



TEMPORALIDADES E ESPACIALIDADES NOS PROCESSOS COMUNICACIONAIS

Maria Gislene Carvalho Fonseca

Juliana Freire Gutmann

Phellipy Jácome

Ana Paula Goulart Ribeiro

ORGANIZADORES





TEMPORALIDADES E ESPACIALIDADES NOS PROCESSOS COMUNICACIONAIS

Maria Gislene Carvalho Fonseca

Juliana Freire Gutmann

Phellipy Jácome

Ana Paula Goulart Ribeiro

ORGANIZADORES



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 (UFMS)	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)

T288 Temporalidades e espacialidades nos processos comunicacionais [livro eletrônico] * Organizadores Maria Gislene Carvalho Fonseca...[et al.]. – Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2023

502 p.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

978-65-86963-93-9

1. Comunicação. 2. Espacialidade. 3. Temporalidade. I. Fonseca, Maria Gislene Carvalho. II. Gutmann, Juliana. III. Jácome, Phellipy. IV. Ribeiro, Ana Paula Goulart.

CDD 302.3

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/>

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Apfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Capes.

| Sumário

APRESENTAÇÃO	13
<i>Maria Gislene Carvalho Fonseca, Juliana Freire Gutmann, Phellipy Jácome, Ana Paula Goulart Ribeiro</i>	
I. TEMPOS E ESPAÇOS EM NOSSAS FRONTEIRAS EPISTÊMICAS	
CAPÍTULO 1	
Figuras de historicidade como cartografia tátil: a questão da fronteira	25
<i>Itania Maria Mota Gomes, Phellipy Pereira Jácome, Rachel Bertol, Eduardo Victorio Morettin</i>	
CAPÍTULO 2	
Cartografias do fim do mundo: resistências, rearticulações e territorialidades	49
<i>Felipe Borges, Daniel Farias, Igor Lage, Nuno Manna, Wendi Yu</i>	

CAPÍTULO 3	
“Espaço de experiência”: investigações em torno de uma categoria meta-histórica	71
<i>Ana Regina Rego, Bruno Souza Leal</i>	
CAPÍTULO 4	
Bakhtin e o cronotopo: notas para pensar a historicidade dos processos comunicacionais	91
<i>Ana Paula Goulart Ribeiro, Igor Sacramento</i>	
II. TEMPOS E ESPAÇOS EM LUTAS POR IGUALDADE	
CAPÍTULO 5	
Racismo, relações de gênero e luta por igualdade no podcast <i>Mano a Mano</i>	115
<i>Aleone Rodrigues Higidio, Carlos Alberto de Carvalho, Frederico de Mello Brandão Tavares, Juliana Soares Gonçalves, Philippe Oliveira Abouid</i>	
CAPÍTULO 6	
A mãe (in) visível: trânsitos espaciais de um corpo território	135
<i>Diogo Cavalcanti Velasco, Fernanda Mauricio, Iana Coimbra, Nicolí Tassi, Valéria Maria Vilas Bôas</i>	
CAPÍTULO 7	
Dez anos da “Lei de Cotas” no Brasil: da diversidade racial e étnica à diversidade epistêmica	157
<i>Antonio C. Fausto da Silva Jr., Daniela Matos, Denise Prado, Júlia Militão Siqueira, NayaraLuiza de Souza, Yan Gabriel Oliveira</i>	
CAPÍTULO 8	
Joga pedra (de Exu) na Geni: os paradoxos da essencialização da mulher no espaço do noticiário	175
<i>Thalita Albano, Nataraj Cardozo, Patrícia D’Abreu, Thaís Guimarães</i>	

III. TEMPOS E ESPAÇOS MOVENTES NA MÚSICA POPULAR

CAPÍTULO 9

Eu, álbum de *rock*: cadê a geração que estava aqui? 203

Alice Gontijo, Ana Utsch, Bruno Martins, Diego Belo, Elton Antunes, Hélio Caldeira, Jorge Cardoso Filho, Júlia de Aquino, Marcele Gomes, Márcio Gonçalves, Pedro Lavigne, Paulo Bernardo Vaz, Prussiana Fernandes, William Vieira

CAPÍTULO 10

A coisa tá preta: corporalidades e aberturas
espaço-temporais na música (pop)ular brasileira 239

Francielle Neves de Souza, Juliana Freire Gutmann, Jussara Peixoto Maia, Renata Dias

CAPÍTULