algumas lacunas - se quisermos, buracos - que constituiu este esforço de fundamentação. Não se trata de remontar o trabalho, mas afinar a escuta - como propõe a artista Ana Pi - de modo a encarar aquilo que antes parecia sem rosto. Por mais finalizado que esteja, ainda um corte que preserva uma dada abertura e, sobretudo, é um pedaço dentre tantos outros que existem e, ainda, dentre os incommensuráveis que inexistem. Enquanto programa de pesquisa, tanto a dissertação quanto a monografia, e seus respectivos filmes, tentava ao seu modo apreender o fenômeno estudado, de modo que ele vazava e se transmutava sempre e mais. Agora, tentamos menos acercar-se da coisa do que continuar em movimento com aquilo que se estuda.

O fragmento deflagrador

Em 1987, Grande Otelo sentava-se ao centro do programa *Roda-Viva*, da *TV Cultura*, falando sobre sua trajetória por mais de duas horas. Na ocasião, o ator falava para uma bancada de entrevistadores/as de diferentes proveniências (pessoas das artes, jornalistas, críticos, etc.). É neste episódio que Otelo aventa a possibilidade de ter chegado antes e não depois em *Macunaíma* (filmes, livro, mito e personagem). Em diálogo com o crítico de cinema Luciano Saraiva, Otelo comenta seu desejo de procurar no *Jornal Estado de São Paulo* um texto de Mário de Andrade que o mencionaria, pois o autor - um dos precursores do modernismo brasileiro - teria assistido ao jovem ator em cena na Companhia Negra de Revistas, em 1926. O livro *Macunaíma - o herói sem nenhum caráter*, escrito por Andrade entre 1926 e 1928, ganhou uma transfiguração paradigmática para o cinema em 1969 com o longa diri-

gido por Joaquim Pedro de Andrade. Embora notável e por ser pensado à linhagem dos Andrades envolvidos na semana de arte moderna de 1922 e seus retornos e repertórios, gostaria nesse texto de me concentrar numa história subsumida, visível em palimpsestos. Este filme, *Macunaíma* (1969), como se sabe, foi um sucesso de bilheteria, apesar da censura de algumas cenas impostas pela ditadura militar, que acirrava sua violência na passagem da década de 60 para os anos 70. Para além da recepção “imediata”, o filme se tornou um clássico do cinema brasileiro, celebrado e aclamado ao longo do tempo pela sua suposta acidez crítica, sua força alegórica e finalmente sua explosão estética.

Dedico-me na dissertação a, digamos, analisar desmontando mais detidamente este filme. Interessava-me, naquele momento, continuar o pensamento e argumentação de Ismail Xavier (2012) em relação ao filme, publicada no livro *Alegorias do subdesenvolvimento*, bem como, nas trilhas da deixa de Grande Otelo, fazer um desvio pelo teatro e pela literatura para tentar, por assim dizer, demonstrar o rasgo ali, além de sondar uma estrutura de ausência e de aperto construída no filme que teria a ver, em termos gerais, como uma postulação de hierarquias raciais.

A questão é que o fôlego que eu dedicava a essa transfiguração filmica de 69 era desproporcional ao outro filme que encontrei durante a pesquisa, este menos conhecido e sem tanto repertório e referências de trabalhos anteriores. Tratava-se do encontro com um segundo filme que transfigurava Macunaíma para o cinema, lançado em 1984 e dirigido por Paulo Veríssimo. Não só a falta de fôlego me fez rever e querer escrever sobre o filme após terminar a dissertação, mas também duas outras questões que tentarei apontar nessa rápida apresentação.

Feito este enorme preâmbulo, gostaria de dividir esta apresentação em dois movimentos. Um primeiro, mais íntimo, tem por desejo melhor nomear a gira temporalizante que Otelo cria, produzindo um arco que o religa a Mário de Andrade. Um segundo, dedica-se propriamente ao filme *Exu-piá - Coração de Macunaíma* (1984, dir. Paulo Veríssimo).

Movimento 1: “Mas Grande Otelo desmentiu a história...”

No livro *Pensar Nagô* (2017), suspendendo estrategicamente o primado da interpretação ético-política, ou mesmo literária, do provérbio

nagô “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje”, o intelectual Muniz Sodré oferece uma mirada que lê tal aforisma como figura indiciária, advindo de uma moralidade prática. Conforme aponta Sodré, a própria questão do tempo se apresenta neste aforisma - ou melhor seria dizer, se recoloca. Ora, se o tempo se temporaliza no acontecimento, o que se apresenta no acontecimento de Exu é um corte no fluxo contínuo das coisas: uma gênese como invenção possível de um tempo. “Exu não está dentro do tempo, ele o inventa”, de tal modo que o tempo que se inventa aqui, em tal formulação, é justamente o da reversibilidade.

Essa origem é impossível de ser representada, muito menos de ser datada, porque não é nenhum começo, mas um princípio inaugural. O acontecimento inaugurado por Exu não é algo que se possa inserir como peripécia numa história com passado, presente e futuro já dados, pois é ele mesmo que faz a história de seu grupo, logo, constrói o seu tempo - em grego, *aion*, o tempo do acontecimento - que é o da reversibilidade. Em termos mais claros, a ação de Exu não está dentro do tempo, ela o inventa (SODRÉ, 2017, p. 173).

Quero dizer com isso, nas trilhas de Martins, que ao dizer o que se diz, Otelo reclama a antecedência da negrura perante o modernismo, a antecedência de um modernismo que não o de 22, a antecedência e precedência da negrura do próprio Mário de Andrade e, no seu corpo-pensamento, no seu gesto abridor, realiza uma afrografia, inclusive e sobretudo nas imagens do cinema. Afrografa com e pela imagem rompendo o roubo pelo rasgo: se quisermos rompendo o uso da sua imagem-otelo pelo seu corpo-imagem, pelo corpo-tela para usar a noção de Martins (2021, 77). Ao fazê-lo, subverte a cronologia, instaurando “um tempo curvo, reversível, transversal, longo e simultaneamente inaugural, uma *sophya*, uma cronosofia em espirais” (MARTINS, 2021, p. 63). Quero dizer, de certo Otelo provoca as noções correntes de autoria, confirmando que a arte da atuação é, naturalmente, concepção, mas também, ao grafar, afrografar, Otelo nos provoca a pensar as formas mínimas, os sinais fracos mas latentes, a faísca de algo novo embora sempre-já lá. Rasga não só porque se inscreve mas recoloca a imagem em sua dimensão conflitante, grafa saberes, expõe rede de relações e constrói camadas temporais capazes finalmente de abrir a história. Consagra-se, assim, como um ancestral.

Poeta dos gestos foi como Antônio Pitanga chamou o ator Mário Gusmão, que agora eu pesquiso. Ora, poesia é invenção de tempo, reanimando os signos extintos, é o que faz Otelo: “o gesto esculpe, no espaço, as feições da memória, não seu traço mnemônico de copia especular do real objetivo, mas sua pujança de tempo em movimento” (MARTINS, 2021, p.86). Mas faz mais: onde ator, foi sambista. No seio do filme que roubou sua imagem pela metamorfose, introduziu uma abertura, uma síncope. Reapareceria no rapsódico *Exu-piá*, filme de 1984. O tempo espiralar se manifesta, como estrutura, no evento inventado por Otelo.

Movimento 2: Retornar

Em 1984, Grande Otelo voltou a interpretar o personagem Macunaíma no cinema, desta vez no filme *Exu-Piá - Coração de Macunaíma (Roteiros Mágicos Do Heroy Pau Brasyl)*”, dirigido por Paulo Veríssimo. Este segundo filme dialoga diretamente com o longa de 1969, numa espécie de intercâmbio sensível e intertextual de elementos, signos e, claro, tendo como matriz disparadora novamente o livro de Mário de Andrade. Trata-se, aqui, de uma segunda transfiguração do livro, num outro momento político do país: o início da redemocratização pós ditadura militar. Como considera Elizabeth Mendonça (2012), o longa de Veríssimo é menos uma adaptação da obra de Andrade do que um diálogo com ela e com o próprio autor modernista. Para Mendonça, cenas como a de Otelo lendo o livro ou ainda a cena em que personagens contracenam com a estátua de Mário contribuem para pensar o filme enquanto diálogo com a obra.

Exu-Piá é coerente com toda a trajetória de Paulo Veríssimo (Mendonça, 2012): trata-se do único longa-metragem do diretor, que começou a ser gravado em 1981, sendo lançado no Festival de Brasília em 1985, mas nunca exibido em circuito comercial. A coerência se dá porque Veríssimo tinha uma longa trajetória como curta-metragista, com especial atenção para as temáticas afro-indígenas, as referências e influências da estética das escolas de samba e o interesse pela música brasileira (MENDONÇA, 2012). Ainda segundo a autora, a partir de declarações do cineasta, havia “a intenção deliberada de fazer um anti-Cinema Novo”

e, no que tange ao processo de feitura e produção do filme, extremamente anárquicos, subvertem a ordem de realização cinematográfica.

A presença de Otelo expõe-se como a correspondência mais evidente entre as obras, porém isso tampouco resulta numa semelhança direta entre elas: em outras palavras, nesse segundo filme, o ator evidencia também as diferenças de perspectiva que estão em jogo. A comparação entre os filmes mostra mais fortemente, acreditamos, um rasgo no tecido representacional, precipitado por Otelo, assim como o roubo da imagem operado pelo filme de 1969.

Como considera Elizabeth Maria Mendonça (2012), a antropofagia é o método incorporado por Veríssimo. Como é sabido, ambos os filmes estão às voltas com a referência às chanchadas e com a dramaturgia popular, base da formação de Otelo. Por ora, cabe apresentar que se trata, no caso de *Exu-Piá*, de um filme deliberadamente fragmentário, rapsódico, intercruzando elementos, referências e procedimentos diversos, que vão da retomada de imagens – a exemplo da retomada das imagens em que Otelo está vestido de ET – à livre colagem de cenas documentais, sendo composto por *happenings*, performances e, mais decisivamente, insistindo em um intercâmbio entre cena teatral e cena de rua. Este último ponto se expressa e se estrutura no diálogo que o filme faz com a paradigmática montagem de Macunaíma no teatro, feita em 1978, pelo grupo Pau-Brasil, sob direção de Antunes Filho. A primeira intenção, nos diz Mendonça (2012), era justamente que o filme fosse um documentário sobre essa montagem teatral. No entanto, o que vemos é um intenso jogo da representação dentro da representação, onde o filme mergulha nos bastidores da peça e repercute escolhas cênicas: é o caso, por exemplo, das cenas em que Otelo assiste da plateia o espetáculo ou mesmo a presença do ator Carlos Augusto Carvalho, que faz Macunaíma na peça e no filme – transitando, em seu transcorrer, do palco à tela. Curiosamente, em *Exu-Piá* a “face” negra e branca de Macunaíma co-existem, encontram-se, existem juntas. Notável que seja Otelo o personagem negro, cuja idade indicia de princípio uma possível antecedência; na plateia ou nos bastidores da encenação teatral, Otelo/Macunaíma “vê” nascer no palco o Macunaíma branco.



Figura 1: Grande Otelo no filme *Exu-Piá* assistindo a adaptação teatral de Macunaíma.

Fonte: Fotograma extraído do filme *Exu-Piá*

Em texto de 2006, intitulado *Tem mais sim*, Rodrigo de Oliveira compara o filme de Joaquim Pedro e o de Paulo Veríssimo, tomando como base um comentário de Oswald de Andrade sobre o livro *Macunaíma* - “numa tacapada, o herói cíclico e o idioma poético nacional” (OLIVEIRA, 2006). Da primeira característica - herói cíclico -, Oliveira extrai uma convergência entre as películas; da segunda, uma divergência, justamente naquilo que postulam enquanto idioma poético nacional. O título do texto de Oliveira acentua algo em relação à personagem, à comparação e, poderíamos dizer, ao ator: ali onde no filme do Joaquim Pedro parece incidir num aniquilamento radical ou, se quisermos, onde no livro mesmo encerra-se com o famoso “Tem mais não”, o herói reaparece encarnado novamente no corpo do ator.

Ator e personagem reaparecem juntos, sem que isso incida agora numa metamorfose:

Cíclico, acontecendo e desaparecendo, para reaparecer mais à frente, Macunaíma é um personagem tão pertencente aos anos 20 em que foi escrito quanto ao pós AI-5 em que é filmado pela primeira

vez, e ainda ao começo dos anos 80 quando retorna às telas. (OLIVEIRA, 2006)

Entre ter e não ter mais algo a acrescentar, são justamente os programas dos filmes que se exibem como distintos - noções distintas de antropofagia acionada por cada uma das películas, valeria acentuar. Se no filme de 1969, em sua proposta cinemanovista, a organização “significa consciência globalizante, e o que vemos na ‘técnica de montagem’ de Joaquim Pedro não é mais do que a obrigação da coerência” (OLIVEIRA, 2006), é o caráter rapsódico e de montagem já presente no livro que aparecerá ao seu modo no filme de 1985. Remontar, montar por outros meios, abrir a história. Sua colagem livre, seu plágio renovador, o bricabraque do filme acentua um aspecto do livro de 1926 para o qual Joel Rufino dos Santos chama atenção: “graças a sua forma de rapsódia vem *de antes* e continua *depois*, como um cortejo (ou desfile), podendo os leitores, se quiserem, acrescentar outros pedaços ou gêneros. Macunaíma faz parte de uma série e sua leitura nos dá direito a prosseguir-la quanto quisermos” (SANTOS, 2004, p. 100).

Se por um lado o filme de Veríssimo se vale das traduções já feitas do livro (o filme anterior, a peça de Antunes Filho, as personalidades Macunaímicas da realidade brasileira, etc.), Grande Otelo parece justamente habitar a um só tempo o dentro e o fora desse coquetel antropofágico: neste filme, o ator é um narrador à parte, um narrador fundamental. Nem o autor da obra, nem o comentador estruturador. Ao contrário, parte singular (o ator) que sobrevive a ela (a obra). A presença do ator, assim, como repetição e diferença.

No filme de Joaquim Pedro tínhamos apenas uma suspeita, com Veríssimo já não temos dúvida nenhuma: a narração em off é conduzida *pelo próprio* Mário de Andrade. Cacá pede ao autor, diante de um busto seu numa praça pública, que dê um jeitinho, porque ele fica lá escrevendo e quem paga o pato é sempre o pobre do Macunaíma. O pato a que se refere é exatamente aquela sua capacidade de se impressionar pelo mundo, e aqui Veríssimo opera uma curiosa multiplicação de autoria, acrescentando no “fica lá escrevendo” de Mário o igualmente poderoso “fica lá encenando” de Antunes

Filho e o "fica lá filmando" de Joaquim Pedro e seu próprio, quatro instâncias criativas que colocam o fenômeno Macunaíma à prova em situações diversas, e que conseguem tirar dele sempre muito mais do que enxergávamos a princípio. (OLIVEIRA, 2006, n.p)

Notemos que, no caso de *Exu-Piá*, a narração é polifônica: “a história é contada por várias vozes: por um homem (o próprio Veríssimo), por uma mulher, por uma dupla de radialistas sertanejos” (MENDONÇA, 2012), enquanto, no filme de 1969, o narrador é uno e soberano na ordenação da confusão: como escreve Xavier (2012, p.231), é o locutor um dispositivo-chave que atesta a dimensão lendária, trazendo um saber oferecido em pequenas doses, cujo objetivo é deixar o espectador à vontade na fruição da jornada, sempre de forma lenta, de autoridade incontestada e esclarecedor da cena visível. Eis que, como adiantamos, emerge um narrador de estatuto diferente em *Exu-Piá*. A “multiplicação da autoria”, como Oliveira se refere às estratégias do filme, permite a emergência de um narrador, diríamos, imanente - qual seja, Grande Otelo.

Retorno desestruturante



Figura 2: “Tem mais não”, diz Otelo ao fim do filme

Fonte: Fotograma do filme *Exu-Piá*

Curiosamente, um dos últimos planos de *Exu-Piá* é justamente Otelo lendo no livro Macunaíma a última frase do epílogo: “tem mais não!”. Sabemos, após ver o filme, que haverá mais, que Macunaíma se multiplica, transmuta-se e co-habita planos (do céu à terra, da imanência à transcendência, entre vida e morte), mas o que vemos na cena é o limiar de um gesto que marca o filme: o ator Otelo também na função de mediador épico, de narrador. O método de distanciamento na atuação contribui na “historiação dos acontecimentos”. Mas, não só: Otelo é, a um só tempo, testemunha, ator, personagem e observador. Ele toma distância da cena fílmica para observá-la “de fora”, para comentá-la por uma performance que é, duplamente, exterior e interior ao filme. Não temos mais aqui nem o aniquilamento radical, nem mesmo a metamorfose do ator no personagem. Se em Joaquim Pedro, a Imagem-Otelo é usada em contraponto à sua dimensão mágica da personagem, em *Exu-Piá*, o ator produz distanciamento, tornando nítido o gesto de mostrar (não mais a metamorfose do ator encarnando o personagem). Se a frase “tem mais não” não se assume como aniquilamento, nem bem encerramento de Macunaíma, é porque o procedimento da *mise-en-abyme* será levado a certo limite, em que aderir e distanciar-se da representação opera como jogo reflexivo e de elaboração da realidade pela ficção. O ator aparece ao fim e ao cabo como também leitor da obra transfigurada, e não apenas seu personagem. O tempo se agita, a obra se abre.

Se no livro de Mário de Andrade, “a circularidade do enredo vem provar que seu verdadeiro protagonista, a narratividade, é uma imagem circular que se fecha sobre si mesmo” (ROCHA, 1998, p. 296), acreditamos haver aqui uma proposição do filme de Paulo Veríssimo, em relação ao livro, que deve ser destacada para melhor adentrarmos a análise do ator: (1) o filme propõe narrativamente uma derivação importante ao trazer Mitavaí como filho de Macunaíma, a continuidade do herói é, por assim dizer, a proliferação de outros heróis míticos - pai, não mais de si, mas de um herói, por assim dizer, brasileiro; (2) A rigor, a inversão que dá origem ao filme - des- virar constelação para retornar ao Brasil - produz diferença ao prosseguir e reabrir a história. Insuspeito, depois que tudo se passou, Macunaíma retorna para começar novamente; (3) O ator retorna diferenciando-se sempre e mais ao longo

da duração desse segundo filme. Prismático, nas fronteiras, operador de passagens, Otelo emerge múltiplo.

Em *Exu-Piá*, ao som de *Querelas do Brasil* (Aldir Blanc e Maurício Tapajós), o filme registra a morte de Mané Garrincha, entrecruzando as cenas de seu enterro com imagens de diversas personalidades do futebol, e costurando a sequência com uma corrida de Grande Otelo com uma bandeira do Brasil em mãos. Tal sequência é exemplar da posição que Otelo ocupa no filme de Veríssimo. Restaria por se analisar mais detidamente essa posição intercessora do ator e das personagens convocadas: há um trabalho por se fazer de pensar os trânsitos entre o signo neste filme; ou seja, encarnando o avatar macunaímico, diversas personalidades aparecem no filme. Multiplicam-se, assim, as encarnações.



Figura 3: Frames do filme *Exu-Piá*, aparecem Otelo e Garrincha (sendo velado), respectivamente.

Fonte: Fotogramas do filme *Exu-Piá*

Os subúrbios da noite

A figura da noite é um disparador para insistirmos no cotejo entre os dois filmes. Isto porque, se no longa-metragem de Joaquim Pedro há apenas um plano noturno [figura 2], em *Exu-Piá* a noite predomina. Este segundo já começa noturnamente, em seu prólogo que performa a constelação da Ursa Maior na areia da praia. Dupla inversão: a constelação na areia, e o Macunaíma que retorna à terra depois de escolher ir para o céu. Em seguida, é na noite que o filme projeta suas cartelas iniciais em letreiros de LED que ocupa quase todo o enquadramento, ainda sendo possível ver no canto dianteiro do quadro pequenos pontos de luzes que

indiciam, a um só tempo, a instalação numa avenida pública (cena do filme que acontece na cena da rua) como também o diálogo expresso com o filme de 1968, *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla. Diferente do filme de Joaquim, a diáspora de Macunaíma já não é mais da ordem geopolítica e sociológica, mas sim, agora se trata da passagem do mítico e do alegórico ao urbano.

No caso do filme *Macunaíma* (1969), cabe destacar que, embora a técnica seja um tema fundamental para o filme, predomina a opção de “não dar ênfase à eletricidade”. Assim, o percurso do personagem alia-se “a um imaginário da malandragem dos pequenos golpes à luz do dia” (XAVIER, 2012, p. 239). No único plano em que o mundo elétrico da noite urbana se faz presente, vemos Macunaíma, recém-chegado na cidade urbana, prostrar-se pensativo, um tanto perdido de frente a uma grande avenida. De cima de um viaduto, em direção contrária ao sentido em que seguem os carros, ele é todo silêncio e interrogação – ao que o narrador comenta e esclarece que se trata do choque pré-adaptação e subsequente adesão.



Figura 4: Fotograma do filme *Macunaíma*, de JPA,
em sua única cena noturna

Fonte: Fotograma do filme *Macunaíma*

Hollanda (1978) analisa a cena, e em especial o enquadramento, destacando uma potencial identificação do espectador com o personagem, uma vez que o jogo da perspectiva e das escalas produz uma posição comum na qual por alguns segundos “a escuridão da cidade, as luzes intrigando Macunaíma, o espectador e a câmera” se encontram:

O efeito semelhante a uma *back projection*, da distância entre o protagonista, do alto de um viaduto, e a cidade à noite, estabelece, também em relação a Macunaíma, o nível de tela para o que se passa. O personagem sai do filme e vai para a plateia assistir o espetáculo intrigante da civilização” (HOLLANDA, 1978, p.87).

Ainda que muito breve em sua duração, o plano é decisivo, por três fatores: a reflexividade, o jogo de luzes e a reversibilidade. Em *Exu-Piá*, o Macunaíma que volta do céu é novamente Grande Otelo. Para Oliveira (2006), a volta tem um objetivo definido: convencer o autor a mudar o destino de sua criação. Cabe notar o gesto fundamental de inversão e invenção que marca a premissa desse novo filme: reconfigurando as estrelas que formam a constelação da Ursa Maior, o personagem retorna para ver por onde anda seu povo – é o que nos diz o prólogo e a sequência inicial. Assim, poderíamos dizer que também é plural o objetivo da volta. O ator reencarnando a personagem atravessa a distância temporal que separa os dois filmes – 16 anos, para tentar precisar. *Macunaíma-Grande Otelo* volta com o mesmo figurino: o reconhecível roupão colonial amarelo, aquele mesmo em que a mãe o enfiou no primeiro filme.

Em *Exú-Piá* consagra-se a hipótese aventada por Kangussu e Fonseca (2012) que no filme de 1969, Macunaíma não vira constelação, mas estrela do cinema - “Pop star. Apesar de tudo, apesar de si. Ou por isso mesmo”. O retorno como estrela, constelação, mito e herói, interroga a ironia cruel do primeiro filme. Já não mais a dualidade - herói cívico ou alegoria do real grotesco - mas a ambiguidade e a ubiquidade. Não mais o preto ou branco, mas ambos.

Fundamentalmente, acreditamos, se o filme de Joaquim Pedro, “ao se valer do potencial de comunicação do gênero [as chanchadas], (...) declara a morte simbólica, o esgotamento, de sua figura central: o malandro, o herói do ‘folclore’ urbano” (XAVIER, 2012, p. 256), em sua

insistência no noturno, na relação (dia e noite, negro e branco, etc.), o filme de Paulo Veríssimo oferecerá uma outra visão para a malandragem, para o malandro. No caso do primeiro, o malandro se aproxima do estigma, da sobredeterminação:

O malandro no imaginário popular ficou conhecido por sua vida boêmia e confusões. Constante nas letras de samba desde a década de 1920, o ‘orgulho malandro’ decresceu na medida em que o samba se popularizou por meio da discografia e a Era Vargas tomava força via suas estratégias políticas que visavam à ordem, o progresso e ao domínio sobre a nação. Era necessário fortalecer discursos que sustentassem a ideia de trabalho e orgulho pelo país, ao contrário do discurso do malandro que abordava quase sempre a outra realidade, o mundo das pessoas que viviam à margem e utilizavam estratégias diversas para sobreviver. (BRITO, 2011, p. 81)

O segundo filme aproxima-se da poética da malandragem, o malandro enquanto declaração, o sambista; figura “caracterizada pela ginga, maleabilidade, dinâmica e habilidade no jogo corporal. Uma figura móvel, transitando por vários sentidos” (BRITO, 2012).

Inverter as perspectivas

Eis que aqui, na sombra da noite, apresenta-se a dificuldade a nos orientar nesta análise, de modo que será preciso nomear o gesto que faremos, a fim de que o percurso do pensamento torne-se nítido. Entre os dois filmes que nos debruçamos há uma diferença basilar que tem a ver com a ordenação, o controle e a configuração mesmo dessas formas fílmicas, especialmente naquilo que se refere à cena.

Se no filme de 1969, Grande Otelo, “famoso por sua atuação na chanchada, cria uma empatia imediata dos espectadores pelo personagem, uma identificação importante para o sucesso potencial do filme como uma obra política” (JOHNSON, 1982, p.141), logo vemos que a narrativa encerra com “sua condenação como figura regressiva de identificação”. O caráter empático tem por finalidade narrativa consagrar o aniquilamento do padrão: “Macunaíma se vale do potencial de comunicação do gênero, mas declara a morte simbólica, o esgotamento, de sua figura central” (XAVIER, 2012, p. 256). A atuação de Otelo, naquilo que ela

aciona de repertório (código cultural, referência ao cinema brasileiro, chanchada), e também na sua metamorfose, é necessário à narrativa, ao procedimento e, finalmente, à tese do filme. Ou seja, o filme se vale da Imagem-Otelo para postular sua interpretação de país, do caráter do nacional e do brasileiro. Em Exu-Piá já não se trata de empatia, o filme apela para o estranhamento, para a ruptura e para o jogo com as diferenças: “Estaremos, no filme de 1983 (sic), insistentemente colocados nesse intervalo entre o personagem e a câmera, um intervalo que compreende o espaço urbano, a floresta, e todos os que vivem nele. Antes de dizer o que é o brasileiro, precisamos saber por onde ele anda” (OLIVEIRA, 2006, n.p).

Queremos dizer com isso que se em um a obrigação de coerência domina o filme, no segundo é a errância e uma cena intencionalmente aberta e disruptiva a que predomina. Haveria portanto, no filme de 1984, já uma inclinação à ruptura ou, se quisermos, a rasgos: arriscamos dizer, que ele pede isso. É precisamente por estarmos atentos a essas diferenças nas escrituras dos filmes, que tentaremos dedicadamente apontar para onde Otelo escapa, precipita, rasga. Certamente que a heterogênea porosidade do tecido do segundo filme nos ajudará com a hipótese. Mas, talvez seja o momento justamente de retornar à fala do ator sobre ter chegado antes, fala que acontece depois que tudo se passou.

No filme dirigido por Veríssimo, vemos um Otelo plural – operador de passagens e, mais ainda, que dá a ver as passagens. Diferentes regimes de imagem (campanhas publicitárias, performances na rua, improvisações, encenações, etc.) constroem uma presença prismática, extremamente visível e escapando sempre e mais, presença complexa que reconhece Otelo, mais do que personagem da história, ele mesmo como ator e construtor.

Depois que “tudo” se passou (filmes realizados, livro escrito, semana de arte moderna, etc.), vem Otelo e recomeça, *talequal* no livro de Andrade em que o desfecho no epílogo reorienta a própria espessura do narrado: finalmente, passamos a saber que aquilo que lemos foi escrito por alguém completamente alheio ao acontecimento (e ao lugar), que fora à beira do Uraricoera e lá ouviu de um papagaio as histórias e feitos

do herói. Da escuta à escrita: o que lemos se compõe, portanto, de traduções de várias ordens, fruto e floração da memória que guarda e transmite - transmissão já em si mitológica, fabulatória e articulada numa ecologia de saberes.

Trazendo o aforismo nagô para o diálogo em curso, não pretendemos colar Otelo à figura de Exu. Mas, sim, nos inspiramos modestamente pelo segundo para melhor ler o acontecimento que funda este trabalho - qual seja, o ato de fala do ator. Não falamos mais de origem, mas de princípio inaugural. Pedimos licença para tal empreitada, mas nos parece tratar-se de um princípio dinâmico e, a um só tempo, inaugural aquilo que emerge no *Roda-Viva*. Ruptura no tempo que se acentua com a proposta de rasgo e o reconhecimento da imagem mesmo como censura na História.

Aqui, sem mais rodeios, parece nítido que, ao fim e ao cabo, trata-se menos de tomar a fala de Otelo como evidência em si do que tirar consequências do seu próprio ato de fala, do caráter performativo, disruptivo que está abrigado na própria hipótese lançada em 1987. Para vê-lo, é preciso rever os filmes, tal como em nossa tentativa. O que importa é a inscrição do próprio Grande Otelo tentando desconstruir/reconstruir a si mesmo: quer dizer, “Eu existo como ator antes de Macunaíma filme, talvez até antes de Macunaíma livro”. Nas intrusões de Otelo não estaria ele tentando romper uma estrutura de regulação?

Mas a hipótese diz mais, diz além: sugerindo a chegada antes, Otelo nos diz também que a negrura veio antes: a dele, de certo; a do próprio Mário de Andrade; e a de um país.

Conclusão - Síncopa: mãe da ginga

Ao aventarmos a hipótese de antecedência de Otelo em *Macunaíma*, falamos que - ao dizer o que se diz, fala-se também da negrura que antecede (no livro, na trajetória do ator e na de um país). Quanto à antecedência em relação ao Brasil, para além da questão *origem x princípio inaugural*, seria preciso atentar-se ao *leitmotiv* que Macunaíma representou na carreira de Grande Otelo. O fato de ser um dos filmes mais conhecidos de sua extensa trajetória, a sua interpretação

marcante, a forma mesmo alegórica do filme que oferece, em alguma medida, uma imagem de país, uma imagem do brasileiro, a carapuça que parece servir em justa medida ao ator. Todos esses fatores somados fizeram com que o filme fosse acionado nas mais diferentes entrevistas. Otelo, a partir de 1969, passou a responder também por Macunaíma. Se, por um lado, o filme de Joaquim Pedro marca e consagra um retorno do ator às telas de cinema, por outro o marca nesse personagem – fato que subjaz na corrente leitura de Otelo como um herói trágico, sob o avatar macunaímico.

No entanto, seria preciso insistir tanto na dimensão de operador, quanto de antecessor (talvez a articulação dessas duas modalidades fundamente Otelo, neste trabalho, como força motriz). Como precisar tal formulação? Acionamos nosso último desvio neste texto que, acreditamos, é a um só tempo retorno e reversibilidade, chegaremos finalmente na leitura da personagem (e sua contextualidade) sobre o prisma otelístico.

A escrita de uma ausência

Em 1980, Lélia Gonzalez apresenta sua comunicação *Racismo e sexismo na cultura brasileira* dentro do IV Encontro Anual da Associação Brasileira de Pós-graduação e Pesquisa nas Ciências Sociais, no Rio de Janeiro. A defesa de uma “América Ladina”, a leitura do “pretuguês”, a retomada da discussão da mulata “não mais como uma noção de caráter étnico, mas como uma profissão”, o paradoxo dos ritos carnavalescos no Brasil são alguns dos temas abordados. No entanto, o que intriga a autora e, curiosamente, relaciona-se diretamente com nosso problema de pesquisa é justamente a figura da mãe preta: “interessante constatar como, através da figura da ‘mãe-preta’, a verdade surge da equivocação (LACAN, 1979). Exatamente essa figura para a qual se dá uma colher de chá é quem vai dar a rasteira na raça dominante” (GONZALES, 2019, n.p). Retomando leituras de Freud, Lacan, Magno, dentre outros autores da psicanálise e das ciências sociais (Caio Prado Júnior, Gilberto Freyre, etc.), González conclui que a mãe-preta é a mãe nesse barato doido da cultura brasileira.

O ditado popular “filhos de minha filha, meus netos são; filhos do meu filho, serão ou não”, prefigura o argumento principal do texto de Gonzalez a respeito da função paterna. Tal função corresponde ao zero, é em suma a escrita de uma ausência - “(...) o nome que se atribui à castração. E o que é que falta para essa ausência não ser ausente, para completar essa série?” (GONZALES, 2019, n.p). A resposta da autora é “um objeto que não há, que é retirado de saída. Só que os mitos e as construções culturais, etc., vão erigir alguma coisa, alguma ficção para colocar nesse lugar?”. Depreende-se, portanto, o “papel” de Macunaíma – inflexão importante, não mais símbolo, nem bem entidade, mas nomeação: “ninguém melhor do que um herói para exercer a função paterna”. Pai negro.

“Por que será que Mário de Andrade fez esse nascimento como preto? Não será talvez algum indício de que se trata de América-Africana?” indaga MD Magno (2008) em conferência dedicada à defesa da noção da América-Africana a partir da hipótese da existência de um pai negro do Brasil – escravizado que é, em realidade, senhor da cultura. Para tanto, a investigação a partir de Lacan da função paterna, o Nome do Pai, incide na abordagem de tal função a partir da ideia de que “a paternidade vive em suspensão e errância, digamos assim, diferentemente da chamada maternidade” (MAGNO, 2008, p. 153). Função paterna é, a rigor, equivalente ao Zero - inscrição de uma ausência. Sintoma subsumido que não cessa de retornar: “Não adianta nadar contra a corrente sintomática, é melhor fazer o sintoma falar, e dizer muito bem”. Dirá o autor: “Todo mundo quer ser nacionalista, quer ser brasileiro, quer descobrir o que seja a cultura brasileira, mas, talvez, expor esse sintoma seja tudo o que esse neurótico não quer, mesmo quando se propõe a uma análise, como acontece aliás em toda análise” (MAGNO, 2008, p. 165).

Nas pistas do próprio título do texto de Magno (2008), talvez o problema conceitual entre Otelo e esses filmes - e, sobretudo, Otelo e a personagem Macunaíma - relaciona-se com a ideia da “escrita de uma ausência”: em sua inscrição, Grande Otelo perturba fundamentalmente a própria escrita, o nome, a personagem e seu símbolo subjacente. Ao encarnar, ele não pode fazer por completo. O próprio Magno, na esteira

de Lacan, pensa na ideia de “raça como repetição discursiva”, a partir deste que no texto de Mário de Andrade é chamado o herói da nossa gente.

Por que será que Mário de Andrade fez esse nascimento como preto? Não será talvez algum indício de se trata de *América-Africana*? Não será talvez alguma sacação de que o significante *preto*, enquanto situado no regime das chamadas raças – estou falando de raça não no sentido físico-antropológico ou biológico do termo, mas no sentido de coalescência discursiva (aliás, é como Lacan define, raça como repetição discursiva) desse que no texto é chamado o *herói da nossa gente* – ou seja, aquele que poderia arcar com a posição paterna – certamente, tivesse ganho, às avessas, a batalha discursiva? (MAGNO, 2008, p. 148)

O signo preto ganhara a batalha discursiva? Seria ele o pai? Em outras palavras, o que queremos dizer é que se não há nada melhor que um herói para encarnar o Nome do Pai, a ausência fundamental, Otelo não o fez por completo (ora porque impossibilitado, ora porque figura movente - princípio dinâmico). No limite, não foi por completo o herói Otelo que deu corpo ao Macunaíma, que é o nome do pai. Otelo rasgou o roubo. Encarnando, ele impõe uma mudança complexa do signo. Força motriz que provoca a base, ao invés de vestir a máscara. Rosto que confronta a máscara, recolocando os termos da batalha discursiva. Rosto negro, diga-se de passagem, que repropõe a origem introduzindo uma abertura (eis a deixa oculta no título de Magno), e não preenchendo por completo uma presença naquilo que é escrita dessa ausência. Desafio ao pensamento, mas o que queremos dizer é que Otelo preservou a ausência ao inscrever uma abertura, tanto na sua ginga movente, quanto nos seus retornos e na sua forma singular de apresentar-se com seu corpo.

Referências

ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*: edição crítica. LOPEZ, Telê Ancona (Org.). Brasília: CNPq, 1988.

BRITO, Deise Santos de. *Um ator de fronteira* : uma análise da trajetória do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 e 40. Dissertação de mestrado, USP: São Paulo, 2011.

BRITO, Deise Santos de. *Um corpo sincopado*: uma discussão sobre a influência do samba no trabalho do ator Grande Otelo no Teatro de Revista Brasileiro. Anais do III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade. São Paulo, 2012.

GONZALEZ, Lélia. Para compreender a “América” e o “pretuguês”. *Jornal Outras Palavras*, 2019 Disponível em: <https://outraspalavras.net/eurocentris> HYPERLINK "<https://outraspalavras.net/eurocentrismoemxeque/para-compreender-a-amefrica-e-o-pretugues/>"moemxeque/para-compreender-a-amefrica-e-o-pretugue. Acesso em 2 de maio de 2021.

HIRANO, Luís Felipe Kojima. *Grande Otelo: um intérprete do cinema e do racismo no Brasil (1917-1993)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio: Empresa Brasileira de filmes, 1978.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. Trad.: Aparecida de Godoy. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

KANGUSSU, Imaculada. FONSECA, Jair Tadeu da. Macunaíma, literatura, cinema e filosofia. *Artefilosofia*, v. 6, n. 11, p. 144–157, 2011.

MAGNO, M.D. AMÉFRICA LADINA: *Introdução a uma abertura*. In.: MAGNO, MD. *Acesso à lida de Fi-menina*: seminário 1980. Rio de Janeiro: NovaMente, 2008.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

_____. Solstício. Aletria: *Revista de Estudos de Literatura*, v. 6, p.128, 1998.

MENDONÇA, Elizabeth Maria. Exu-piá, uma outra visão de Macunaíma. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v.1, n.1, 2012.

OLIVEIRA, Rodrigo de. Tem mais sim. Macunaíma: uma conversa entre a versão famosa de Joaquim Pedro e a versão perdida de Paulo Veríssimo. *Revista Contracampo*, 2006. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/85/arttemmaissim.htm>. Acesso em 2 de maio de 2021.

PINHO, Osmundo. Orfeu da Différance. In: *Orfeu do Vinícius & Cia*. Organização: ROCHA, André; CRUZ, Claudio. Santa Catarina: Editora UFS, 2015.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Épuras do social - como podem os intelectuais trabalhar para os pobres*. São Paulo: Global, 2004.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. Galáxia. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*, n. 45, 7 out. 2020.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012

Filmografia

Macunaíma (1969, RJ, 108 min., dir. Joaquim Pedro de Andrade)

Exu-piá - Coração de Macunaíma (1984, RJ, 135 min., dir. Paulo Veríssimo).

CAPÍTULO 4

Correr em cena: encenações de si da juventude em coletivos contemporâneos e o cinema moderno brasileiro

RAFAEL MELLO

Introdução

Partimos de experiências audiovisuais contemporâneas em que diferentes juventudes foram levadas a tomar a dianteira das câmeras e se postar diante de seus territórios. Trazemos precisamente o Coletivo Caranguejo Tabaiães Resiste, da comunidade de mesmo nome em Recife, e alguns filmes do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB) de Minas Gerais, resultantes de oficinas nas ocupações Izidora e Eliana Silva. Por meio de oficinas de realização fílmica, fica evidente como diferentes juventudes aparecem como atores decisivos na busca por reconhecimento e construção de uma auto-imagem coletiva e coletivizante em meio a cenários que, no caso desses filmes, envolvem o direito à moradia, ameaçado pelo avanço da especulação imobiliária nos respectivos locais. Fazemos um movimento de cotejo, aproximando tais filmes de outras produções realizadas em diferentes épocas, locais e contextos do cinema brasileiro moderno. Trazemos especialmente os filmes *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962) e *Lacrimosa* (Aloysio Raulino e Luna

Alkalay, 1969). O elo entre filmes aparentemente tão distantes se revela nas juventudes como ponto comum de uma figuração popular, colocada em um conflito catalisado pela desigualdade social abrangente no nosso país, que emerge às telas nas experiências audiovisuais. Entendemos “juventudes” além do que um simples intervalo etário, sendo um conceito socialmente variável, abarcando experiências e abordagens múltiplas sob a gama da diversidade. Para Canclini, Cruces e Urteaga (2012), o jovem é o ator central na reconfiguração do espaço cultural fragmentado e partido das cidades modernas do século 20. Atualmente, esses sujeitos começam a disputar espaços efetivos na organização da produção simbólica do espaço - por meio de movimentos de resistência ou hackeamentos de práticas da indústria cultural (SOBRINHO, 2015). Se em *Couro de Gato* e *Lacrimosa* os jovens já aparecem como centrais para compreensão das dinâmicas socioeconômicas do espaço urbano, nos coletivos contemporâneos aqui destacados o protagonismo dessas juventudes vai além e aparece dentro de mobilizações socialmente organizadas que constroem conjuntamente as *mise-en-scènes* envolvidas.

Vamos nos debruçar sobre os gestos, movimentos, olhares e posturas desses atores/atrizes-personagens. A apresentação se propõe a discorrer em torno de um arranjo cênico central: a corrida. Fundamentamos a análise nos conceitos de *mise-en-scène* documentária e *auto-mise-en-scène*. Para Comolli (2009), a *auto mise-en-scène* é sempre presente mesmo sendo mais ou menos manifesta.

Em geral, o gesto do cinema acaba, conscientemente ou não, por impedi-la, mascarar-la, apagá-la, anulá-la. Outras vezes, mais raras, o gesto da *mise-en-scène* acaba por se apagar para dar lugar à *auto-mise-en-scène* do personagem. Trata-se de uma realidade estética. De uma dança a dois. A *mise-en-scène* mais decidida (aquela que supostamente vem dos cineastas) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se refletir, se manifestar. Filmar torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de entrelaçar ao outro – até na forma. (COMOLLI, 2008, p. 83)

Assim, a *mise-en-scène* é tida como uma criação coletiva que surge a partir das formas de conjugação entre quem filma e quem é filmado.

Não se trata de um controle de quem filma ao passo que também não se refere a uma agência externa e independente de quem é filmado. A noção de *mise-en-scène* documentária provoca o descentramento da encenação como controle, como propõe Bernard Belisário (2014) ao fundamentar sua análise de modulações da *mise-en-scène* no filme *As Hiper Mulheres* (Takumã Kuikuro, Leonardo Sette, Carlos Fausto, 2011).

A noção de *mise-en-scène* documentária partilharia então desta recusa ao controle do sentido não só no modo como o filme concebe sua escritura em sentido lato, mas na própria situação de filmagem. Se, na ficção, a *mise-en-scène* remeteria à maneira como o cineasta concebe e organiza a cena – para Bordwell (2005), o movimento dos atores no quadro, a maquiagem, o figurino, a iluminação e o cenário –, no documentário a *mise-en-scène* do cineasta não pode ser pensada ou concebida separada de uma outra *mise-en-scène*, a dos sujeitos que ele filma. (BELISÁRIO, 2014, p. 54)

Mesmo nas ficções pertencentes ao *corpus* de análise, entendemos que a situação de auto encenação turva as fronteiras entre *mise-en-scène* documentária e ficcional. O único documentário analisado trata-se de *Lacrimosa*, entretanto seria redutor perceber a *mise-en-scène* dos filmes do MLB-MG, de Caranguejo Tabaiães e *Couro de Gato* considerando apenas a maneira como os cineastas constroem as cenas. Até em filmes com marcação de atores e movimentos de câmera rigidamente delimitados, como *Couro de Gato*, são fundamentais as significações aportadas pelos próprios sujeitos filmados, vivenciando suas rotinas e lutas, com destaque aqui para as crianças e jovens. Comolli defende a *mise-en-scène* como algo que se faz junto, um fato compartilhado, e não apenas algo feito “por um, cineasta, contra os outros, personagens” (2008, p. 60). Nas ficções feitas nas oficinas do MLB, por exemplo, os personagens preservam os nomes dos atores, por exemplo, o que não pode ser entendido como um simples detalhe, como explica Edinho Vieira, morador da Izidora, que ministra oficinas e trabalhou como assistente de produção e direção em alguns dos filmes que trazemos.

Não é nem se sentir representado por um personagem, é se sentir parte disso. É você mesmo. É sua vida ali naquele espaço. Essa

questão do papagaio é importante. A gente poderia ter forçado a barra e dizer “você precisam fazer um filme para falar sobre a moradia”, forçar uma fala, mas criança é criança. Era época de vento na ocupação e só se falava em papagaio. O que que ela faz na ocupação? Ela brinca. Ela tem amigos, ela vai para a escola, estão para eles é importante falar sobre o papagaio, por exemplo. É o importante para a criança naquele momento. (VIEIRA, 2022)

Nesse processo o filme se torna um “horizonte possível”. O cinema deixa de ser somente uma sala escura onde quem tem condições financeiras se senta em poltronas e assiste histórias de um mundo imaginário, para se tornar uma ferramenta possível ao alcance de todos. Edinho Vieira traduz esse sentimento que o cinema produz quando se exerce o direito de ser filmado:

Pensar que outras pessoas habitam essas telas, que é possível fazer um espaço com essas imagens, que é possível fazer um filme sobre essas lutas, que é possível retratar essas pessoas, esses corpos em telas grandes, primeiro esse sentimento de estranhamento de dizer “poxa, eu também posso”, e depois as pessoas vão tomando o costume disso e querendo participar, inclusive lá no filme *Memórias de Izidora*, por exemplo, é importante como o filme é feito em conjunto com a comunidade, as pessoas veem elas mesmas na tela, veem a própria luta e conseguem opinar em que rumos o filme deveria contar uma história ou de que forma o filme deveria ser. (VIEIRA, 2021)

Falando de “papagaio”, Edinho se refere a *Papagaio Verde* (2017), filme feito na ocupação Esperança (Izidora), através de um processo de oficina, e que se passa durante um torneio de papagaios na ocupação. Ao defender que “cada pessoa tem o direito de ser filmada” (2012), Walter Benjamin aponta como, com as artes industriais e com o avanço da técnica, o cinema perturba a distância entre emissor e receptor, mingando uma diferença fundamental entre autor e público. Durante séculos houve uma separação rígida entre os escritores (em número reduzido) e os leitores (em grande número). No lugar da exaltação especialista, Benjamin propõe a formação politécnica, em que a “qualidade” de uma obra não é medida somente por seu posicionamento político, mas em como provoca regimes de produção “de dentro”, fazendo assim surgir novos autores e

não consumidores. Para o autor, o mundo do trabalho moderno irrompe um saber falar – ou “encenar” – sobre este trabalho. Assim, a modernidade, com a extensão do “direito de ser filmado”, oferece condições para a auto encenação dos povos diante da câmera. A explosão de novas mídias põe em jogo um reordenamento sensível do aparecimento de sujeitos, em que a separação primeira produtor-receptor é posta em xeque. A “reivindicação do direito de ser filmado” se recoloca.

Caranguejo Tabaiaries

Em julho de 2019, a comunidade Caranguejo Tabaiaries, na Zona Oeste do Recife, foi alvo de um “decreto de desapropriação em caráter de urgência”, expedido pelo então prefeito da cidade, Geraldo Júlio. Desde o ano anterior, a prefeitura já vinha ameaçando a população de despejo. A desapropriação ocorreria em virtude das obras de requalificação do Canal do Prado, em cujas margens se localiza Caranguejo Tabaiaries, planejando a implantação de três faixas de veículos precisamente no local onde se situa a comunidade. Os registros de ocupação do espaço pela comunidade datam de 1908 e, desde 1996, a área é uma Zona de Interesse Social (ZEIS), política que estabelece que deve ser realizada a regularização fundiária do local pelo poder público – atualmente cerca de 5 mil famílias habitam o local. Segundo a educadora popular e moradora da comunidade desde nascida, Sarah Marques, a prefeitura, no entanto, ao longo dos anos, ameaçou desrespeitar a ZEIS, construir a pista e despejar os moradores. “Essas contínuas ameaças ao longo de 2018 e 2019, antes mesmo do decreto oficial da prefeitura, fizeram com que o coletivo Caranguejo Tabaiaries Resiste fosse constituído na comunidade”.

Em articulação com outras organizações, de 2018 em diante, o coletivo organizou ações de debate e conscientização sobre os direitos a moradia digna, combate a diferentes formas de discriminação, planejamento urbano, entre outros temas. A imagem tem papel central: além de cine-debates, o coletivo atuou em conjunto com outras organizações na produção de peças audiovisuais, no intuito de se “mostrar para a cidade que existe” (para os próprios moradores, inclusive), numa estratégia de uso do audiovisual para a construção de visibilidades.

As experiências audiovisuais surgiram através de oficinas articuladas junto à comunidade por diversas organizações. Produzido a partir de uma oficina da ONG *Adolescer e Coque Vídeo*, um dos vídeos, intitulado *Sem Destruição* (que teve 40 mil exibições apenas no Facebook), se coloca como “brega-protesto”. As coreografias performadas constroem uma imagem da comunidade – que para os sujeitos envolvidos se articula com a auto-imagem – a partir do discurso militante de crítica à destruição do local e criação de senso de pertencimento coletivo. Assim, o videoclipe ganha um aspecto documental, ao apresentar jovens que encenam a si mesmos através da dança em uma narrativa construída em torno do território. Os ritmos e passos do *bregafunk* apareceriam não só como instrumento político de reivindicação, mas elemento de relação, entendimento e forma de habitar o espaço urbano, através de movimentos/gestos/posturas que se inscrevem na imagem em direção a uma redistribuição de visibilidade. Além do *bregaprotesto*, a pesquisa destaca o vídeo Tabaiães, em que os moradores interpretam a luta da própria comunidade, através da narrativa ficcional, contando a história das discriminações, violências e opressões vividas pelas comunidades, em especial os jovens, apontando caminhos para a resistência.

MLB-MG

O Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB) é um movimento social de amplitude nacional que luta pelo direito humano à moradia digna. Fundado oficialmente em 1999, é formado por milhares de famílias sem-teto brasileiras que sofrem com a ação predatória da especulação imobiliária e fundiária. O movimento defende a luta pela moradia como instrumento para reforma urbana, pois através das reivindicações é possível mobilizar as pessoas e pressionar os governos contra os problemas enfrentados pelas populações marginalizadas nas grandes cidades. Atualmente, mais de 23 anos após sua fundação, o MLB está presente em 17 estados brasileiros. Diz um dos seus documentos programáticos que é preciso “fazer mais ocupações, garantir a resistência e impedir os despejos; desenvolver o trabalho comunitário nos bairros populares e organizar lutas pelo direito à saúde, educação, creche, transporte, pelos direitos das mulheres etc.” (MLB, 2014, p. 20).

Ao citar a dissertação de Thiago Lourenço (2014), Almeida, Bemfica e Lanna (2017), apontam como as cidades brasileiras sofrem com quadro de exclusão social que se acumula por séculos, ainda que diante de “supostos avanços jurídicos institucionais”. Isso se materializa com o fortalecimento dos movimentos urbanos de luta por moradia, que nascem a partir dessas contradições:

Quando, mesmo diante de um suposto avanço jurídico e institucional - como a reforma constitucional de 1988 e a promulgação do Estatuto das Cidades (2001) - nos deparamos com “cidades reais cada vez mais excludentes” (LOURENÇO, 2014, p.30). Desta forma, parece ser preciso vê-las como ações políticas complexas que, além de colocarem em xeque noções como a de propriedade privada e questionarem a capacidade do Estado em promover políticas efetivas de moradia, “se inserem numa dinâmica política e social de questionamento das instituições do Estado” (Idem, p. 22). (ALMEIDA, BEMFICA, LANNA, 2017)

O MLB-MG é um movimento que tem no audiovisual um importante eixo de luta, sendo produtor de importantes filmes brasileiros contemporâneos, como *Na Missão com Kadu* (Aiano Bemfica, Pedro Maia de Brito, Kadu Freitas, 2016), *Memórias de Izidora* (Vilma da Silveira, João Victor Silveira de Paula, Kadu de Freitas, Edinho Vieira e Douglas Resende, 2016), *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito, 2018), *Entre Nós Talvez Estejam Multidões* (Aiano Bemfica, Pedro Maia de Brito, 2020), entre outros. Nos dedicaremos a fazer uma análise aprofundada dos filmes do MLB feitos a partir de oficinas com jovens, trabalhos que não foram planejados para serem exibidos em festivais, mas que não deixam de trazer elementos narrativos e estéticos relevantes – a exemplo da performance de si dos jovens diante da câmera, em contexto de luta social por moradia. Trazemos precisamente produções resultantes da série de oficinas realizadas entre 2013 e 2018: *A rua é pública* (2013), *Aniversário e Castigo* (2017), *Palmilha* (2018) e *Papagaio Verde* (2018), realizados nas Ocupações Eliana Silva e Izidora.

Sobre a Eliana Silva, contextualizamos brevemente o histórico da ocupação:

Organizada pelo MLB, a Ocupação Eliana Silva surgiu em abril de 2012 na região do Barreiro, em Belo Horizonte. Após ter passado

vinte e um dias cercada por viaturas da Polícia Militar de Minas Gerais, trezentas famílias foram despejadas com uso de um forte aparato policial. Dois meses depois, ocuparam um terreno a menos de duzentos metros de onde haviam sido retiradas (...) Dois meses depois, e já com as famílias reorganizadas, o MLB ocupou um terreno a menos de 500 metros de onde haviam sido despejadas e estabeleceu ali uma comunidade que até hoje desenvolve importantes projetos de autonomia. Com creche, biblioteca e programas de alfabetização de jovens e adultos, as famílias da Eliana Silva (2) têm conseguido manter parcerias com a sociedade e setores do Estado que modificaram a correlação de forças e garantiram a estabilidade e uma crescente consolidação do bairro (ALMEIDA, BEMFICA, LANA, 2017, p. 14)

O cinema aparece atrelado às formas de comunicação que emergem como consequência das novas possibilidades tecnológicas de mobilização. As oficinas têm papel de integração da juventude além de formar um espaço de discussão coletiva sobre as narrativas cotidianas da ocupação. Elas são instrumentos em que os indivíduos refletem em conjunto sobre o território em que vivem. O espaço se torna inteligível à medida que possibilita uma ação, ou seja, o conhecimento do espaço dá-se através de uma atuação, que no caso das oficinas acontece como uma auto encenação. Bem como estas constroem um ponto de vista interno de um conjunto de pessoas que estão acostumadas a serem apenas “retratadas” pelos grandes meios de comunicação.

A corrida abre a cena

Percebemos a reincidência de crianças correndo em espaços previamente vazios, tendencialmente nas “aberturas” ou primeiras cenas dos filmes. No prólogo de *Aniversário e Castigo* - que intercala um clipe com panorâmicas da ocupação e cenas cotidianas do morro - duas crianças subitamente correm diante da câmera com olhar voltado para as lentes. A corrida inicial das crianças que descem o morro desemboca em um grupo maior de meninos que, com o rosto voltado para o céu, empinam pipas. *Palmilha* também traz, logo no primeiro plano, uma criança que corre subindo o morro. Na terceira cena, a menina protagonista, em busca de uma palmilha para que sua amiga Gabi possa jogar futebol, corre ladeira abaixo pela ocupação. Segue-se na mesma dinâmica: do

espaço vazio, surge a criança que corre e dá movimento à cena. Desta vez, sabemos ou saberemos ao longo do filme os desejos das personagens a partir de suas expressões e encenações. Também em *Tabaiaries*, logo após os créditos iniciais, da imagem das moradias cortadas por um beco vazio, cujo único movimento é do vento que balança as roupas no varal, surgem as crianças correndo (Figura 1).



Figura 1: Crianças correndo nas aberturas de *Aniversário e Castigo*, *Palmilha* e *Tabaiaries*, respectivamente
 Fonte: Youtube/Reprodução

Portanto, os filmes recorrem com frequência à corrida das crianças em cena como um dos primeiros movimentos de seus roteiros. Elas irrompem e quebram com o vazio do cenário das paisagens e ocupações. A corrida é o que “abre” os trabalhos, tanto no sentido formal, quanto no uso desse gesto como uma forma de “abrir” cada filme para uma vida

na ocupação que não é estanque, mas que pulsa e se movimenta a todo momento. Ou seja, antes vemos paisagens sem presença, para que então os sujeitos, em suas corridas, irrompam na tela, abrindo a imobilidade da imagem “vazia” através de suas corridas.

Em *A Rua é Pública*, também na cena inicial, o garoto protagonista vem à cena do fundo da fumaça da ladeira carregando uma bola nos braços. Nas cenas seguintes, o garoto se juntará aos colegas na busca por um terreno adequado para que possam jogar futebol. A primeira cena de *Palmilha* traz uma criança subindo o morro da ocupação; ao acompanhá-la, o plano nos dá uma visão panorâmica da paisagem do lugar. Por outro lado, nas cenas iniciais de *Couro de Gato*, vemos as crianças se preparando para mais um dia no morro, carregando tonéis d’água ou preparando o amendoim que será vendido na “cidade”. Uma delas também aparece em cena vinda do fundo de uma ladeira (Figura 2). Ao invés da bola, latas d’água, em vez da palmilha, potes de amendoim a serem vendidos na “cidade”, que vemos do alto do morro. Se nos filmes antes mencionados as crianças correm para chamar os colegas para jogar bola, empinar pipa, ajudar o amigo a sair do castigo ou a amiga a achar uma palmilha, aqui elas se preparam para mais um longo dia de trabalho.



Figura 2: Cenas iniciais de *Couro de Gato*, *Palmilha* e *A Rua é Pública*

Fonte: Youtube/Reprodução

Analisando essas cenas em conjunto, percebemos um vir à cena pautado por uma relação com a cidade permeada de tensões. Nestas, fica evidente a disputa entre o que é e o que não é entendido como cidade; as pessoas lutam para que o lugar onde moram também seja concebido como tal e, conseqüentemente, tenham acesso a direitos básicos e dignidade.

Correr e crescer

Como resultado de uma criação conjunta, a auto colocação dessas juventudes em cena incide objetivamente na narrativa fílmica com conseqüências que podem ser lidas como evidências ou “chaves” para compreender a natureza destas auto encenações. Uma dessas decorrências vem do ato de vir até a câmera e, com isso, do ponto de vista óptico, o sujeito “cresce” no quadro. Isso acontece em *A Rua é Pública* em dois momentos. Primeiro, quando as crianças estão buscando um local onde possam jogar bola na Ocupação Eliana Silva; um deles se dirige às ferragens da estrutura de uma futura casa, a câmera filma a ação por trás das barras de ferro - que serão posteriormente reinventadas como “traves”. Temos a impressão de que ela “cresce” no quadro.

Esse efeito é comum, mas buscamos a força do procedimento justamente em seu caráter ordinário. Façamos uma associação entre esse momento com *Tiré Dié* (1960), filme emblemático do *Nuevo Cine*, que tematiza a condição de crianças moradoras da periferia de Santa Fé, na Argentina, que correm nos trilhos do trem em busca de trocados atirados pelas janelas dos vagões. Debaixo dos trilhos, alguns garotos de *Tiré Dié* também buscam a câmera e experimentam esse crescer em cena. Se no crescer em cena de *A Rua é pública*, o garoto corre para a câmera para transformar ferragens de futuras casas em traves, em *Tiré Dié*, as barras de ferro são as linhas do trem, que projetam suas sombras no rosto do garoto que tira seu sustento delas.

Depois, já se equilibrando em cima da ferrovia, num movimento ainda mais marcado que o anterior (pois agora a câmera se fixa ao nível do chão), o jovem *cresce* mais ainda no quadro quando corre em direção à câmera. Uma *auto-mise-en-scène* marcada por um crescer em cena que materializa um projeto comum do *Nuevo Cine* e dos filmes do MLB: fazer aparecer sujeitos periféricos invisibilizados, trazendo-os para o centro

do quadro. Algo semelhante ocorre algumas cenas depois, quando os meninos finalmente acham um local propício para jogar futebol, um deles vem até onde está posicionada a câmera para fazer a marcação da barra com os próprios pés. O menino vestido de amarelo “cresce” no quadro à medida que corre em direção à câmera.



Figura 3: Crescer no quadro em *Tiré Dié* e *A rua é pública*

Fonte: Youtube/Reprodução

O gesto de fincar as ferragens no solo para fundar o campo e dar fim às discussões de “se a bola entrou ou não”, em muito se assemelha com o gesto de fincar as estruturas de uma ocupação urbana. Ao ver este filme, Aiano Bemfica atenta como as traves e as barracas são montadas do mesmo jeito “Eu filmando a ocupação fiz vários planos parecidos com aqueles”.

Em *Sem Destruição*, no formato de videoclipe, os corpos da juventude também se movimentam em busca da câmera. Os jovens vêm ao encontro da câmera, e com isso crescem no quadro, pelos becos da comunidade, declarando diante das lentes um discurso crítico de afirmação. Letra cantada no momento da Figura 4: “*Sou do Caranguejo, prazer, satisfação / Aqui é minha favela e vou fazer revolução / Sem essa de promessa, comigo não rola não / Aqui na comunidade não falhamos na missão*”. Essa vinda à câmera partindo do fundo do beco, buscando e se aproximando da câmera, se repete outras vezes na coreografia do clipe de forma ainda mais marcada. É como se houvesse uma afirmação de que esses sujeitos não são elementos que apenas compõem o quadro/território, mas que esse território lhes pertence. Pertencimento reafirmado várias vezes na letra do *bregafunk*, e que aparece plasticamente na estética do vídeo e na *auto-mise-en-scène* destes jovens. Em *Sem Destruição*, é na relação com a câmera que isso fica manifesto, precisamente na forma de vinda à cena destes jovens.

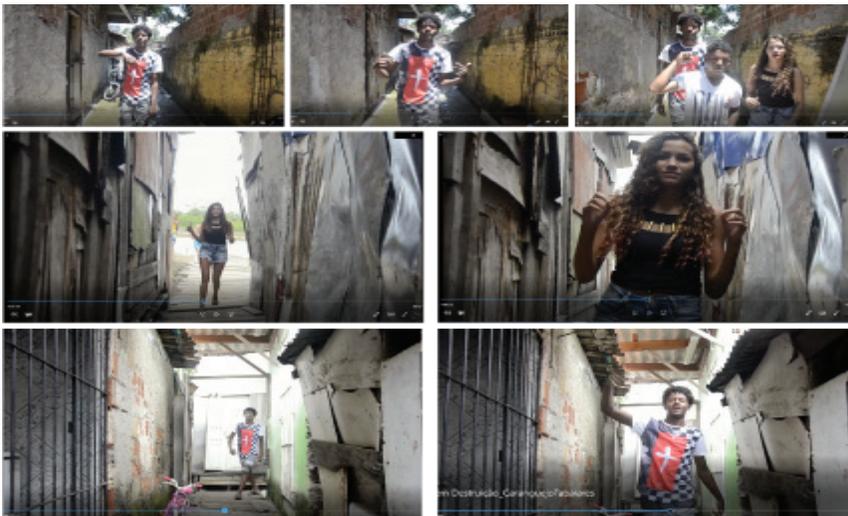


Figura 4: Jovens que vem de encontro à câmera em *Sem Destruição*

Fonte: Youtube/Reprodução

A fuga e a “arte do salto”

Em *Aniversário e Castigo*, algumas crianças vão até a casa de Lucas para que ele possa pular a janela e fugir com os amigos para a comemoração do aniversário. Antes da corrida de fuga, os colegas incitam Lucas a saltar da janela, “Pula, pula, pula, vai logo!”, dizem. O salto de Lucas é, portanto, o instante decisivo que prepara a corrida, em que a fuga é posta em prática. Em *Couro de Gato*, em montagem paralela, quatro crianças buscam gatos, usados para a confecção de tamborins, em locais diferentes do Rio de Janeiro. Primeiro, elas se camuflam, se escondem debaixo da mesa do restaurante, atrás de uma mansão e ao lado da lata de lixo em um parque público. O instante decisivo que caracteriza o momento do furto dos gatos também é marcado por um salto, filmado com ênfase pela câmera, que acompanha detalhadamente cada movimento do pulo. A partir daí, acontece a sequência da perseguição do filme de Joaquim Pedro de Andrade, que a apresenta com elementos do cinema de ação, em que as crianças correm, valendo-se de sua esquiva e conhecimento do território para driblar a polícia.

Em *Lacrimosa*, existe um duplo movimento das crianças com relação à câmera. Por um lado, algumas buscam a câmera, vão até ela, em conjunto encaram esse corpo estranho e invasor. Logo no começo da segunda parte, quando a câmera desce do carro e se lança às crianças, elas ficam paralisadas encarando a câmera. Já outros garotos fogem. Correm para longe dessa câmera em busca de um lugar seguro, como o alto dos morros encontrado em *Couro de Gato*, um lugar em que sua imagem esteja a salvo. Na sequência abaixo, as crianças, ao perceberem que estão sendo filmadas, fogem em direção aos seus barracos. Uma delas olha para trás algumas vezes e percebe que a câmera insiste em persegui-la, buscando sua imagem, ora pelo movimento físico de quem segura a câmera, ora com o movimento óptico de *zoom*, quando a perseguição física já não é possível. Importante ressaltar que se tratam de modulações de fuga distintas.

Ao se esquivar e subir o morro, as crianças de *Couro de Gato* encontram o espaço/território seguro. A marcação urbana fica bem delimitada: nas zonas centrais, as crianças expõem seus corpos à vulnerabilidade em busca de trabalho e dinheiro para se manter; no alto dos morros, fundam

seus territórios em segurança. O que se reforça nas cenas posteriores à perseguição, em que vemos paisagens “vazias” dos morros de baixo para cima (câmera baixa), com trilhas e degraus que trazem um ponto de fuga bem marcado. O espaço que a classe média teme é a segurança das populações periféricas. Consequências de uma sociedade com desigualdade de classes acentuada. Próximas fisicamente, ao mesmo tempo um abismo social as separa.

Do ambiente vazio do morro do Cantagalo à comunidade de Caranguejo Tabaiães e à ocupação Vitória. Se a perseguição de *Couro de Gato* se encerra com a sequência das paisagens do morro vazias, *Tabaiães* se inicia com um plano da comunidade também vazio, mas de suas linhas de fuga surgem crianças que correm em direção à câmera. A partir daí, o filme mistura elementos de documentário e ficção, narrando a história da comunidade de forma afetiva através da auto encenação, pelos próprios moradores, de conflitos com a polícia. Em outras cenas dos filmes do MLB e das produções do Coletivo Tabaiães Resiste já citadas, também existe uma relação com o vazio dos espaços – em *Aniversário e Castigo*, *Papagaio Verde*, *Palmilha*, *A rua é pública*, *Casa com Parede* há cenas iniciais em que vemos paisagens vazias de onde “surgem” as crianças que vão protagonizar a narrativa. No caso de *Couro de Gato*, a paisagem vazia é uma espécie de pausa reflexiva pós-fuga da polícia em que as crianças se escondem, “somem” no espaço que lhes garante segurança. Ou seja, no filme de Joaquim Pedro, o movimento é de corrida das crianças que culmina no “vazio”, e nos trabalhos do MLB esse vazio da paisagem é o ponto de partida para que a corrida das crianças possa habitá-lo.

Em *Tabaiães*, as crianças correm pelos becos, onde provavelmente cresceram, sem sabermos exatamente para onde vão - elas buscam o ponto de fuga. Na locução *off*, ouve-se a fala de Sarah Marques, moradora e militante do Coletivo Caranguejo Tabaiães Resiste, que diz: “O caranguejo vive e vai se renovando a cada dia”. A corrida das crianças é um dos principais elementos que fazem aparecer a vida que pulsa no local; elas exploram os becos do território onde vivem num enquadramento parecido ao da criança que foge da polícia em *Couro de Gato*, corrida para garantir a vida.

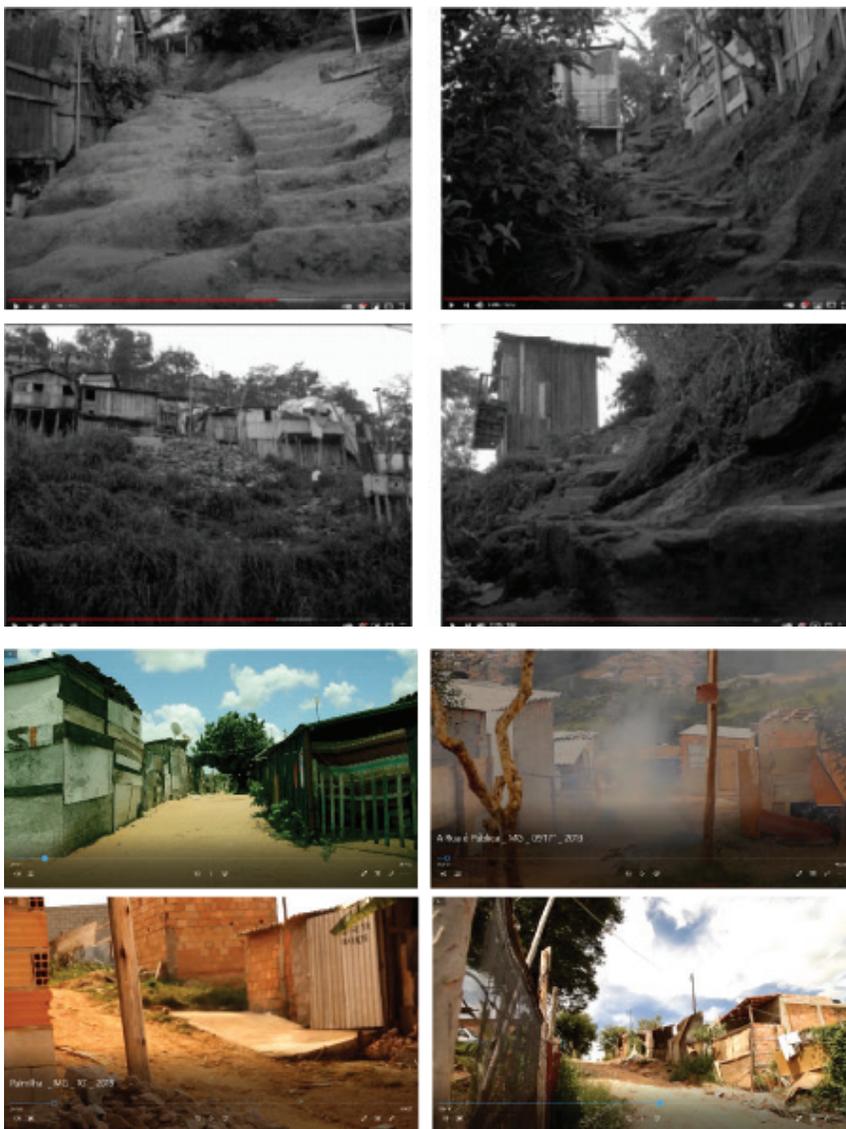


Figura 5: Paisagens vazias ao final da perseguição em *Couro de Gato*, nos filmes do MLB e em *Tabaiaries*.

Fonte: Youtube/Reprodução



Figura 6: Fuga em *Tabaiaries* e *Couro de Gato*

Fonte: Youtube/Reprodução

Deambulação reflexiva

Em *Papagaio Verde*, a menina protagonista busca recuperar uma pipa que caiu na casa da vizinha, Dona Creuza, e assim seguir no torneio de papagaios. Porém, durante o diálogo com Dona Creuza, a garota fica intrigada com uma fala da senhora, que afirma ter um papagaio em casa. Ao entrar na residência, vemos que se trata de um papagaio verde de verdade, uma ave. Há, então, uma discussão entre as personagens sobre liberdade, “Eu quero que você solte o papagaio para ele poder viver a liberdade dele, diz a menina. Se ele nunca viveu na natureza, como que ele vai voar?”, responde Dona Creuza. A garota então deixa a casa, e sai andando pelas ruas da ocupação. A casa fica no alto de um morro. A garota caminha com semblante pensativo, acompanhada pela câmera com a paisagem ao fundo. Ouvimos em *off*:

Tem gente que prende os outros, mas juram que os outros vivem em liberdade. Mas na verdade nem eu sei direito o que é liberdade. Eu só sei que se eu fosse pipa, papagaio ou tivesse asas eu nunca ia ficar sem voar, voar deve ser muito legal, liberdade, sabe.

A câmera faz um movimento panorâmico acompanhando o movimento da garota, enquadrando-a inicialmente de frente e posteriormente de costas. Assim o filme se encerra, com um momento reflexivo da personagem, abandonando, inclusive, o seu assunto “principal”, o campeonato de papagaios. Em *Couro de Gato*, o encerramento também se dá por uma caminhada da criança protagonista vista do alto do

morro. Após capturar o gato, fugir da polícia e da classe média, chega-se ao momento em que Paulinho deve entregar o animal à barraca que confeciona tamborins. Entretanto, como a sequência anterior nos mostra, Paulinho se afeiçoa ao gato, chegando a tirar da própria (escassa) comida para alimentá-lo. Em uma trilha sonora composta por samba percussivo e dramático, Paulinho tem os olhos cheios de lágrimas, mas, contra sua vontade, se vê obrigado a ceder às cruéis necessidades. Paulinho entrega o gato e inicia sua caminhada. No plano final o vemos de costas, descendo o morro, com vista para a cidade grande. Paulinho então diminui no quadro enquanto caminha. A cidade, lugar da injustiça e da exploração dos mais vulneráveis, se projeta sobre o personagem. Portanto, em *Couro de Gato* e *Papagaio Verde*, temos um encerramento marcado por um momento de deambulação reflexiva que ocorre no pós-clímax dos filmes. No caso de *Papagaio Verde*, a reflexão em torno das possibilidades de liberdade ocorre após o diálogo com Dona Creuza, reforçado pela voz em *off*, que corresponde ao pensamento da menina. Já em *Couro de Gato*, a caminhada reflexiva final acontece após Paulinho ceder o gato. Se em *Papagaio Verde* a locução em *off*, sobreposta à caminhada na rua, é o que ancora a deambulação reflexiva, em *Couro de Gato*, filme praticamente sem diálogos, isso acontece como resultado da lógica de ponto e contraponto em que o filme se fundamenta, posicionando a criança em sua caminhada descendo o morro, diminuindo perante a cidade burguesa.

A deambulação pode ser entendida além de um “andar sem rumo”, se aproximando de uma forma de narração atravessada pelo conhecimento do espaço social. Trazemos a ideia de *flâneur*, associada principalmente aos escritos de Walter Benjamin no momento do surgimento das grandes metrópoles urbanas europeias no começo do século 20.

O *flâneur* é o andarilho ocioso que aprecia a multidão, as vitrines das lojas, o movimento das ruas. Seu passo segue em um ritmo lento, “contra o dinamismo excessivo” (BENJAMIN, 2015a, p. 56), uma vez que seu interesse está voltado para os detalhes. O *flâneur* é uma figura discreta e solitária que “busca refúgio na multidão” (BENJAMIN, 2009, p. 61) (...) Seu olhar atento percebe as rápidas mudanças que ocorrem nas grandes cidades europeias: a iluminação das ruas, a abertura das avenidas, a modernização da rede de

transportes, a popularização das grandes lojas de departamento. (RIBEIRO, 2021, p. 242)

“O espaço pisca para o flâneur” (BENJAMIN, 2009, p. 463, fragmento [M 1a, 3]). A *flânerie* se liga a um tipo de “arqueologia urbana”. Podemos dizer que Elisa, ao deambular, pelas ruas de chão batido de uma ocupação em vias de ser construída, aciona um tipo de “arqueologia do futuro”, de uma cidade possível, que ainda está porvir, em permanente construção em contato com os desejos e sonhos da juventude. Seu andar pensativo, intercalado pela locução em *off*, ocorre em um plano aberto em que a garota percorre lentamente as ruas descobrindo o espaço e sua subjetividade simultaneamente.

Em relação às outras deambulações, pode-se dizer que a cena final de *Couro de Gato* dialoga diretamente (e indiretamente, no caso de *Papagaio Verde*) com o final de *Alemanha, Ano Zero* (Roberto Rossellini, 1948), filme integrante da *Trilogia da Guerra* do diretor, que também inclui *Roma, Cidade Aberta* (1945) e *Paisá* (1946). Ao final do filme de Rossellini, Edmund, a criança protagonista, vaga sem rumo pelas ruínas de uma Berlim destruída pela guerra. Sem família, amigos, perspectivas e de futuro condenado, o suicídio do garoto desfecha o filme, tragicamente.



Figura 7: Deambular final em *Papagaio Verde*, *Couro de Gato* e *Alemanha, Ano Zero*

Fonte: Youtube/Reprodução

A caminhada é uma ação em si, que revela uma política do próprio gesto em sua medialidade. Em *Couro de Gato* e em *Alemanha, Ano Zero*, o futuro dos garotos está obstaculizado, comprometido pelas mazelas sociais, de modo que suas ações são, na verdade, reflexos do ambiente hostil e catastrófico que se impõe. No caso de Edmund, até a própria vida é surrupiada. Já em *Papagaio Verde*, a caminhada final na ocupação traz um monólogo sobre o conceito de liberdade pela criança.

Considerações finais

Nesses trabalhos, os jovens não cumprem apenas marcações prévias e roteirizações externas, mas têm suas próprias vivências e gestualidades no centro do processo cinematográfico. Nas situações de luta pelo direito à moradia digna, um dos resultados desses processos é a construção colaborativa dos espaços sociais, permanentemente reinventados por essas juventudes, inseridas em contextos sociais vulneráveis ao capital imobiliário, que captura o estado e os monopólios midiáticos, justamente para que esses atores não se sintam pertencentes ao espaço onde vivem.

Ao mesmo tempo, o que une e singulariza as experiências audiovisuais aqui retratadas é a consolidação das práticas dessas juventudes, voltadas para os espaços sociais a partir de uma atividade cinematográfica feita e pensada conjuntamente. As singularidades das experiências se afirmam quando os jovens constroem os caminhos narrativos que serão praticados junto a essas comunidades. Portanto, as oficinas, por mais que partam de uma premissa colaborativa e horizontal, não são “fórmulas prontas” a serem aplicadas uniformemente, independentemente dos contextos sociais envolvidos. Trata-se, pelo contrário, de construir as experiências em diálogo permanente com os universos culturais, geográficos, sociais e históricos presentes. Assim, é possível, ao aproximá-los, perceber traços em comum, mas também singularidades entre um filme produzido sob a ótica de um grupo de crianças que procuram um terreno para jogar futebol na periferia de Belo Horizonte e um videoclipe *bregafunk* de protesto feito em uma comunidade no centro do Recife.

Detalhamos falas de Edinho Vieira e Odara Canuto, que participaram das oficinas de vídeo no MLB e em Caranguejo Tabaiães, respec-

tivamente, reforçando a importância dessas atividades na formação de uma sensibilidade artística e na auto afirmação a partir do território. Isso acontece a partir do momento em que os sujeitos percebem que *também podem* fazer um filme.

Pensar que outras pessoas habitam essas telas, que é possível fazer um espaço com essas imagens, que é possível fazer um filme sobre essas lutas, que é possível retratar essas pessoas, esses corpos em telas grandes, primeiro esse sentimento de estranhamento de dizer “poxa eu também posso”, e depois as pessoas vão tomando o costume disso e querendo participar, inclusive lá no filme Memórias de Izidora, por exemplo, é importante como o filme é feito em conjunto com a comunidade, as pessoas veem elas mesmas na tela, veem a própria luta e conseguem opinar em que rumos o filme deveria contar uma história ou de que forma o filme deveria ser. (VIEIRA, 2020)

Depois do Coque Vídeo, o mundo real mudou para mim. Tudo é audiovisual para mim. Tudo pode ser gravado. Estou sempre andando com meu celular ou qualquer outro caderno porque sempre vem uma história ou sempre passa uma cena em minha cabeça que precisa ser gravada ou fotografada. O Coque Vídeo me abriu os olhos para ver pessoas reais, coisas reais, mundos reais que precisam ser gravados na minha periferia. O quão precioso é gravar o cotidiano de onde você mora. Ou mesmo apontar para o céu e gravar a mudança climática que está acontecendo nesse momento, pois estava um céu super azul e lindo em Recife e agora está uma coisa muito nebulosa que é cinza escuro com os pássaros voando. E trazer isso para sua realidade e dizer “poxa, isso é arte”. E você poder fazer os seus próprios vídeos, saber onde, o que gravar e aprender a fazer suas montagens. Buscar o espaço perfeito para gravar o som na sua favela. (CANUTO, 2022)

Referências

ARAÚJO, Luciana. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. Alameda, 2013.

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias do cinema na américa latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: 34/Edusp, 1995. 320 p.

BEMFICA, AIANO ; ALMEIDA, Matheus ; LANNA, L. B. A. . *Cerco Militar e despejo da ocupação Eliana Silva: uma aproximação etnográfica*. REVISTA TRÊS [...] PONTOS (UFMG) , v. 14, p. 14-23, 2017.

BENJAMIN, Walter. Autor como produtor. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 373 p.

SOUTO, Mariana. *Constelações filmicas: um método comparatista no cinema*. Galáxia (São Paulo), no 45, dezembro de 2020, p. 153–65. DOI. org (Crossref), <https://doi.org/10.1590/1982-25532020344673>

CAPÍTULO 5

Identidades juvenis em
Shadow and Bone (Netflix, 2021-)

KELLEN XAVIER

Introdução

Publicado originalmente em 2012 pela Henry Holt and CO., no segmento *Holt Books for Young Readers* - recomendado para jovens de 12 a 18 anos -, *Sombra e Ossos* (2013) é o primeiro dos nove livros ambientados no *Grishaverso* da escritora israelita, naturalizada norte-americana, Leigh Bardugo. Nele, conhecemos a história de Alina Starkov, órfã em um país em guerra, que nutre uma paixão não declarada pelo seu melhor amigo de infância, Malyen Oretsev. Sua vida muda, no entanto, quando ela revela habilidades místicas durante uma missão do exército e é convocada a se apresentar ao Rei de Ravka, assim como a mudar-se para o Pequeno Palácio, onde se encontra entre um exército de homens e mulheres com habilidades especiais, embora nenhuma tão rara e decisiva para o país como a sua.

Romance inaugural da autora, esta é mais uma narrativa adolescente em primeira pessoa de uma jovem com aptidões únicas sobre a qual se deposita a expectativa de consertar um mundo cuja tragédia a precede - enquanto cria novas relações, descobre o amor e (re)constrói

sua identidade. Como Hermione Granger em *Harry Potter*; Bella Swan em *Twilight* (Crepúsculo) e Katniss Everdeen em *Hunger Games* (Jogos Vorazes); Alina Starkov é mais uma menina socialmente isolada e cuja própria opinião sobre si mesma oscila negativamente. Nessas histórias, repletas de garotas ora arrogantes, ora inseguras, e cujas amizades mais íntimas tendem a ser masculinas, brotam triângulos amorosos entre um melhor amigo confiável e uma instigante nova figura que participa de um empolgante e ameaçador novo momento de suas vidas.

Lançada pela Netflix em 23 de abril de 2021, *Shadow and Bone* (2021-) expande, entrecruza e atualiza o universo apresentado a partir da trilogia *Grisha* (BARDUGO, 2013; 2014; 2015) e da duologia *Ketterdam* (BARDUGO, 2016, 2017). Sendo a linguagem condição norteadora para a comunicação, a adaptação de um formato a outro por si só já promove escolhas criativas que favorecem a atribuição de novas camadas de sentido ao objeto preexistente. Essas produções se inserem em extensas tramas de sentido cujo início ou fim é inviável precisar, mas as quais oferecem continuidade (LEAL, 2018). E, por meio delas, damos a ver também modos de existência, experiências, penas e gratificações.

Cotidiano, o gênero é das coisas que colocamos em ato, sendo um ato “socialmente compartilhado e historicamente formado, além de performático” (BUTLER, 2019, p. 227). Anterior e concomitante a nós, o gênero oferece possibilidades - às quais às vezes aceitamos com prazer, às vezes rejeitamos (nem sempre sem dor) -, e oculta outras. A forma que produzimos o gênero vem de uma curadoria das bibliotecas de gênero disponíveis a nós, sendo que “a invisibilização é uma ferramenta utilizada para deixar determinados assuntos fora do debate necessário, fingir que não existem, que não ocorrem, para que sequer sejam uma possibilidade” (ZILLER; BARRETO, 2020, p. 3). E, se essa curadoria sobre o que o gênero oferta para adesão ou recusa importa tanto, é porque o que nos antecede é apenas a ficção regulatória do gênero, não ele em si (BUTLER, 2019). Não expressamos um gênero dado, mas, performamos uma seleção de atributos geralmente associados positiva ou negativamente a ele. Nesse sentido, as possibilidades estabelecidas pela ficção adentram nossas bibliotecas e nos exibem perspectivas sobre sua recepção e consequências em sociedade.

Livros e série de TV, entendidos aqui como textualidades, e temporariamente estabilizadas de processos comunicativos sempre em curso (LEAL, 2018), se formam não apenas em relação às tradições de seu próprio gênero textual e de sua tradição como linguagem, mas também em relação àqueles a que são endereçadas: os sujeitos são convocados pelo texto a completarem e expandirem seu sentido. Além disso, como produções culturais industrialmente criadas e distribuídas, elas emergem dentro de lógicas comerciais que visam o lucro.

Numa abordagem inspirada na tradição de trabalho de Raymond Williams (2003; 2016), preocupada em não reduzir as complexas relações que regem a produção cultural, partimos do que esses processos de produção dão a ver, isto é, a parte materializada e visível de seus textos, apreensível a nós a partir do olhar localizado da pesquisa que se estabelece sob recortes sempre arbitrários e nunca naturais. Sendo as relações entre textos e contextos apreendidas apenas a partir desses cortes intencionais e fadados à insuficiência (LEAL, 2018; LEAL; CARVALHO, 2017), nossa proposta de observar como *Shadow and Bone* (Netflix, 2021-) atualiza o *Grishaverso* a partir do arco da personagem Alina Starkov e sua relação com os personagens Malyen Oretsev e Darkling, se estabelece apenas como uma das tantas possíveis para analisar como a narrativa reescreve identidades de gênero conforme previamente construídas em *Sombra e Ossos* (2013).

Livros para jovens leitores

Considerando que a ficção, no geral, já contribui para prescrever normas, gratificações e punições para atributos e comportamentos, a literatura endereçada aos jovens tende a desfrutar de um caráter ainda mais utilitário. As fábulas moralizantes advindas da tradição oral e do folclore da França e da Alemanha dão origem ao que se entende como os clássicos da literatura infantil, exercendo uma colonização do gênero que influenciaria produções de outros países da Europa e de territórios colonizados, como Portugal e Brasil (COELHO, 1985, p. 5).

Entretanto, como desenvolvemos adiante, com a apropriação da juventude como categoria para o consumo, o mercado literário vem disputando com a escola o papel de mediador entre os jovens e os livros,

promovendo desafios à relação entre moral e estética nessas obras. Aqui, como faz Raymond Williams (1973), cabe evocar a compreensão de que caracterizar uma forma cultural a partir do conhecimento que temos de seu percurso histórico não é selar seu destino. É compreendê-la como se apresenta, sem ignorar que esta poderia ter se desenvolvido de diferentes modos entre diferentes condições e que está sujeita ao curso da história.

Assim como a própria escola é criada para atender aos interesses dos adultos, a literatura infanto-juvenil serve para contribuir com o preparo de crianças e jovens para dar continuidade ao mundo como já projetado (GREGORIN FILHO, 2012). Ainda que Nelly Novaes Coelho (1985) enfatize o caráter artístico dessas obras que ostentam o título de literatura, José Nicolau Gregorin Filho (2012) resgata como, historicamente, o didático sobrepõe-se ao estético nesse tipo de produção, tornando-se mesmo uma das características do fazer literário para a juventude. Como o autor alude, infância e juventude são categorias sociais, localizadas no tempo e no espaço, sobre as quais se depositam diferentes expectativas e demandas no curso da história das sociedades. Se a infância emerge como invenção social burguesa, “a família sacralizada surgiu para proteger sua descendência e, para tanto, estabeleceu a escola como lugar de confinamento para moldar o indivíduo ideal a fim de que a continuidade e a ampliação patrimonial da família fossem garantidas” (GREGORIN FILHO, 2012, s. p.).

Assim, a literatura serve para desenvolver as competências que se julgam necessárias para a vida adulta, assim como serve para transmitir valores contribuindo para o trabalho da escola como “transmissora da cultura” (GREGORIN FILHO, 2012, s. p.). Embora já no século XVIII se tenha começado “a refletir sobre a etapa da vida em que, entre as brincadeiras do mundo da criança e os assuntos sérios dos adultos, descortina-se um período ao mesmo tempo transitório e de suma importância para a construção do indivíduo”, a juventude se torna um grupo social cada vez mais relevante ao ser convertida em nicho de mercado entre as sociedades capitalistas durante a crescente valorização do consumo nas sociedades industriais no pós-guerra (GREGORIN FILHO, 2012, s. p.). Também no Brasil dos anos 1950, a adolescência passa a ser vista como

um bom segmento para a produção cultural, onde chegam também as imagens de associação dessa fase da vida à rebeldia, conforme veiculadas pela produção cultural estadunidense (GREGORIN FILHO, 2012).

TV para a juventude

Em trabalho dedicado aos *teen dramas* (dramas juvenis), Lúcia Loner Coutinho (2016) aponta para uma relação entre a construção da televisão voltada aos adolescentes nos Estados Unidos e um desejo de manter os adolescentes longe das ruas e de suas ameaças diante as preocupações com a delinquência juvenil no pós-guerra. Espera-se desses programas que entretendam e contribuam para a formação dos jovens que compõem sua audiência imaginada. Entre as pertinentes discussões em torno do que seriam os *teen dramas*, como caracterizações em torno da idade dos personagens representados, audiência imaginada e segmentação de marketing, adotamos a definição da autora em seu trabalho, que sustenta “que aquilo diferencia os *teen dramas* de dramas familiares frequentemente classificados como TV *teen* é exatamente o ponto de vista majoritariamente adolescente.”(COUTINHO, 2016, p. 28).

Durante a era da TV *broadcast* no país, em que a segmentação se dava ainda por horários na grade de transmissão em três principais emissoras - ABC (*American Broadcasting Company*), CBS (*Columbia Broadcasting System*) e NBC (*National Broadcasting Company*) - incorporaram-se núcleos adolescentes em séries familiares, como *Father Knows Best* (CBS/NBC 1954-1962) ou *Leave it to Beaver* (CBS/ABC 1957-1963), surgindo também *sitcoms* (séries de comédia de situação) cujo tema principal era o cotidiano adolescente, como *The Many Loves of Dobie Gillis* (CBS, 1959-1963) ou *The Patty Duke Show* (ABC, 1963-1966), entre outros (COUTINHO, 2016). Segundo a autora, a *teen TV* conquista maior expressão apenas na segunda metade dos anos 1980, com o aumento da estratificação das grades televisivas com a chegada da TV a cabo aos Estados Unidos. A TV aberta também passa a privilegiar a programação jovem em seus novos canais WB, UPN e FOX.

Tais seriados são fruto de um contexto socioeconômico de produção específico, surgem a partir de um momento de estratificação

da programação televisiva nos EUA e de explosão da população jovem, com os filhos da tão famigerada geração pós-guerra (os *baby boomers*) alcançando a adolescência e formando um imenso contingente de consumidores. (COUTINHO, 2016, p. 14)

A consolidação do gênero acompanha o surgimento da emissora aberta WB em 1995, com programação voltada à faixa etária dos 12 aos 34 anos e com interesse em arrecadar a verba publicitária direcionada ao público adolescente, especialmente meninas (COUTINHO, 2016). A autora menciona, na segunda metade dos anos 2000, a tendência dos *teen dramas* de adaptar séries literárias, como ocorreu em *Gossip Girl* (The CW, 2007-2012) e *The Vampire Diaries* (The CW, 2009-2017).

Com o surgimento dos *streamings* e a distribuição de séries de TV sem a dependência de uma grade de programação habitual com horários e dias de exibição definidos, temos um aumento da produção e lançamento desses produtos, de modo que a disputa por atenção se torna ainda mais intensa do que fora historicamente. As adaptações de séries da literatura juvenil mobilizam comunidades de fãs já estabelecidas e as expandem, além de oportunizar que essas obras sejam revistas tanto por demandas sociais mais contemporâneas, quanto por demanda dos próprios fãs. O processo de desenvolvimento desses novos produtos tende a ser acompanhado de perto pela mídia de entretenimento, e as atualizações, sendo vistas como positivas ou negativas, geram engajamento. Isto é, enquanto demandas por mais representatividade racial, de gênero e sexualidade parecem encontrar mais espaço entre o *mainstream* midiático, também provocam a reação de fãs mais puristas, que se opõem à ideia de expansão das limitadas identidades sociais representadas nas séries literárias juvenis publicadas até a primeira metade dos anos 2010 por grandes editoras.

A história de Alina Starkov é uma dessas que, ao ser atualizada, atribui novas camadas de sentido à personagem e suas relações. Suas estratégias diante os desafios que a interpelam exibem uma performance de feminilidade ligeiramente mais determinada e incisiva do que apresentada nos livros da trilogia *Grisha*. Já a masculinidade orgulhosa de Maly se suaviza à medida que o personagem mostra-se mais gentil e mais aberto à comunicação de seus afetos.

Enredo inicial

A primeira temporada da série de TV *Shadow and Bone* (Netflix, 2021-) acompanha a história de Alina Starkov, órfã de guerra e cartógrafa do Primeiro Exército de Ravka - um país dividido em dois pela Dobra das Sombras, “uma nuvem sombria e disforme” que separa o país de sua única área costeira e o deixa isolado do mar (BARDUGO, 2013, posição 185). Em guerra há mais de um século em suas fronteiras norte e sul, a altamente militarizada Ravka está dividida por este Não Mar obscuro e de difícil transposição, que abriga criaturas assassinas há aproximadamente quatro séculos. A Oeste, as cidades portuárias permitem o comércio e entrada de mercadorias no país. A Leste da Dobra, se encontram o Grande Palácio, o Primeiro e o Segundo Exército do Rei.

Ravka tem seu poder ameaçado não só pelas guerras com os países fronteiriços Fjerda e Shu Han, mas também pelos conflitos de interesse dentro de seu território. A Ravka Oriental, tradicional, tem seu regime e extensão territorial ameaçados pelo poder bélico e tecnológico de seus inimigos externos e pelo desenvolvimento a oeste do mercado financeiro (Ravka Ocidental) - sobre o qual se vê mais em *Six of crows: Sangue e Mentiras* (2015) e *Crooked Kingdom: Vingança e redenção* (2016), da duologia *Ketterdam*.

Enquanto o Primeiro Exército é formado por pessoas comuns, o Segundo Exército concentra os *grishas* de Ravka, homens e mulheres com a habilidade de manipular elementos naturais (ar, fogo e água), materiais compostos (como madeira e plantas, metal, vidro, pedra ou produtos químicos, entre outros) ou mesmo o corpo humano (o modificando, danificando ou restaurando-o). Os *grishas* estavam sujeitos à perseguição em Ravka até um poderoso Conjurador das Sombras, o *Darkling*, incorporá-los ao exército do Rei, recrutando-os ainda na infância como soldados, sob a proteção real, e formando o Segundo Exército. Perseguidos pelos soldados *Fjerdanos* - os *Driuskelle*, *Grishas* são considerados bruxas e bruxos no país ao norte de Ravka. Ao sul, em Shu Han, eles são capturados e tornados objetos de estudos científicos com fins militares e comerciais.

E, como é comum neste tipo de narrativa, apenas uma pessoa poderia recuperar este país prestes a enfrentar uma guerra civil enquanto é ameaçado pelos conflitos em suas fronteiras: Alina Starkov, a Conjuradora do

Sol - a *grisha* com a habilidade mítica de atrair a luz capaz de destruir a Dobra das Sombras que divide *Ravka*. Uma *Sankta*, como aquelas que ilustram A Vida dos Santos, livro infantil do universo *Grisha*.

Atualização

Se a trilogia *Grisha* (BARDUGO, 2013-2015) se detém sobre Alina e seu conhecimento de uma Ravka Oriental monárquica e servil, empobrecida por mais de um século de guerras, a duologia *Ketterdam* (2015; 2016) explora a crueza de uma Ravka Ocidental mercantil e escravocrata, e as consequências dos conflitos do país com Fjerda e Shu Han, principalmente para os grishas – tornados soldados, escravos, prisioneiros ou armas humanas, a depender do lugar. Ao propor que *Shadow and Bone* (Netflix, 2021-) abarcasse tanto a trilogia *Grisha* quanto as personagens da duologia *Ketterdam* (BARDUGO, 2016; 2017), o diretor da série Eric Heisserer ampliou os pontos de contato dos espectadores com o *Grishaverso*. Em vez de ficarmos circunscritos às experiências e pensamentos de Alina, a série amplia seu repertório permitindo uma compreensão mais abrangente e mais política dos conflitos que conhecemos em *Sombra e Ossos* (BARDUGO, 2013). Com isso, a produção da Netflix demonstraria tanto consciência de que as fãs da trilogia *Grisha* podem ter interesse em se apropriar do *grishaverso* por outras vias, assim como atribui à obra maior apelo entre espectadores não necessariamente interessados em romances juvenis.

Sombra e Ossos (BARDUGO, 2013) integra uma leva de romances fantásticos protagonizados por meninas publicados a partir dos anos 2000. Não raro suprimido pela história pessoal controversa de sua autora, *As Brumas de Avalon* (1982) foi uma das poucas referências amplamente conhecidas de romance de fantasia com o ponto de vista de uma protagonista feminina em meio ao mundo de heróis masculinos das histórias de aventura dos séculos XIX e XX. Em comum, as heroínas dessa literatura endereçada a jovens costumam ter características como baixa autoestima, despreço e desinteresse pela própria aparência física, tendência ao isolamento e valorização de certas expressões de intelectualidade. Elas são diferentes das outras e costumam ter dificuldade de se relacionar com mulheres com a mesma intimidade e intensidade de

suas relações com os homens. Enquanto as personagens secundárias Hermione Granger (*Harry Potter*) e Annabeth Chase (*Percy Jackson e os Olimpianos*) se apaixonam por um de seus melhores amigos – sempre meninos, as protagonistas de *Crepúsculo* (*Twilight*) e *Jogos Vorazes* (*Hunger Games*), Isabella Swan e Katniss Everdeen, vivem falsos triângulos amorosos em que seus melhores amigos – sempre meninos – nunca foram realmente a alternativa priorizada.

Contrariando a tendência de depositar todas as expectativas românticas da protagonista feminina em um intrigante desconhecido, a heroína de Leigh Bardugo (2013) ama seu melhor amigo Malyen Oretsev desde o início da narrativa e de sua história juntos. Criados na mesma propriedade tornada um orfanato, Alina era uma menina magra e pálida, descrita pela governanta do lugar como uma “coisinha feiosa” (BARDUGO, 2013, posição 101), enquanto Maly é descrito na narrativa como um menino “baixinho e atarracado. Tímido, mas sempre sorridente” (BARDUGO, 2013, posição 101).

Os criados os chamavam de *malenchki*, fantasmilhas, porque eles eram os menores e mais jovens, e porque assombravam a casa do Duque como fantasmas risonhos, entrando e saindo dos quartos, escondendo-se em armários para espiar, esgueirando-se pela cozinha para roubar o último dos pêssegos do verão (BARDUGO, 2013, posição 101).

O desfecho romântico do relacionamento entre Alina e Maly, no entanto, passou longe de ser unanimidade entre as leitoras da autora – não que dividir fãs em diferentes comunidades de *ship* (casal) seja uma má estratégia de engajamento para um romance. No projeto #DeVolta-ARavka, Mayra Sigwalt, do canal *All About That Book* e Tamirez Santos, do canal *Resenhando Sonhos*, enfatizam regularmente sua insatisfação com o interesse da Conjuradora do Sol por Maly e com o final da trilogia *Grisha*, no geral. Em vídeo publicado em 18 de abril de 2021, Tamirez Santos sentencia: “Existem bem poucos jeitos deles estragarem o final dessa série fazendo qualquer outro final”, ao que Mayra Sigwalt complementa: “Como a gente já falou em outros vídeos, é praticamente unânime pra quem leu a trilogia, as pessoas não gostarem do final. Seja [com] quem a Alina vai terminar, o que ela vai fazer... eu acho que as circuns-

tâncias todas de como a trilogia se encerra incomodam muitas pessoas e eu fui uma das pessoas que se incomodou, Tamirez também, [...] e Leigh Bardugo está ciente disso” (RESENHANDO SONHOS, 2021).

Ainda não sabemos se a série mudará o desfecho do triângulo amoroso original da trilogia, mas sabemos que a primeira temporada de *Shadow and Bone* (Netflix, 2021) atualiza Alina, Maly e a sua relação, incorporando novos atributos aos personagens e, conseqüentemente, às suas performances de gênero. É sobre este enfoque que desenvolvemos nossa análise.

O verdadeiro norte

Ainda que mudanças de enredo não possam ser dissociadas das atualizações mobilizadas pela passagem da linguagem literária à televisual, sugerimos aqui que rever seus trabalhos predecessores sob um olhar mais contemporâneo tem trazido novas oportunidades ao universo criado por Leigh Bardugo.

Romance inaugural da autora, *Sombra e Ossos* (2013) se apropria de artifícios comuns aos romances de fantasia endereçados a meninas, como a exploração da experiência sexual como demarcadora do espaço liminar entre a infância e a idade adulta (SMITH; MORUZI, 2018, p. 9) e a atualização da disputa homosocial entre vilão e herói - que coloca a donzela em perigo a partir de triângulos amorosos - em que um “segundo herói” se liga ao primeiro pelo interesse em manter a heroína viva (ŁUKSZA, 2015), como é comum em fantasias vampirescas como *Twilight* e *The Vampire Diaries*. Como Roxanne Harde (2019) exemplifica a partir da história de Katniss Everdeen em *Hunger Games*, a escolha entre parceiros pode representar também uma escolha entre princípios e modos de vida.

Ainda que as protagonistas femininas dessas narrativas não assentem a autoestima em sua aparência, de modo que não demonstram grande preocupação quanto seu “capital corporal” ou “habilidades sexuais”, Agata Łuksza (2015) lembra são todas jovens, brancas, magras e heterossexuais (ŁUKSZA, 2015, p. 437, tradução nossa). A autora observa também como esses triângulos mantêm as possibilidades de desejo dentro de uma norma heterossexual e com privilégio a corpos brancos, magros e sem deficiência, reforçando um sentido preferencial para o

desejo e exibindo apenas uma variedade limitada de corpos como desejáveis e como dignos de amor.

Há, nesse quesito, rupturas e continuidades na obra de Leigh Bardugo. De menina de aparência franzina e marcada pela privação de sono que vai viver um *glow up* após descobrir seus poderes e se apropriar deles, a Alina de *Shadow and Bone* (2021-) não desperta o interesse de Maly por se tornar subitamente mais atraente. Na série, o uso dos poderes grishas não é mencionado como um fator que os torna necessariamente mais atraentes, ao contrário do descrito por Alina em *Sombra e Ossos*:

A menina triste e doente com bochechas chupadas e ombros ossudos tinha ido embora. No lugar dela estava uma grisha com olhos cintilantes e ondas brilhantes de cabelo castanho. A seda preta se agarrava à minha nova forma, mudando e deslizando como sombras costuradas juntas. E Genya tinha feito algo maravilhoso com os meus olhos, de modo que eles parecessem escuros e quase felinos. (BARDUGO, 2013, posição 2585)

Ao ser interpretada pela britânica Jessie Mei Li, Alina torna-se uma personagem bi-racial na série, tendo crescido em Ravka trazendo também os traços Shu de sua mãe. Assim como a própria atriz relata ocorrer, a personagem vive a realidade de crescer em um país predominantemente branco carregando traços étnicos de outro grupo populacional.

A imagem predominante em mais de cinco décadas de séries com elementos mágicos e protagonistas femininas tem sido a de jovens brancas heterossexuais, geralmente loiras, inseridas em mundos de classe média ou classe alta (XAVIER, 2022), de modo a reforçar um sentido preferencial sobre o que é ser mulher e sobre quais de nós são as mais aptas a alcançar visibilidade nesses espaços. A demanda por “diversidade passou a significar esmagadoramente a inclusão de diferentes corpos” (PUWAR, 2004, p. 1, tradução nossa), de modo que o *casting* e a criação de personagens menos normativas tem se mostrado mais comum tanto na Netflix, quanto em outras produtoras audiovisuais. Ao adaptar *Casa do Dragão* (2022-), por exemplo, a HBO atualiza as características físicas da família Velaryon, de modo a promover uma maior presença de pessoas negras na primeira temporada da série – que permanece, ainda assim, com elenco majoritariamente branco, tal qual

suas protagonistas. Também os Estúdios Disney, em filme *live-action* de *A Pequena Sereia* (2023), escalam a cantora e atriz negra Halle Bailey para o papel da princesa Ariel.

Embora não exista espaço que não possa ser ocupado, o pertencimento tende a ser mais difícil de conquistar do que a “simples” presença. Enquanto alguns corpos parecem “naturais” a certos lugares – como as primeiras jovens magras e loiras a conquistarem espaço na TV –, outros carecem de estruturas que tenham legitimado sua presença neles ao longo dos séculos.

Narrativamente, a mudança permitiu justificar a experiência de isolamento comum e frequentemente mal embasada entre as heroínas da ficção juvenil. Órfã em um país em guerra, Alina tem o rosto do inimigo (S1E01), isto é, carrega traços típicos entre a população de Shu Han, que disputa a fronteira sul de Ravka. O que Alina desejaria mudar, no entanto, não é sua aparência (o que tem a oportunidade de fazer) para se adequar à Ravka Leste, mas habitar Ravka Oeste, a região portuária e mais cosmopolita do país.

Shadow and Bone (Netflix, 2021-), amadurece não só a aparência de Alina com o *casting* de Jessie Mei Li, mas também lhe atribui mais autonomia e comportamentos mais assertivos. Ao mesmo tempo em que a série nos poupa dos pensamentos repetitivos e inseguranças não externalizadas de uma narrativa adolescente em primeira pessoa, ao enfatizar a ação, nos permite vislumbrar a personalidade de Alina por seus atos.

Enquanto a Alina dos livros deprecia-se regularmente, seja por sua aparência ou pela limitação de suas habilidades como cartógrafa, na série vemos seu colega de ofício Alexei se interessar por sua técnica – sendo que em *Sombra e Ossos* (BARDUGO, 2013) a personagem destaca não ser nem mesmo uma boa cartógrafa, contando com a ajuda de Alexei para produzir seus mapas. Embora seja vítima da curiosidade racista de outros soldados, Alina é defendida por Alexei que responde à ignorância dos colegas sem que ela precise se pronunciar. Alina é, assim, objeto frequente de preconceito, mas também desperta interesse. Ou seja, desde o seu primeiro episódio, a série estabelece que, ainda que não tenha muitos amigos – ou amigas, Alina tem opções, e não se interessa por Maly apenas por uma suposta falta delas.

Na trilogia *Grisha*, Maly é um soldado rastreador talentoso, um tanto presunçoso e empolgado com o interesse feminino que atrai para si. Ele não reconhece sua amiga de infância como uma possibilidade afetivo-sexual até que ela conquiste o brilho propiciado pelo uso de seus poderes – os quais Maly teme. Isso porque há um sentimento de desconfiança e de preterimento do Primeiro Exército do Rei em relação ao exército *grisha*, o Segundo Exército. Enquanto os primeiros lidam cotidianamente com a escassez de recursos, os últimos desfrutam de mais conforto do que a maioria da população do país virá a conhecer. Assim, em *Sombra e Ossos* (BARDUGO, 2013) observamos o desconforto de Maly com a sua amiga de infância quando ela se descobre uma Conjuradora do Sol e reivindica seus poderes.

Nos livros, vislumbramos uma construção de masculinidade juvenil insegura, vaidosa, orgulhosa e displicente em Maly, que acaba endossada pelo amor e admiração de Alina: “[...] as coisas mudam. Maly tinha mudado para melhor. Ele tinha ficado mais bonito, corajoso e masculino. E eu tinha ficado... mais alta” (BARDUGO, 2013, posição 4320). Aparentemente empenhada em manter nas leitoras a dúvida sobre o destino amoroso de Alina, a autora estabelece tantas dúvidas sobre o interesse de Maly em Alina que não torna crível quando ele enfim se vê atraído por ela nos livros.

Será que aquela garota Grisha de cabelo preto tinha saído do pavilhão para encontrar Maly? Afastei o pensamento. Aquilo não era da minha conta e, na verdade, eu não queria saber. Maly nunca havia olhado para mim do jeito que olhara para aquela menina ou até mesmo do modo que olhava para Ruby, e nunca iria olhar. (BARDUGO, 2013, posição 399).

Na série, como espectadores, temos ciência antes de Alina dos sentimentos de Maly por ela, mas a personagem também não precisa basear seu interesse em especulações apenas, visto que Maly (Archie Renaux) demonstra em suas atitudes que a ama e a quer como ela é – *grisha*. Em *Shadow and Bone* (Netflix, 2021-), uma nova visão de Maly é possível. Ele não apenas recebe um arco próprio, ganhando visibilidade mesmo quando afastado de Alina, mas também age e se comunica diferentemente em relação aos livros.

Se neles Maly oculta seu passado de órfão e tenta se dissociar de sua infância na propriedade do Duque Keramsov em Keramizin, na série ele não esconde a relação que mantém com a Alina desde a infância, de modo que sua chegada ao acampamento em que o regimento de Maly se concentra desperta o interesse de seus amigos em conhecer sua famosa *little friend*, com tons risonhos que invocam aspas.

Como nos diz Antônio Cândido (2005) em *A personagem do romance*, a passagem das personagens planas às esféricas, isso é, das personagens mais típicas às que não podem ter suas motivações depreendidas simplesmente de seus atos, acompanha um processo de exploração do interior dos sujeitos. Na ficção literária endereçada a meninas, é comum nos depararmos com relatos verborrágicos de adolescentes vivendo conflitos fantásticos paralelamente aos desafios comuns à sua idade, enquanto tentam interpretar as atitudes de homens misteriosos. A fórmula passa longe de ser nova e talvez uma das referências românticas mais conhecidas seja *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen (1813) – quem poderia julgar Elizabeth Bennet por esperar o pior de Fitzwilliam Darcy, que em sua frente agira quase sempre de modo desagradável? Para viver o amor com um homem, será preciso desvendar seu mundo interior ocultado por atitudes antipáticas e insensíveis, enquanto sufoca-se os próprios sentimentos em um silêncio mentalmente verborrágico?

Ainda, a caracterização de Archie Renaux para o papel de Maly dá um ar menos convencionalmente principesco ao personagem, descrito com cabelos castanhos e olhos azuis brilhantes nos livros. Assim como Alina, na série, Maly é um personagem bi-racial que, de menino de olhar assustado e escuros cabelos cacheados, torna-se um homem de físico robusto, ainda que magro, de rosto anguloso, com nariz e lábios grossos, e cabelos escuros raspados.

Ao ser levada do acampamento do Primeiro Exército após a descoberta de seus poderes como Conjuradora do Sol, Alina é afastada de Maly. Escrevendo-lhe sem obter respostas, ela se sente apta a deixar o passado para trás e abraçar sua nova vida como *grisha* – que trás consigo uma nova possibilidade romântica. Isto é, ao longo de *Sombra e Ossos* (BARDUGO, 2013), o interesse não correspondido de Alina em Maly se reendereça ao Darkling:

Ele era muito jovem, pensei. Esse Darkling vinha comandando os grishas desde antes de eu nascer, mas o homem sentado acima de mim na plataforma não parecia muito mais velho do que eu. Ele tinha um rosto bonito e severo, o cabelo negro e grosso, e olhos cinza-claro que brilhavam como quartzo. Eu sabia que os Grishas mais poderosos viviam vidas longas, e os Darklings eram os mais poderosos de todos eles. Mas senti algo de errado nisso e me lembrei das palavras de Eva: Ele não é humano. Nenhum deles é. (BARDUGO, 2013, posição 566).

Conhecido como General Kirigan na série da Netflix, o personagem interpretado por Ben Barnes aparenta ser muito mais jovem do que realmente é. Como os vampiros centenários dos romances adolescentes *Twilight* ou *The Vampire Diaries*, o Darkling tem pelo menos quatrocentos anos a mais que Alina, mas ainda assim parece apaixonar-se pela jovem – embora sua motivação para aproximar-se dela e buscar torná-la sua parceira sejam seus poderes e a natureza perene que lhe atribuem.

“O problema em querer”, ele sussurrou, sua boca rastejando ao longo de minha mandíbula até pairar sobre os meus lábios, “é que isso nos deixa fracos.” E então, finalmente, quando pensei que não poderia mais aguentar, ele trouxe sua boca à minha. Seu beijo foi mais forte dessa vez, atado à raiva que eu podia sentir persistindo dentro dele. Eu não me importava. (BARDUGO, 2013, posição 2735)

O pertencimento que Alina vinha construindo muda quando sua instrutora Baghra, mãe do Darkling, tanto nos livros quanto na série, intervém denunciando o interesse do personagem de usar Alina para tornar a Dobra das Sombras uma arma de guerra.

Como espectadores da série, acompanhamos a escrita das correspondências de Alina e de Maly durante os meses que estiveram separados. Sabemos que Alina escreveu o convidando para visitá-la no palácio. Sabemos que Maly considerou desertar do Primeiro Exército para ir atrás dela, até que foi convencido por seus amigos Mikhael e Dubrov a esperar uma oportunidade de realizar uma missão importante o bastante para que pudesse ser convidado para visitar os palácios do Rei. Nas correspondências que não chegam de um ao outro, a cartógrafa e o rastreador retornam a uma conversa na qual o rastreador menciona

que o verdadeiro norte é onde se sente seguro e amado, de modo que, em carta, ambos declaram que o outro é seu verdadeiro norte.

Ao reencontrar Maly, durante sua fuga ao saber da traição do Darkling que deseja apropriar-se de seus poderes para objetivos dos quais ela não partilha, Alina critica a ausência do rastreador e lhe cobra os meses sem comunicação. Diferentemente de *Sombra e Ossos* (BARDUGO, 2013), em que Alina se emociona ao ver Maly novamente e esse a agride com seu ressentimento e ciúmes ao encontrá-la aparentemente feliz junto ao Darkling. Na série, é Alina quem exibe a primeira manifestação negativa, demonstrando ciúmes e fazendo insinuações sobre a vida que ele poderia estar tendo enquanto estiveram afastados. Maly diz ter lhe escrito quase todos os dias e também a acusa de não respondê-lo. Em vez de ciúmes, o rastreador demonstra incômodo com a ideia de que ela soubesse que era *grisha* e tivesse escondido dele. Ainda assim, fala sobre ter tentando se reaproximar dela durante esse tempo. “Seu poder não me assusta” (S1E06), afirma.

O reencontro e reconciliação entre Alina e Maly na série não abre espaço para ênfase à aparência física do casal, já que, como já mencionado, a personagem não tem sua beleza atrelada à utilização de seus poderes *grisha*. Ela se torna uma personagem mais assertiva, de modo que reage às manipulações as quais tentam submetê-la. Tendo como alternativas unir-se ao Darkling ou à sua opositora, Baghra, Alina escolhe fugir de ambos para lidar com a situação a seu modo, o que acaba lhe permitindo reencontrar Maly. Ao receber um arco com ponto de vista pela nova produção, o rastreador também rompe com a imagem desinteressante e desinteressada em Alina que *Sombra e Ossos* (BARDUGO, 2013) fomenta, estabelecendo uma maior proximidade da audiência com o personagem. Ainda, ele não demonstra preocupação com o passado recente de Alina com o Darkling no Pequeno Palácio, e trata seus gestos de proteção em relação a ela como retribuição à Alina que na infância enfrentava meninos mais velhos que ambos para protegê-lo do *bullying* no orfanato.

Considerações finais

Se os contos de fadas como retratados durante décadas pelos Estúdios Disney serviram para propagar as narrativas de jovens indefesas

à espera de príncipes encantados, as ficções fantásticas endereçadas a meninas exploram universos de opções afetivo-sexuais ao colocá-las entre triângulos amorosos e as dotam de poderes únicos e essenciais aos seus universos. Na contramão dessas rupturas com esquemas narrativos clássicos, temos a continuidade de personagens e elencos majoritariamente brancos, heteronormativos, com corpos dentro de certos padrões de aparência e capacidade, privilegiando pessoas magras e sem deficiência.

Atualizar séries literárias juvenis, ao adaptar sua linguagem para as telas de TV, permite também que se atualizem construções históricas de gênero e sexualidade, reforçando ou diluindo as fronteiras da binaridade de gênero que busca estratificar atributos e comportamentos. A incorporação dos atributos raciais de Jessie Mei Li, que interpreta Alina, à narrativa da personagem adiciona também uma nova camada ao enredo, favorecendo que discussões raciais se incorporem à trama, mesmo que de modo superficial. Ainda assim, essa mudança permite atentarmos ao ridículo de criar narrativas em que meninas dentro da maioria dos padrões considerados valorizáveis aparecem solitárias e isoladas sem motivo aparente, naturalizando a união heterossexual como via natural para o pertencimento.

Interpretado por Ben Barnes, o Darkling é o personagem mais ameaçador da trama. O mais experiente entre o trio protagonista, mascara sua identidade e intenções para atingir seus objetivos. Manipula Alina, sendo também o único que procura estabelecer contato sexual com ela - tendo se relacionado também com Zoya antes dela. Mas a primeira temporada de *Shadow and Bone* (Netflix, 2021-) dá a ver também uma masculinidade heterossexual mais gentil e concessora, disposta ao diálogo e à doação, e sem demandas de reconhecimento da generosidade de seus gestos. Fisicamente robusto e fora da norma caucasiana na série, Maly perde o tom displicente, agressivo e ciumento dos livros, e acaba por nos convencer a desejar sua presença junto de Alina.

Referências

BARDUGO, Leigh. *Sombra e Ossos*. 2. ed. São Paulo: Editora Gutenberg, 2013. (Recurso digital).

BARDUGO, Leigh. *Sol e Tormenta: a escuridão nunca morre*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2014. (Recurso digital).

BARDUGO, Leigh. *Ruína e Ascensão: a conjuradora do sol vive*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2015. (Recurso digital).

BARDUGO, Leigh. *Six of Crows: sangue e mentiras*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2016. (Recurso digital).

BARDUGO, Leigh. *Crooked Kingdom: vingança e redenção*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2017. (Recurso digital).

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CÂNDIDO, Antônio. A Personagem do Romance. In: CÂNDIDO, Antônio et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005. p. 51-80.

COUTINHO, Lúcia Loner. *A vida adolescente levada a sério: identidade teen e cultura das séries*. 2016. 276 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura juvenil: adolescência, cultura e formação de leitores*. Melhoramentos, 2012. Edição digital Simplíssimo Livros.

HARDE, Roxanne. “Are you preparing for another war?”: Un/just war and the hunger games trilogy. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*, v. 11, n. 1, p. 59–83, 2019.

LEAL, Bruno. Do texto à textualidade na comunicação: contornos de uma linha de investigação. In: LEAL, Bruno; CARVALHO, Carlos

Alberto; ALZAMORA, Geane. *Textualidades midiáticas*. Belo Horizonte: PPGCom/UFMG, 2018. p. 17-34.

LEAL, Bruno; CARVALHO, Carlos Alberto. Aproximações à instabilidade temporal do contexto. Porto Alegre: *Revista Famecos*, v. 24, n. 3, 2017.

ŁUKSZA, Agata. Sleeping with a vampire: Empowerment, submission, and female desire in contemporary vampire fiction. *Feminist Media Studies*, v. 15, n. 3, p. 429–443, 2015.

PUWAR, Nirmal. *Space Invaders: Race, Gender and Bodies Out of Place*. Oxford-New York: Berg, 2004.

RESENHANDO SONHOS. Tirando dúvidas sobre a série Sombra e Ossos: Mali tem conserto? Cadê o Wylan? *Youtube*, 18 abr. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=klnNfcRYTIE&list=PLxBu0d2bSOCqUrBuEJfy8PnMpL4f8eniG>>. Acesso em: 26 jul. 2022.

SMITH, Michelle J.; MORUZI, Kristine. Vampires and Witches Go to School: Contemporary Young Adult Fiction, Gender, and the Gothic. *Children's Literature in Education*, v. 49, n. 1, p. 6–18, 2018.

WILLIAMS, Raymond. *La larga revolución*. 1. ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo, 2016.

XAVIER, Kellen C. Feitiçaria na TV: do sitcom ao teen drama. In: ITALIANO, Carla; VILAÇA, Gracila; FRANSCISCO, Rafael. *Ainda assim nos levantamos*. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2022.

ZILLER, Joana; BARRETOS, Dayane C. 2020. Lésbicas também transam: disputas sobre a visibilidade das lesbianidades no Instagram. In: Encontro Anual da Compós, XXIX, Campo Grande, 2020. *Anais...* 1:1–25.

CAPÍTULO 6

O protagonismo de Anne na comunidade fictícia de Avonlea: subversões, *self* e *role-taking*

YASMINE FEITAL

Introdução

“Se eu quiser, não posso ir e beijar? Por que devemos esperar os meninos?”, polemiza Anne. Tecida a partir de um clássico anglo-saxão da literatura infanto-juvenil (*Anne of Green Gables*, 1908, de Lucy Maud Montgomery), a personagem Anne Shirley-Cuthbert se mostra, na produção audiovisual que carrega seu nome, corajosa e desbravadora ao contestar questões postas como ordinárias às mulheres. As inquietações vividas na ficção do livro de Anne há dois séculos foram adaptadas para uma série televisiva: veiculada pela plataforma de *streaming* Netflix e produzida pelas empresas *Northwood Entertainment* e *CBC-Canadá*, teve sua primeira temporada lançada em março de 2017.

Atualmente com três temporadas (27 episódios), a série *Anne With an E* (Anne com E, em português) se passa em 1890 e conta a história de Anne, uma garota órfã encantada por romances literários, poesia e justiça social. Ao ser erroneamente adotada pelos irmãos Marilla e Matthew Cuthbert – que queriam um filho adotivo homem para ajudar nos deveres da fazenda –, Anne se vê vulnerável ao repetido sentimento

de abandono, rejeição e não pertencimento que a acompanha desde muito pequena, quando foi deixada em um orfanato após a morte de seus pais. Apesar de a narrativa central da série se voltar aos anseios, imaginações e romances de Anne, outros contextos igualmente relevantes também são apresentados, através de diferentes personagens, como questões relativas às performatividades de gênero (BUTLER, 1990), do conceito de família e a imprescindibilidade do casamento para meninas.

A série se passa na comunidade fictícia da Ilha do Príncipe Eduardo, em Avonlea, onde todos e todas se organizam baseando-se em atribuições sociais conservadoras e normativas, subordinando questões de gênero, bem como de classe e raça, às posições ocupadas e atividades factíveis de membras/os da comunidade. A protagonista Anne, no entanto, apresenta uma subversão importante no que tange ao arranjo social de Avonlea, visto que, constante e consistentemente, opõe-se às normas da comunidade e dedica-se a uma conscientização sobre suas desigualdades.

A maneira com que tais questões são trabalhadas durante a série, no entanto, distingue-se a partir da personagem que interpela: a protagonista Anne, como dito, e a professora Muriel Stacy, por exemplo, indagam e se opõem às situações que dizem sobre um controle social dos corpos femininos – exercido, na série, por meio de uma constante subordinação feminina ao trabalho reprodutivo –, e também àquelas que limitam meninas e mulheres por meio dos discursos hegemônicos de feminilidade, estabilizando seus comportamentos e vivências.

Um exemplo disso é quando, na segunda temporada, a professora, ao vestir calças e rejeitar o uso de espartilho, é hostilizada pela personagem Rachel Lynde – mas, além de permanecer com suas vestimentas, Muriel também busca naturalizá-las. Anne, igualmente, se rebela quando um dos colegas de classe levanta sua saia, estabelecendo que “uma saia não é um convite”, ao mesmo tempo em que uma de suas amigas abrandece a situação, dizendo que “são só meninos sendo meninos”.



Figura 1: Professora Muriel Stacy ao considerar o uso de espartilho.

Fonte: Netflix

Sendo assim, este trabalho propõe um olhar sobre o encadeamento da narrativa ficcional, que repousa mais especificamente na hipótese de como a protagonista de Anne com E, sob a ótica da estrutura social do *self* (MEAD, 1934), é conduzida pelos costumes de Avonlea. Ao mesmo tempo, a análise demonstrou que Anne atua fortemente na construção da comunidade em que vive, principalmente no que tange às crenças e práticas das meninas com quem Anne se relaciona. Para tal, também se fez necessária uma análise sobre a ação do role-taking, visto que a mesma “leva o sujeito a controlar reflexivamente seus atos a partir do intercâmbio entre impulsos e expectativas internalizadas” (MENDONÇA, 2013, p. 375).

Para que seja possível debruçar-nos sobre tais questões, recorreremos à análise fílmica, metodologia que, em um primeiro momento, “separa, desune elementos”, para então “perceber a articulação entre os mesmos” (PENAFRIA, 2009, p. 1) de maneira descritiva, explicativa. A

análise fílmica permite uma construção prática particular, concedendo a analista um modelo de análise específico e válido para aquele determinado produto. Para Karina Barbosa (2017, p. 1440), “a partir dessas premissas concebemos a análise fílmica como método que nos permita identificar recorrências, tensões, similitudes, mediações, diálogos possíveis e diferenças – para, então, realizarmos operações interpretativas dos produtos em visionamento”.

Após uma aproximação de todo o conteúdo – os 27 episódios da ficção seriada –, selecionamos os eventos narrativos (ROCHA, 2017) que demonstram como a figura de Anne, protagonista da série, reverbera crenças e práticas outras – que dissonam daquelas estabelecidas como normas para as meninas de Avonlea. Fizemos uma seleção de quatro cenas – com duração média de um a cinco minutos cada uma –, nas quais as construções discursivas e técnicas (as falas das personagens, os enquadramentos e jogos de câmera) as evidenciam enquanto momentos-chave da narrativa ficcional para este trabalho. Tais cenas também refletem a importância, para este artigo, do sentido narrativo, salientando “a sucessão de acontecimentos (...) e ações” que se dão a partir das práticas da personagem na história e enredo do drama (PENAFRIA, 2009, p. 8), sobretudo em suas relações com as meninas com quem convive.

A construção dos *selves*

Os produtos culturais audiovisuais exigem um olhar atento sobre suas construções. Analisá-los contribui, segundo Penafria (2009, p. 5), “para um conhecimento aprofundado da práxis” audiovisual, mas não só. Além de narrativas ficcionais dizerem sobre uma construção de mundos que “conotam o real” (ARAÚJO; DE SOUZA, 2020, p. 134), elas também se colocam enquanto leituras possíveis do mesmo, visto que revelam e realçam “a fotogenia existente no mundo material” (PENAFRIA, 2009, p. 4). Sendo assim, o contexto da experiência social é um dos elementos fundantes nas narrativas ficcionais, assim como o é nas estruturas sociais “reais”. É também através da experiência, das trocas e dos afetos que histórias e enredos são tecidos no audiovisual. Por afetos, Baruch Spinoza (2014, p. 98-99) compreende também “as afecções do

corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada”, tendo o corpo, aqui, caráter fundamental e “capaz de afetar e ser afetado por corpos externos, com os quais interage no meio circundante” (SODRÉ, 2006, p. 23), evidenciando as tensões entre as relações do mundo material e a cultura audiovisual.

Igualmente, John Dewey (2010, p. 122) conceitua a experiência como o poder da travessia e das transformações, como o “resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive”. Para o filósofo as duas dimensões da experiência – a ação e o padecimento, ou seja, o ato de impulsão e a afetação que o mesmo suscita – são cruciais para que sujeito e mundo se conformem.

Uma experiência tem padrão e estrutura porque não apenas é uma alternância do fazer e do ficar sujeito a algo, mas também porque consiste nas duas coisas relacionadas. Pôr a mão no fogo não é, necessariamente, ter uma experiência. A ação e sua consequência devem estar unidas na percepção. Essa relação é o que confere significado; apreendê-lo é o objetivo de toda compreensão. (DEWEY, 2010, p. 126)

Assim como os afetos e as experiências, é através de “suas relações sociais organizadas, mútuas” que os *selves* e as personalidades são constituídas (MEAD, 1934, p. 309). As discussões de Mead acerca da construção do *self* se fazem, assim, medulares neste trabalho, visto que, mediante elas, podemos compreender não só o encadeamento narrativo de Anne com E a partir de sua personagem principal, mas elucidar a maneira com que sujeitas e sujeitos se estabelecem enquanto partes da, e atuantes em, sociedade; são indivíduos em ação e interação com os outros, seja no mundo ficcional ou no mundo material.

A construção do *self* se dá, segundo Mead, apoiado na comunicação com outros, e se constitui enquanto projeto inacabado, formado por duas dimensões – sendo impossível separá-las: o *I* (eu-mesmo), e o *Me* (mim). Para Mead (1934, p. 174-175), “o ‘Eu-mesmo’ é, em certo sentido, aquilo com o qual nos identificamos. (...) O ‘mim’ é o conjunto organizado de atitudes dos outros que o próprio [indivíduo] assume. As atitudes dos outros constituem o ‘mim’ organizado, e então reagimos a elas como ‘eu-mesmo’”. Em outras palavras, o *I* (eu-mesmo) seria uma

individualidade, uma singularidade que “viria da natureza impulsiva e criativa dos sujeitos” (MENDONÇA, 2013, p. 375), e o *Me* (mim),

o resultado de uma espécie de objetificação do *self*, em que o sujeito se percebe como algo do mundo e interage consigo próprio. O *Me* está envolto pelos valores, expectativas e perspectivas sociais que atravessam essa leitura do sujeito. Ele funciona como uma espécie de dimensão cultural que leva o *self* a se adequar aos outros com base no contexto social em que se inscreve a interação. (MENDONÇA, 2013, p. 375)

Para Mead, a construção do *self* surge a partir da experiência social, na relação da/o sujeita/o com a própria experiência e com aquelas/es que a compõem, em conversa direta com o conceito trazido por Dewey sobre a experiência e seu caráter de ação e padecimento. Vera França (2008, p. 82) ainda afirma que “a unificação do eu e do mim que constitui a personalidade social da/o indivíduo apenas acontece através do diálogo social, do trabalho de sintetização dos numerosos ‘mins’ que são construídos na interação com diferentes outros”. A conformação do *Me*, dessa forma, se dá a partir da internalização do que Mead entende como o outro generalizado: “A atitude do outro generalizado é a atitude de toda a comunidade” (MEAD, 1934, p. 154). Sendo assim, o outro generalizado carrega as expectativas sociais generalizadas, bem como as atitudes da comunidade, envolvendo

quadros interpretativos, valores, instituições e padrões de comportamento naturalizados. Ele possibilita uma atitude de autocrítica do *self*, que se olha à luz das expectativas sociais apropriadas. Internalizado processualmente, ao longo de sucessivas interações humanas, o outro generalizado oferece matrizes de ação que permeiam os atos sociais. (MENDONÇA, 2013, p. 375-376)

De acordo com Mead (1934, p. 155), é “na forma do outro generalizado” que os processos sociais são capazes de moderar as ações e comportamentos de indivíduos, bem como seus pensamentos. Em *Anne com E*, percebemos que, apesar do empenho em subverter algumas normas, a protagonista Anne se vê em constante conflito com seu próprio corpo, sendo afetada pelos discursos das “sardas como feias” e dos cabelos

ruivos como sua “tristeza ao longo da vida”, comumente associados, pela comunidade, ao seu temperamento – em um movimento que evidencia a constante relação, feita socialmente e retratada na produção audiovisual, entre beleza e personalidade femininas. Tais falas elucidam como as expectativas estéticas que recaem sobre os corpos femininos resultam em uma não aceitação desses mesmos corpos, bem como em uma constante tentativa de ajustar-se aos padrões que foram arquitetados socialmente – Anne ainda diz que, por conta dos cabelos ruivos, das sardas e do corpo magro, ela “não pode ser perfeitamente feliz”. Esses exemplos nos servem, portanto, para entender algumas das demandas que estruturam o outro generalizado, sistema que “governa as condutas” da/o indivíduo de acordo com o contexto (MEAD, 1934).



Figura 2: A personagem Anne Shirley-Cuthbert na primeira temporada da série.
Fonte: Netflix/Divulgação

Vale ressaltar que as atitudes da protagonista não partem de visões e entendimentos concebidas em seu nascimento, como algo intrínseco a ela, mas sim da ação de incorporar “os papéis daqueles com quem interagem”, visto que as práticas sociais e os processos de socialização são os meios através dos quais indivíduos interagem e são formados (MENDONÇA, 2013). Para Ricardo Mendonça (p. 373), “o ato não é,

portanto, fruto de uma vontade individual, mas se constrói ao longo de uma cadeia interativa em que a relação precede seus termos”. O que significa dizer que, no exemplo de Anne, as expectativas e demandas sobre seu corpo impulsionam, instintivamente, suas ações, uma vez que são essas as respostas esperadas dentro do contexto estético e social da comunidade de Avonlea.

Mead nomeia essa ação como a noção do *role-taking*. Para ele, “eu vejo o objeto como eu devo responder a ele em seguida” (1938, p. 131) e, por isso, ao assumirmos “o papel daquilo ou daqueles com que ou quem” interagimos, os incorporamos em nossas ações (MENDONÇA, 2013, p. 373). Dessa forma, mesmo que a/o indivíduo não expresse seus comportamentos a partir de uma plena consciência sobre seus contextos, ela/e age com base nas organizações em que vive. Para Raymond Lichtman,

No jogo, as regras descrevem as possibilidades. (...) O papel do indivíduo é relativo à situação vivenciada e limitado pelas condições existentes. Sabendo das regras de um jogo e a variação de papéis que conformam aquele jogo, o indivíduo apresenta uma organização de atitudes e respostas. (...) Quando o indivíduo começa a conscientemente pensar nos problemas estratégicos, a se perguntar “o que eu faria se estivesse nesta ou naquela posição”, e quando ele começa a organizar suas ações no jogo baseando-se no que acredita ser o que outros esperam dele, o self começa a se formar. O espírito do time é o espírito do outro generalizado. (LICHTMAN, 1990, p. 27-28)

A ação do *role-taking*, assim, se estabelece na incorporação do papel do outro, ao pensarmos no lugar do outro e agirmos a partir do mesmo, preparando-nos para as interações e ações seguintes. Partindo dessas contribuições, se torna mais claro o objetivo deste trabalho: nos debruçarmos sobre como a figura da protagonista de Anne com E – mesmo diante de seus próprios dilemas –, evoca pensar a partir de lugares outros que não aqueles impostos às meninas em Avonlea; como a figura de Anne estabelece novos formatos de ações e reações acerca de temas tão caros para a autonomia feminina, deslocando o outro generalizado mediante “tentativas de criar outros mundos possíveis” (MENDONÇA, 2013, p. 390).

Anne e a comunidade de Avonlea

Ao olharmos para o conteúdo da série, algumas cenas foram especialmente importantes para a construção desse trabalho. Uma delas está presente no quinto episódio da segunda temporada (Os Atos que Determinam a Vida Dela), quando Anne afirma que sua vida seria “piamente mais fácil” se ela fosse bonita como Diana, ao passo em que sua amiga responde: “Que besteira! Daria minhas covinhas por um pouco do seu intelecto. E considere isso uma troca barata”. Percebemos, aqui, como a esperteza e inteligência de Anne são introduzidas como características positivas às meninas. No início da produção, a protagonista fora considerada a “garota esquisita” pelas/os colegas de classe, meramente por ler tantos livros e se expressar através de palavras difíceis. Muitas/os personagens, inclusive, mantêm tal ideia por boa parte da ficção seriada. Mas observamos, porém, uma mudança gradativa no que tange às opiniões das colegas de Anne que, assim como Diana, zelam pela sabedoria da protagonista e a entendem enquanto característica mais relevante do que a beleza – o que se deve, em grande parte, à própria Anne, uma vez que a personagem se assegura no que diz respeito a sua inteligência.

Tais decorrências, dessa forma, se dão muitas vezes de maneira indireta. Nem sempre as meninas de Avonlea se veem impulsionadas pelas falas ou conselhos de Anne. Muitas vezes, é no contínuo agir que a protagonista consegue mostrar diferentes possibilidades e mundos. Susan Bordo (1997, p. 19) afirma que o corpo é “um lugar prático direto de controle social”, o que significa que estão imersos nas construções ideológicas que regem a sociedade: dominações patriarcais, heteronormativas, cisgêneras, racistas e classistas. No entanto, ao mesmo tempo em que somos “treinados, moldados e marcados” por essas construções de dominação, podemos, também, “de forma banal, através (...) de rotinas, normas e práticas aparentemente triviais, convertidas em atividades automáticas e habituais”, sermos apresentadas/os a outras maneiras de atuarmos no mundo, assim como Anne se apresenta a Avonlea.

No oitavo episódio da segunda temporada (Na Luta Contra as Evidências) percebemos, mais claramente, a importância da protagonista no que tange às ações e pensamentos futuros das meninas, e que envolve, certamente, questões como a liberdade feminina. Quando a

personagem Prissy Andrews descobre que não terá a permissão de seu noivo, o professor de Avonlea, Sr. Phillips, para se dedicar aos estudos após o casamento, Anne questiona: “E por que é ele quem decide isso?”. Pouco antes de Prissy se casar, Anne ainda diz: “Só espero que um dia essa união entre você e o Sr. Phillips se torne uma relação em que os dois realizem seus anseios”, o que resulta em um semblante de hesitação de Prissy e em olhares atônitos sobre Anne, que continua: “Espero que um dia você volte para a escola”.

É interessante observar que, em muitas cenas, o próprio fazer audiovisual – ou seja, as angulações, os movimentos de câmera, os encadeamentos de imagens – concede à Anne o protagonismo da ação, que, nesse trabalho, se faz como a atitude de fazer com que as meninas se enxerguem e reflitam a partir de lugares outros, como o da autonomia e resistência feminina. Quando chega no altar, Prissy hesita. Olha para o professor com um sorriso que se desfaz e, em seguida, estende seu primeiro olhar de arrependimento a Anne. Para Vera França (2008, p. 88), “fala-se para tocar o outro, interferir no comportamento do outro”, e a encenação dos olhares, junto à composição das imagens dessa cena, pode nos dizer sobre um efeito da fala de Anne sobre o comportamento de Prissy, que solta o buquê e corre em direção à liberdade.



Figura 3: Prissy ao desistir do casamento.

Fonte: Netflix



Figura 4: Prissy olha para Anne, feliz.

Fonte: Netflix

Nesta cena, percebemos que o engajamento de todas as meninas – Prissy, Anne, Ruby, Diana e Jane –, felizes com a ação e, consequentemente, liberdade de Prissy, é o início de uma luta por aquilo que Mendonça (2013, p. 391) conceitua como uma “idealização da sociedade futura”, que permite com que as meninas de Avonlea subvertam a concepção do casamento como mais importante do que os estudos, ressignificando, “no presente, sua inserção social”. Outro acontecimento que mostra essa importante subversão é quando, no sétimo episódio da terceira temporada (Esforço pelo Bem), depois de uma de suas colegas de classe, Josie Pye, ser assediada por Billy Andrews em uma festa da comunidade, Anne vai até sua escola para escrever o que poderíamos conceituar como sendo um “manifesto feminista” (HNATOW, 2020).

Nele, Anne discorre sobre o desrespeito perante a autonomia do corpo de meninas e mulheres, sobre “regras arcaicas e estúpidas” e ainda suscita formar uma rebelião para lutar contra tais atitudes. Apesar do escrito ter causado um efeito negativo para Josie, que foi exposta por um acontecimento que queria manter escondido por receio de retaliações, foi também através dele que pessoas da comunidade de Avonlea passaram a acreditar no testemunho da personagem e a entender que a vítima não é a culpada do assédio que sofre, bem como se preocupar

e discutir questões como os efeitos que um evento traumático pode causar. Percebemos, neste exemplo, o que Mendonça (2013, p. 376) afirma: “Quando surgem problemas que colocam suposições e expectativas em xeque, o sujeito precisa elaborar criativamente novos cursos de ação, adaptando-se à situação conformada”.

Por último, o quinto episódio da terceira temporada (Sou Destemida e Empoderada) nos ampara enquanto indício primoroso daquilo que temos discutido. Ao escutar de um dos meninos da escola que a emoção e o fato de “pensar demais” prejudica a “capacidade de [meninas terem] filhos no futuro”, Anne, vendo a inquietude das meninas, diz: “Já chega! Precisamos nos livrar de todas essas mentiras sem sentido! E eu tenho uma cura”. A protagonista então sugere que todas se encontrem no Lago das Águas Brilhantes para um ritual de Beltane – segundo Hnatow (2020, p. 16), “Beltane é a deusa celta da sexualidade, fertilidade e renascimento”. Durante o ritual, as meninas se reúnem ao redor de uma fogueira e “expressam [suas individualidades] de gênero, que refletem as muitas facetas da infância que representam” (HNATOW, 2020, p. 17).

Anne começa: “Deusa de Beltane, mãe sagrada, rainha de maio, dama selvagem das florestas, guardiã do amor e da vida, bem-vinda ao nosso círculo”; Todas juntas continuam: “Nós, mulheres, poderosas e sagradas, declaramos nesta noite santificada que...”; Continua Tillie: “Nossos corpos divinos pertencem a nós mesmas”; Então Diana: “Escolheremos a quem amar e em quem confiar”; E Josie: “Caminharemos nesta Terra com graça e respeito”; Então Jane: “Sempre teremos orgulho do nosso grande intelecto”; E depois Ruby: “Honraremos nossas emoções para que nossos espíritos triunfem”; Juntas, por fim, dizem: “E se algum homem nos desmerecer... Mostraremos onde fica a porta!”.

Tais falas são, no mínimo, potentes e transformadoras quando olhamos para um histórico de comportamentos e concepções dessas mesmas meninas, que antes acreditavam que não poderiam ter a atitude de beijar meninos, ou que quando meninos levantavam suas saias, diziam: “são só meninos sendo meninos”, ou até mesmo quando acreditavam que o casamento deveria ser a maior ambição de uma menina, bem como o trabalho doméstico a única possibilidade de trabalho. Podemos perceber, assim, uma ressignificação de condutas e concepções, o que

demonstra a característica de vicissitude do outro generalizado – que caminha em conjunto com as ações de sujeitas/os da comunidade. Ao final de tantas experiências, Ruby diz: “Ah, como eu amo ser mulher!”, e todas gritam em concordância.

Considerações finais

A protagonista de Anne com E é figura curiosa ao pensarmos sua atuação a partir das contribuições teóricas sobre a construção do *self*. Isso porque ao nos debruçarmos sobre os dilemas diante dos quais Anne convive, como por exemplo os comentários autodepreciativos que ela faz sobre sua aparência, percebemos que a personagem se encontra submissa a normatividades que ela mesma condena quando canalizadas às suas amigas. Este exemplo nos diz sobre a complexidade intrínseca a um tecido social reflexivo e circular; sobre os entrelaçamentos do *self*, do outro generalizado e da ação do *role-taking*, visto que a figura de Anne é, ao mesmo tempo, essencial para uma reconstrução da comunidade de Avonlea.

Tais enredamentos se desenham a partir do momento em que questões socialmente naturalizadas são enquadradas enquanto naturais, como verdades – que, posto assim, delimitam as experiências e as atuações de determinadas/os indivíduos em sociedade. É ao desmascarar esta concepção, percebendo certa carência de uma “livre comunicação” (MENDONÇA, 2013, p. 388), que nos envolvemos em “um processo de reconstrução do *self*, que se torna mais geral por assumir a atitude do outro generalizado, o qual também é uma reconstrução moral” (DA SILVA, 2009, p. 155), e incluímos “as posições e valores de todos os sujeitos” e sujeitas (MENDONÇA, 2013, p. 398).

Ao olharmos para os posicionamentos de Anne no decorrer da série – as atitudes, falas, os estímulos para pensamentos outros – percebemos como “as oposições são o ponto de partida para o desenvolvimento de uma nova ordem social” (MEAD, 1938, p. 655), e que é a partir delas que “sujeitos [adotam] o papel dos outros e [constroem] gramáticas morais mais abrangentes e inclusivas” (MENDONÇA, 2013, p. 391). Assim, a série evidencia, especificamente através da personagem Anne Shirley-Cuthbert, que o outro generalizado se faz enquanto norma passível de

subversão. É mediante as atuações de Anne frente às desigualdades que as meninas com quem convive percebem e, conseqüentemente, vislumbram possibilidades diferentes daquelas impostas tradicionalmente pelos familiares e pela comunidade, como os casamentos obrigatórios, as restrições sobre oportunidades de trabalho e suas visões sobre sexualidade, afetos e possibilidades.

Referências

- BARBOSA, Karina. *Afetos e velhice feminina em Grace and Frankie*. Estudos Feministas, p. 1437-1447, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 3 ed. Trad. De Maria Helena Kühner. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 2003.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.
- CARREIRA DA SILVA, Filipe. *Em diálogo com os tempos modernos – o pensamento político e social de G. H. Mead*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2009.
- DE ARAÚJO, José Eduardo; DE SOUZA, Maria Carmen. *A construção de mundos na ficção televisiva e a questão do realismo: o caso de The Wire*. Rumores, p. 126-148, 2020.
- DEWEY, John. Ter uma experiência. In: _____. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 109-141.
- FRANÇA, Vera. Interações comunicativas: a matriz conceitual de G. H. MEAD. In: PRIMO, Alex et al. (org.). *Comunicação e interações*. Porto Alegre, Sulina, 2008. p. 71-91.
- HNATOW, Alison. *Anne-girls: Investigating contemporary girlhood through Anne With An E*. Pittsburgh, 2020. 60p. Monografia (Bacharelado em Filosofia) - Faculdade de Artes e Ciências, Universidade de Pittsburgh.
- JAGGAR, Alison; BORDO, Susan. *Gênero, Corpo e Conhecimento*. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1997.
- LICHTMAN, Raymond. *George Herbert Mead's theory of the self*. Hamilton, 1970, 139 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Faculdade de Artes, Universidade de McMaster.
- MEAD, George Herbert. *Mind, Self, and Society from the standpoint of a social behaviorist*. Chicago: The University of Chicago Press, 1934.
- _____. *The philosophy of the act*. Chicago: University of Chicago, 1938.

MENDONÇA, Ricardo. *Teorias críticas e pragmatismo: A contribuição de G. H. Mead para as renovações da Escola de Frankfurt*. Lua Nova, p. 367-403, 2013.

PENAFRIA, Manuela. *Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)*. In: VI Congresso SOPCOM. Lisboa, abril de 2009. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 4/08/2021.

ROCHA, Simone Maria. “Ele é o atraso e você a modernidade”: Matrizes culturais latino-americanas na televisualidade brasileira, o caso da telenovela duas caras”. *Contemporânea*, v. 15 , n. 2 , p. 676-694, 2017.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

CAPÍTULO 7

Uma análise interseccional da cobertura do Galo Delas sobre o futebol feminino

FLAVIANE RODRIGUES EUGÊNIO

Primeiras prerrogativas

O jornalismo esportivo é hegemônico, por isso, cerca de 90% dos jornalistas são do sexo masculino, de acordo com pesquisa realizada pelo *Performance Science* (ISPS) (2011). A partir deste dado, conclui-se que de fato há uma hegemonia tanto nas redações esportivas quanto nas narrativas disseminadas pelos veículos de comunicação hegemônicos, já que eles são feitos majoritariamente por homens brancos e heterossexuais. Diante dessa premissa, a mídia alternativa se torna um ambiente favorável para a criação de novas narrativas sobre o futebol de mulheres (TOFFOLETTI, 2017) pois, ainda de acordo com o ISPS (2011), a cobertura midiática é composta por 85% de cobertura sobre o esporte masculino. Gramsci (2002) define hegemonia como a dominação intelectual, econômica e cultural de um grupo sobre outro, e é pensando nisso que postulamos o que é mídia alternativa. Entende-se como mídia alternativa às mídias que não estão situadas nos grandes canais de comunicação esportiva, como Globo, Globo Esporte.com, ESPN, SporTV, por exemplo. Além disso, são mídias com pouco, ou nenhum apoio financeiro, assim como são iniciativas que se compro-

metem a falar do futebol feminino, temática ainda pouco abordada nos grandes canais esportivos.

Este capítulo pretende, então, ser uma primeira análise de uma pesquisa maior, que investigará mais atentamente projetos de mídia esportiva alternativa, produzidos por mulheres e que se dedicam a cobrir o futebol de mulheres no Brasil. Os objetivos são munidos pelo diagnóstico de Fortes (2011, 2014) de que há poucos trabalhos acadêmicos que se dedicam a analisar a mídia alternativa esportiva. Espera-se, com este estudo, descobrir novas narrativas midiáticas que não valorizem somente a cobertura do futebol masculino e que possua conteúdos para além dos abordados na mídia hegemônica. Além disso, esta primeira aproximação procura preencher, ainda que inicialmente, outra lacuna que existe na área de gênero e esporte e que foi constatada no trabalho de Vimieiro *et al.*, (2021): a falta de interseccionalidade nos trabalhos que investigam o gênero na comunicação esportiva. Por isso, o termo cunhado por Crenshaw (2002) e discorrido por Collins e Bilge (2021) é importante para a discussão, pois ajuda a entender os entrecruzamentos das opressões.

A metodologia do trabalho se deu de duas maneiras. Primeiramente, a partir do levantamento de mídias esportivas feitas por mulheres e que cobrem o futebol de mulheres, segundo o qual 48 mídias foram encontradas. E, posteriormente, uma análise de conteúdo (Bardin, 2002) foi feita, identificando quais opressões eram mencionadas pelo Galo Delas, blog escolhido para análise, que faz a cobertura do time feminino do Clube Atlético Mineiro, ou Galo, como é conhecido. A escolha da mídia se deu por ser um blog feito por mulheres, sobre o futebol feminino e também pela multiplicidade e assiduidade das postagens, que em um primeiro momento mostra que o blog não se dedica somente ao dia a dia do futebol, mas também se encarrega de fazer reflexões sobre a mulher no esporte.

Mídia esportiva e as narrativas sobre o futebol feminino

Para esta primeira análise, que pertence a uma pesquisa de mestrado, duas discussões principais nortearam o trabalho: o de mídia esportiva e o de interseccionalidade. Helal (2011) aponta que as produções sobre futebol no Brasil demoraram a se consolidar porque, de acordo com ele, o futebol demorou a chamar atenção da academia. O pesquisador ainda

afirma que a literatura de esporte se consolidou a partir da produção de Roberto da Matta, publicada em 1982. Esta constatação do autor ajuda-nos a entender por que a área que desenvolve pesquisas sobre esporte possui lacunas; e, quando se trata de pesquisas de gênero e esporte, tais lacunas também são observadas.

Fortes (2011, 2014) evidenciou em suas pesquisas que há poucas investigações que se debruçam sobre mídias alternativas, ou que cubram o dia a dia do esporte, ao invés dos grandes eventos esportivos. Já Vimieiro *et al.* (2021) discorrem sobre as investigações de gênero e esporte no Brasil se pautarem somente no gênero e não refletirem sobre os intercruzamentos com as demais opressões, como gênero, raça, classe, sexualidade, corporalidade, entre outras. Apesar disso, muitos estudos contribuem com esta área de conhecimento, quando se encarregaram de fazer investigações que relatam sobre a presença feminina no esporte através das narrativas da mídia.

Santos (2012) apurou, a partir dos registros da revista *Semana Esportiva de Salvador - cidade em que a pesquisa é desenvolvida* -, que a presença feminina no ambiente esportivo, ainda como espectadora, se deu a partir de 1920 com a inauguração de um estádio de futebol. Apesar disso, conforme o próprio autor sugere, a presença feminina era restrita. Aqui é possível fazer uma observação: o esporte no Brasil não era acessível para classes menos abastadas. Homens e mulheres que não faziam parte das famílias tradicionais não eram bem quistos no esporte. No período de popularização de algumas modalidades esportivas, as mulheres tinham ainda uma série de restrições sociais, no entanto, com a modernização das cidades, as mulheres pouco a pouco foram sendo incorporadas no ambiente esportivo, entretanto, somente as mulheres brancas e ricas (SILVA, 2015).

Santos (2012) aponta ainda que a presença da mulher no esporte, mais especificamente no futebol, foi concedida como uma maneira de fazer com que o ambiente esportivo fosse familiar. Por conta disso, a *Semana Esportiva* proliferava ideias e pensamentos que eram machistas, como por exemplo, de que a mulher não podia jogar futebol pois tal esporte não era de sua natureza. O pensamento da época, que ainda vemos presente hoje em dia, era pautado pelas discussões de feminili-

dade, que representa as mulheres como belas e graciosas e por isso, incapazes e inapropriadas para determinados esportes (ADELMAN, 2003).

É por conta desta construção social que coloca as mulheres como femininas demais para determinados esportes que faz com que certas narrativas midiáticas sejam viabilizadas, visto que a mídia esportiva é hegemônica. Adelman (2003) afirma que a forma como a mídia notícia certas modalidades femininas faz com que se crie um imaginário social a respeito da feminilidade. Salvini e Marchi Júnior (2013) em três trabalhos distintos investigam a maneira como o futebol feminino era retratado na revista *Placar*, importante revista esportiva no país. Após os apontamentos dos autores, fica perceptível que a revista propagou estereótipos sobre as mulheres jogadoras de futebol, principalmente quando sexualizou as capas das revistas e trouxe modelos para representarem o futebol de mulheres. O próprio discurso nas matérias da revista evidenciava que aquele não era um espaço feminino, porque havia manchetes como “adoráveis pernas de pau”. Na linguagem do futebol, pernas de paus são atletas que não jogam bem futebol.

Santos e Medeiros (2012), ao falarem do discurso televisivo sobre o futebol feminino, mostraram que muitas vezes as coberturas se voltam para os corpos e a beleza das atletas, comentários que não são destinados aos homens da modalidade masculina. Aspectos físicos que evidenciam a feminilidade são costumeiramente feitos, como se para afirmar que, embora jogadoras de futebol, as mulheres são femininas.

Outras pesquisadoras desenvolveram outros trabalhos que estudam a representação feminina na mídia esportiva (JANUÁRIO 2015, 2017, 2019; MOURÃO, 2002; MOURÃO e MOREL 2005; NEVES 2019; GOELLNER, ET AL., 2013; SANTOS E MEDEIROS 2014). Todos esses estudos apontam para uma representação que estereotipa e regula as mulheres no ambiente esportivo, o que evidencia que a mídia tradicional, tal como aponta bell hooks (2018), é patriarcal.

Na mídia esportiva, essa lógica também se materializa, especialmente se pensarmos que alguns esportes são considerados masculinos. Januário (2015) menciona que o futebol, por exemplo, é associado à masculinidade e à virilidade, valores não associados às mulheres pela sociedade. Januário e Veloso (2019) explanam que o futebol masculino é mais noticiado que o esporte feminino, o que gera uma visibilidade

muito maior para a modalidade masculina, em consequência a isso, salários, patrocínios e publicidade se concentram muito mais no futebol praticado por homens.

No entanto, todos estes trabalhos se encarregaram de discutir sobre a mídia tradicional, ou seja, hegemônica. Nesse viés, a mídia tradicional seria aquela que notícia em consonância com os discursos de poder, ao passo que a alternativa se utiliza de outros espaços, como a internet, para produzir conteúdos que contrastam com o comumente veiculado pelos grandes veículos. No caso do futebol, a mídia esportiva tradicional ainda estereotipa e/ou não notícia as modalidades femininas, o que não ocorre na mídia alternativa, pois é possível ver consideráveis conteúdos sobre modalidades femininas. Toffoletti (2017) defende que a mídia alternativa é um ótimo espaço para a produção de conteúdos que criem novas narrativas sobre as modalidades femininas. É também pensando nisso, que o foco deste estudo são as mídias alternativas.

Os estudos de gênero e a interseccionalidade

O conceito de interseccionalidade é caro a este trabalho, já que o termo é importante para compreender como as opressões estão inter-cruzadas. Porém, antes de aprofundar o conceito, é essencial falar também sobre os estudos de gênero e as contribuições que ele possui na sociedade. Saffioti (2005) afirma que o conceito de patriarcado foi cunhado entre o final da década de 60 e o início da década de 70. Por patriarcado entende-se a dominação dos homens sobre as mulheres em parte considerável da sociedade. Beauvoir (1970) também é uma autora notável para os estudos de gênero e muito utilizada nas investigações de esporte, como mostram Vimeiro *et al.* (2021). Em um de seus trabalhos, ela diz que o patriarcado reconhece a mulher em somente um papel, o de procriadora e a coloca como uma extensão do corpo masculino.

Ainda que as autoras clássicas do feminismo colaborem para a compreensão da sociedade e consequentemente do ambiente esportivo, elas restringem o olhar a um tipo de mulher, o da mulher branca. Por isso, pesquisadoras como Hooks (2018), Collins e Bilge (2021), Crenshaw (2002) e outras estudiosas negras desenvolveram trabalhos que contemplassem a mulher negra nas pesquisas. Crenshaw (2002) concluiu que muitas questões de gênero, quando analisadas sem o olhar

racial, inviabilizam mulheres negras e suas vivências, por isso, cunhou o termo interseccionalidade para olhar para as opressões de maneira intercruzada. Collins e Bilge também investigam a interseccionalidade e dizem que:

[...] em determinada sociedade, em determinado período, as relações de poder que envolvem raça, gênero e classe, por exemplo, não se manifestam como entidades distintas e mutualmente excludentes. De fato, essas categorias se sobrepõem e funcionam de maneira unificada. Além disso, apesar de geralmente invisíveis, essas relações interseccionais de poder afetam todos os aspectos do convívio social. (Collins, Bilge, 2021, p. 16)

A partir dessa explanação entende-se que a interseccionalidade é um conceito que permite olhar para as relações de poder de maneira entrecruzada, sendo assim, ao falar das opressões de gênero é necessário também compreender outras opressões como as de classe e de raça, pois elas estão intimamente relacionadas. Collins e Bilge (2021) completam dizendo que a interseccionalidade, apesar de ser uma relação invisível, modula o convívio social e a maneira como se olha e entende as opressões.

Esta primeira análise, que tem como objetivo ser uma primeira aproximação da dissertação de mestrado, entende que a perspectiva interseccional é muito significativa porque ajudará a compreender se as opressões são acionadas na mídia alternativa de maneira interseccional, ou se são pelo menos citadas.

Procedimentos metodológicos

Para cumprir com os objetivos propostos, dois movimentos foram feitos. O primeiro é o mapeamento de mídia esportiva feita por mulheres e posteriormente a categorização em mídia global, nacional, regional e de clubes, ou seja, que falam de clubes específicos. Tal categorização se dá porque entendemos que falar de futebol a nível nacional é diferente de falar do futebol internacional, assim como a nível regional ou sobre o clube do coração. Essa categorização nos será mais útil para o trabalho final a que este texto pertence, que é a dissertação do mestrado. No primeiro movimento, um número de 48 projetos feitos por mulheres foram coletados. A categorização se deu para que pudéssemos analisar as especificidades destes tipos de mídia. De antemão, é possível dizer

que mídias globais e nacionais têm um grande número de jornalistas por trás da iniciativa, já as mídias de clubes são costumeiramente feitas por torcedoras.

O segundo movimento foi selecionar um desses trabalhos para essa análise prévia do conteúdo. Dada a assiduidade das postagens, o Galo Delas foi selecionado. Essa mídia é feita por sete mulheres, de acordo com os dados do site, e possui, além do blog, Instagram, Twitter e YouTube. Atualmente, o Instagram conta com 5.166 seguidores, e o site possui postagens recentes sobre jogos, o dia a dia do futebol feminino e também reflexões sobre a mulher no esporte. A categorização do Galo Delas como uma mídia alternativa se dá pelo fato de o projeto ser viabilizado na internet, não possuir apoio financeiro e por cobrir o futebol feminino, principalmente através de uma perspectiva interseccional, ou seja, relacionando o futebol com outras opressões além do gênero.

Em se tratando do procedimento para analisar a mídia, utilizamos Bardin (2004). Para ela, algumas etapas são importantes na análise de conteúdo, como a pré-análise, momento em que o corpus é selecionado. A exploração do material, momento em que há a preparação para a análise de acordo com os critérios estabelecidos pelo pesquisador. Por fim, a interpretação dos resultados, que é feita pela inferência, ou seja, uma interpretação controlada que pode se apoiar na mensagem passada, o canal utilizado e também o emissor e o receptor. Para este estudo, o principal a se compreender é acerca da mensagem passada pelas autoras do blog e o canal utilizado, no caso um blog de mídia alternativa.

A análise

Para concluir os objetivos deste trabalho, a análise centrou-se no Galo Delas, como já descrito anteriormente. Por isso, contabilizou-se quantas postagens foram feitas no ano de 2021, quais se tratavam somente de futebol e quais falavam de opressões e se partiam de uma abordagem interseccional ou não. Após a análise, concluiu-se que 42 postagens foram feitas pela equipe do Galo Delas, dessas 42 postagens, 8 falam de opressões de gênero, corporalidade, sexualidade e desigualdade no futebol. As outras 34 ocupam-se de falar somente do futebol, fazendo uma cobertura do dia a dia do futebol feminino do Galo. A sessão seguinte terá a análise das postagens sobre as opressões e as abordagens interseccionais.

Postagens sobre opressões e abordagens interseccionais

A primeira postagem do ano de 2021 é datada com o dia 12 de janeiro e possui a seguinte chamada: *Quais corpos vestem a camisa do Galo*, ou seja, a primeira postagem do ano assume uma reflexão sobre a corporalidade feminina: a opressão contra corpos gordos. Já no início da postagem, percebe-se que as autoras do blog trabalham com a interseccionalidade - ainda que não de maneira proposital - quando dizem que:

A cisgeneridade e a heterossexualidade compulsória articuladas ao patriarcado, ao capitalismo e à branquitude são os maiores responsáveis pela construção dos padrões de beleza da sociedade ocidental. Essas ideologias estão enraizadas em todos os ambientes, conduzindo as mídias e redes sociais e forjando padrões estéticos e comportamentais. (Galo Delas, 12 de janeiro de 2021, Disponível em: *Quais corpos vestem a camisa do Galo?* – GALO DELAS– GALO DELAS. Acesso em 20/10/2022)

Nesse trecho que abre o post sobre a corporalidade feminina, as responsáveis pelo blog já refletem sobre as opressões de gênero, sexo, raça e classe quando acionam a cisgeneridade, a heterossexualidade, o patriarcado, o capitalismo e a branquitude. Se nota então, que as responsáveis pela página se preocupam com questões que vão além das partidas, mas que estão intrínsecas no ambiente esportivo. Além de fazer de maneira que aciona a interseccionalidade, pois, para as autoras, estas opressões operam até mesmo nos tamanhos das camisas vendidas para torcedoras de futebol, geralmente tamanhos pequenos, e impactam diretamente a feminilidade e o que é visto como belo pela sociedade, corpos magros e brancos.

A segunda postagem relata sobre a profissionalização do futebol feminino e é intitulada *Futebol feminino é uma realidade sim* e discorre também sobre a diferença de gênero no esporte, acionando uma fala de Bolsonaro que diz que o futebol feminino ainda não era uma realidade. Nesta postagem, nota-se que o objetivo é contrapor a fala de Bolsonaro, mas não há uma abordagem interseccional, pois fala-se somente de gênero e esporte. No entanto, há discussões que são pertinentes para a modalidade feminina e que corroboram com um tema que não foi tão repercutido na mídia hegemônica.

O futebol de mulheres é sim uma realidade. Sobrevive à base de muita luta e resistência, mas a cada dia se mostra mais consolidado. O futebol feminino é um caminho sem volta! O chefe do poder executivo deveria, inclusive, incentivar a valorização e o crescimento da modalidade, mas não podemos esperar muito daquele ocupa tal cadeira. (Galo Delas, 20 de janeiro de 2021. Disponível em: Futebol Feminino é uma realidade, sim! – GALO DELAS– GALO DELAS. Acesso em 20/10/2022)

É notável na publicação feita pelo site que há uma crítica à fala do Presidente do Brasil, que dizia que o futebol de mulheres não era uma realidade e que, por isso, a desigualdade salarial de Marta e Neymar, importantes jogadores da Seleção Feminina e Masculina respectivamente, era válida. A equipe do blog afirma que essa fala é machista e critica a postura do chefe do Poder Executivo. A pauta acionada por elas é cara para a modalidade feminina, ainda que restrinja a reflexão ao esporte feminino e não aciona outras opressões.

Em 10 de fevereiro de 2021, mais uma vez as autoras se encarregaram de falar sobre a profissionalização do futebol feminino com o título *Pela profissionalização do todo* que aproveita o Dia do Atleta Profissional para discutir sobre a profissionalização, como é possível ver no trecho abaixo.

Claro, isso tudo com ressalvas. Afinal, não seria futebol feminino sem muito sofrimento envolvido (esperamos que não para sempre): ainda há casos de jogadoras que chegam a passar fome, pois clubes profissionais não fornecem sequer uma ajuda de custo; e nem vou começar a falar sobre o descaso das federações estaduais. Isso sem contar a enxurrada de violência que algumas jogadoras têm recebido apenas por finalmente conquistarem o tão merecido holofote. (Galo delas, 10 de fevereiro de 2021. Disponível em: Pela profissionalização do todo – GALO DELAS. Acesso em 20/10/2022)

Nesse post ressalta-se o fato de as jogadoras ainda sofrerem com a profissionalização tardia, ou falta dela no esporte, as produtoras da publicação não fazem menção a outras opressões. Apesar disso, esse também é um post bastante relevante, pois demonstra a preocupação do Galo Delas em acionar conteúdos que não são, ou são pouco discutidos na mídia tradicional.

No dia 21 de março de 2021, a publicação tinha como tema a contratação do técnico Cuca para o time profissional. A possível adesão do

treinador para comandar o time do Galo na época foi bastante repercutida e foi envolta de muitas polêmicas, devido a uma condenação por crime sexual que aconteceu em 1987, quando Cuca ainda era jogador do Grêmio. Nas redes sociais houve manifestações contra a contratação do técnico, mas, ainda assim ele foi contratado, por isso, as autoras do blog fizeram a publicação com o seguinte título: *41 anos depois: o que mudou*, fazendo uma referência ao ocorrido em 1987. O conteúdo da notícia comenta sobre o caso em si, o fato de o treinador não falar abertamente sobre o ocorrido e também acerca do time tratar o futebol como algo isolado da sociedade e que, por isso, não deve falar de determinados assuntos. Entretanto, como é evidenciado no texto, o ambiente esportivo não é e nem deve ser isolado da sociedade, exatamente por isso a contratação soava controversa.

Após 41 anos, mudou a forma como parte da sociedade enxerga que mulheres devem ser tratadas, o respeito que deve haver sobre seus corpos e suas dignidades sexuais. Mas, da mesma forma, não mudou a visão que muitos têm acerca da ação de homens sobre esses mesmos corpos femininos e a (ir)responsabilização de suas atitudes, tanto tempo depois ainda vistos como garotos sem noção da amplitude dos seus atos e suas consequências. (Galo Delas, 15 de março de 2021. Disponível em: *41 anos depois: o que mudou?* – GALO DELAS – GALO DELAS. Acesso em 20/10/2022)

Nessa postagem, mais uma vez há um recorte de gênero ao comentar a contratação do Cuca. Não se cita outras opressões, porém, é necessário novamente destacar que é uma notícia relevante para os direitos femininos de modo geral. Além de levantar uma pauta que foi discutida pela grande mídia, porém, poucas vezes com um olhar somente feminino, ou com a devida importância que deveria.

Em 14 de abril de 2021, o título da postagem foi: *O impedimento e a resistência: 80 anos da proibição do futebol de mulheres*, que menciona a proibição do futebol de mulheres no Brasil, relacionando-as com as questões de gênero, raça e classe.

É fato que o entendimento das mulheres pela lente deste “estado de natureza” sustenta. E, ainda que as divisões entre privado e público levantem inúmeras outras discussões, que passam por raça, classe, entre outros atravessamentos, essas instâncias são evocadas

para sustentar as desigualdades nesse contexto esportivo. O redu-to último e inegociável da cisheteromasculinidade. Nós, mulheres, seguimos resistindo e construindo, a duras penas, nossa liberdade. Disputamos o direito a participar dessa história, sendo exatamente aquilo que queremos ser. E, por mais que tentem nos desqualificar ou diminuir nossas batalhas, estamos cada vez mais fortes. Nas ruas, nos espaços de decisão, nas arquibancadas ou dentro das quatro linhas, guiadas por todas aquelas que nos antecederam e promovendo rupturas pelas que virão. Somos Sissis, Michael Jacks-sons, Rosanas, Sheillas, Cristianas, Martas, Formigas, Paçocas, Calhaus... e seguimos juntas! (Galo Delas, 14 de abril de 2021. Disponível em: O impedimento e a resistência: 80 anos da proibição do Futebol de Mulheres – GALO DELAS. Acesso em 20/10/2022).

No trecho, se vê a menção ao gênero, à classe e à raça no esporte e um evidente discurso de resistência que perpassa o futebol feminino. Nesta publicação, as escritoras não se limitam a somente falar do gênero, mas relacionam as opressões de gênero com a raça e a classe, além de reforçar a importância das mulheres no esporte para a construção da história. As próprias jogadoras mencionadas na enunciação são mulheres negras no esporte, o que pode evidenciar que quem escreveu se preocupou em referenciar jogadoras negras.

O post do dia 21 de julho: *Mês do orgulho: Memória, luta, identidade e visibilidade* faz referência ao mês do orgulho LGBTQIA+, portanto, há mais uma opressão sendo acionada pelas autoras do blog, a de sexualidade. No post, questiona-se o fato de não existirem iniciativas que sejam enfáticas para inserção do público LGBTQIA+ no esporte. Para as mulheres que escrevem no blog existe uma falsa inclusão deste público no futebol, que só é lembrado no mês que se comemora o orgulho.

Enfim... ficaríamos aqui elencando questões mil. Porque a realidade passa por um futebol que hostiliza o adversário chamando-o de gay, como se homossexualidade fosse xingamento; por uma fetichização das lesbianidades no futebol masculino e estigmatização – proibição também – no caso do futebol feminino; pelo ódio às travestis e transexuais a quem é vetado o direito à participação; pelo ódio ao número 24, que ainda é o grande tabu da seleção canarinho e também não é usada em diversos times, como o Atlético, por exemplo; passa pela bissexualidade ser tão invisível que o B parece ser de bola; etc...etc... etc... . Mas só por hoje, só pelo dia 28 de

junho, a “Pátria de Chuteiras” finge ser acolhedora a todo mundo. E a torcida finge acreditar tentando elencar o seu clube como o menos LGBTIfóbico do momento. (Galo Delas, 21 de junho de 2021. Disponível em: Mês do Orgulho: memória, luta, identidade e visibilidade! – GALO DELAS – GALO DELAS. Acesso em: 20/10/2022)

Neste trecho da publicação, percebe-se um posicionamento a respeito da inserção do público homossexual, transsexual e travesti no esporte, que é invisível para os clubes. É nesse contexto que o número 24 não é usado nas maiorias dos clubes do Brasil pelos jogadores. Elas mencionam também os cânticos homofóbicos nos estádios, que são reverberados sem que punições mais severas ou reflexões mais profundas sejam feitas. Esta temática proposta é essencial e percebe-se que nem o clube do coração, o Galo, é poupado das críticas, o que pode evidenciar o comprometimento das idealizadoras do Galo Delas com o futebol feminino. Na mídia esportiva tradicional pouco se vê discussões que incluam no esporte a comunidade LGBTQIA+, ou que questionem a heterossexualidade compulsória do ambiente futebolístico.

Após falar do mês do orgulho LGBTQIA+, as comunicadoras do Galo Delas fazem em 29 de agosto de 2021 uma postagem sobre a *Visibilidade lésbica no futebol*. Nesse post elas chamam atenção para as mulheres lésbicas do futebol e demonstram no texto o quanto o futebol ainda é excludente com as mulheres lésbicas.

Tudo isso funciona como contraponto em um contexto em que a vigilância sobre as pessoas, de forma geral, é normalizado e normatizado. No caso das mulheres, essa patrulha é exercida de forma mais intensa, numa tentativa de preservação do que se tece como desejável por conta do gênero e da sexualidade, apesar da prática esportiva. E aqui, vale mencionar, que gênero e sexualidade são as chaves analíticas pautadas, mas elas não se desvinculam de outras categorias que operam na construção de assimetrias sociais, como, por exemplo, classe e raça. E à medida em que mais elementos são incorporados nas análises, há uma complexificação e acentuação do que fora mencionado. (Galo Delas, 29 de agosto de 2021. Disponível em: Visibilidade lésbica no futebol – GALO DELAS – GALO DELAS. Acesso em 20/10/2022)

As opressões de classe e raça também são citadas pelas autoras neste texto publicado, o que demonstra até aqui que elas possuem bom conhe-

cimento sobre os intercruzamentos das opressões e desenvolvem conteúdos sobre elas, ainda que não seja o objetivo principal da postagem. Para finalizar, o último post que pode ser considerado sobre opressões foi publicado no dia 19 de outubro de 2021 com o seguinte título: *O futebol que você não viu*, nele está expresso a frustração de um jogo das Vingadoras - como é conhecido o time feminino do Galo - não ter passado nos veículos de comunicação, o que demonstra uma discrepância da cobertura midiática do futebol feminino e do futebol masculino.

Estamos em 2021 e algumas coisas seguem iguais no futebol de mulheres de Minas Gerais. Por longos anos, a categoria foi ignorada pela imprensa e por grande parte da sociedade, tornando-a invisível. Com aproximadamente 40 anos de proibição – o que não significa sem a prática – o futebol de mulheres se tornou um campo quase inexistente aos olhos da população. (Galo Delas, 19 de outubro de 2021. Disponível em: *Aquele futebol que você não viu... – GALO DELAS – GALO DELAS*. Acesso em: 20/10/2022)

As autoras ressaltam através deste texto a invisibilidade do futebol feminino, principalmente em relação à cobertura midiática da modalidade, pois diversos jogos são sequer transmitidos para o público. Elas enfatizam que, mesmo após o período de proibição, o futebol feminino se manteve invisível para grande parte da população, e também das federações e dos clubes de futebol. Dessa maneira, elas fazem uma análise de gênero e levantam um tema que precisa ser debatido pelo público, pela mídia e pelos telespectadores: a invisibilidade do futebol feminino e as interseccionalidades que o envolve.

Considerações finais

A partir dos conteúdos analisados anteriormente, algumas apreensões podem ser feitas sobre o conteúdo do Galo Delas. O trabalho é desenvolvido somente por mulheres e sobre o futebol de mulheres, isso significa dizer que o olhar feminino sobre a modalidade feminina é mais atento. Por isso, nos textos analisados elas apontam as opressões que existem no esporte, relacionando-as umas às outras, ou seja, de maneira que pode ser considerada interseccional. Todas as temáticas faladas no blog não aparecem cotidianamente na mídia esportiva, no entanto, elas

escolhem trazer temas tidos como polêmicos, mas que são essenciais para pensar a modalidade feminina.

Ainda que não haja menção às teorias interseccionais, em alguns momentos quem produziu as postagens se ocupa de fazer reflexões relacionando gênero, classe, raça, sexualidade, etc. Em outros momentos, elas olham somente para as opressões de gênero, ainda assim, com ótimos temas e abordagens, rompendo com a narrativa hegemônica que inviabiliza determinadas discussões. Vê-se, portanto, que a mídia alternativa é uma ótima ferramenta para torcedoras produzirem diversos conteúdos que são poucos vistos na mídia tradicional.

Ainda há muito a ser investigado sobre as mídias alternativas e como elas são utilizadas por torcedoras para comunicar sobre os times femininos. No entanto, o primeiro blog analisado mostra que, diferentemente da grande mídia, as opressões podem ser vistas e discutidas com os intercruzamentos que as compõem e assim, diversas observações podem ser feitas sobre o ambiente futebolístico. O futebol no Brasil é tido como uma paixão nacional, porém, tal como Silva (2015) explica, o futebol masculino é que ocupa esse imaginário social. No futebol feminino ainda há um longo caminho a ser percorrido, caminho este que pode se tornar menos árduo com uma cobertura midiática menos patriarcal e com pautas menos hegemônicas.

Referências

ADELMAN, M. Mulheres atletas: re-significações da corporalidade feminina. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 11(2): 445-465, julho-dezembro/2003

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, ano 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

COLLINS, P. H. BIRGE, S. *Interseccionalidade!* Patricia Hill Collins, Sirma Birge; tradução Rene Souza. – 1 ed.- São Paulo: Boitempo, 2021.

BEAUVOIR, S. *O Segundo Sexo- Fatos e Mitos*. 4ª ed. Tradução de Sérgio Milliet. Capa de Fernando Lemos. São Paulo:Difusão Europeia do Livro,1970.

FORTES, R. Estudos de esporte na área de comunicação: um panorama e algumas propostas. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, vol. 18, núm. 2, março-agosto, 2011, pp.598-614. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Brasil.

_____ Um balanço dos estudos de esporte no Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação de 2012. In: *Revista Contracampo*, v. 30, n. 2, ed. Págs: 83-98. agosto-novembro ano 2014. Niterói: Contracampo, 2014.

GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere-Literatura*. Folclore. Gramática. Apêndices: variantes e índices. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002b. 495 p. v. 6.

HELAL R. Futebol e comunicação: a consolidação do campo acadêmico no Brasil. *Comunicação, mídia e consumo*. São Paulo ano 8 vol. 8 n. 21 p. 11-37 mar. 2011.

MORAES, D. Comunicação, Hegemonia e Contra hegemonia: A contribuição teórica de Gramsci. *Revista Debates*, Porto Alegre ,v.4, n.1, p. 54-77, jan.-jun. 2011

TOFFOLETTI, K. *Identification, Participation, Representation*. First published 2017 by Routledge 711 Third Avenue, New York, NY 10017. 2017 Kim Toffoletti.

SAFFIOTI, H. L. B. *O poder do macho/ Heleieth I.B Saffioti.*—São Paulo: Moderna, 1987. (Coleção polêmica).

SANTOS, H S S. Entre torcedoras e esportistas: a presença feminina na revista ilustrada seman Sportiva em Salvador nos anos de 1920. *sÆculum - REVISTA DE HISTÓRIA* [27]; João Pessoa, jul./dez. 2012.

SILVA, G.C. *Narrativas sobre o futebol feminino na imprensa paulista: entre a proibição e a regulamentação (1965-1983).* 2015. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

VIMIEIRO, A. C. *A produtividade digital dos torcedores de futebol brasileiros: formatos, Motivações e abordagens.* *Contracampo*, v. 31, n. 1, p. 23-59, 2014.

VIMIEIRO, A. C. *O torcedor como produtor: por uma abordagem comunicacional das culturas esportivas.* Ana Carolina Vimieiro. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

VIMIEIRO, A C; CLEMENTINO, A V Q; SILVA A Q; CARMO, G M S do; QUINTELA, G P; CARVALHO ALVES, L E; ANDRADE, M C G de. *É mais que preconceito! Dimensões da opressão de gênero no esporte a partir da análise do Podcast das Marias.* Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL – 1º a 10/12/2020.

VIMIEIRO, A C. EUGÊNIO, F R. PILAR, O. *A produção acadêmica sobre gênero e esporte no Brasil (2000-2020).* Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

| Sobre as autoras e os autores

Andriza Andrade é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG) e bolsista Fapemig, mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto e graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Viçosa. E-mail: andri-zaandrade@gmail.com

Fabio Rodrigues Filho trabalha na crítica, pesquisa, programação e realização em cinema. Doutorando no PPGCOM/UFMG, na linha Pragmáticas da Imagem; é mestre pela mesma Universidade e graduou-se na UFRB. Baiano, reside atualmente em Belo Horizonte (MG). E-mail: fabiorodrigz@gmail.com

Flaviane Rodrigues Eugênio é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM-UFMG), na linha de Processos Comunicativos e Práticas Sociais. Licenciada em Letras Português Inglês e suas Literaturas pela Universidade Federal de Lavras (2021). Possui interesse nos estudos de

esportes, principalmente o futebol, gênero, cultura e interseccionalidade. Email: flavianerodrigues.e@gmail.com

Francisco Alves é doutorando em Comunicação Social pela UFMG e bolsista da Capes. É membro do Grupo de Pesquisa em Mídia e Esfera Pública, com ênfase nos estudos de representação discursiva e teoria do reconhecimento. E-mail: bielalvess@gmail.com.

Kellen Xavier é doutoranda em Comunicação pelo PPGCOM /UFMG, com pesquisa realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – código de Financiamento 001. Integrante do Grupo de Estudos em Lesbianidades (GEL/UFMG). E-mail: kellenxavier@gmail.com.

Marcela Lins é doutoranda em Comunicação Social pela UFMG, bolsista da Capes, e vinculada à linha de pesquisa Comunicação, Territorialidades e Vulnerabilidades. É também mestre em Comunicação pela UFPE. Atualmente desenvolve pesquisa sobre os enquadramentos incidentes sobre a vida durante três eventos epidêmicos. E-mail: marcela.lins@gmail.com

Rafael Mello é jornalista pela UFPE, atua como produtor audiovisual e pesquisa diálogos entre juventude, cinema e coletivos de mídias contemporâneos. É mestrando pela UFMG e integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência. E-mail: rafamello57@hotmail.com.

Yasmine Feital é mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM-UFMG e graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto (2020). Pesquisa, sobretudo, temas relacionados aos estudos feministas e de gênero, misoginia na internet, discursos de ódio e cultura audiovisual. E-mail: yasminefeital@gmail.com.



Daniel Loiola

Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais. Tem interesse especial em tópicos como mídias digitais, plataformização e algoritmos. Email: danielfe-loiola@gmail.com

Flaviane Rodrigues Eugênio

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM-UFMG), na linha de Processos Comunicativos e Práticas Sociais. Licenciada em Letras Português Inglês e suas Literaturas pela Universidade Federal de Lavras (2021). Possui interesse nos estudos de esportes, principalmente o futebol, gênero, cultura e interseccionalidade. Email: flavianerodrigues.e@gmail.com

Marcela Lins

Doutoranda em Comunicação Social pela UFMG, bolsista da Capes, e vinculada à linha de pesquisa Comunicação, Territorialidades e Vulnerabilidades. É também mestre em Comunicação pela UFPE. Atualmente desenvolve pesquisa sobre os enquadramentos incidentes sobre a vida, durante três eventos epidêmicos. E-mail: marcela.lins@gmail.com

Yasmine Feital

Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM-UFMG e graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto (2020). Pesquisa, sobretudo, temas relacionados aos estudos feministas e de gênero, misoginia na internet, discursos de ódio e cultura audiovisual. E-mail: yasminefeital@gmail.com.

Esta coleção abriga coletâneas temáticas, abrangendo fenômenos, perspectivas teóricas e estudos em Comunicação e áreas afins, cujos projetos deram origem a textos comuns, abordagens cruzadas e aproximações conceituais marcadas pelo jogo de dissonâncias.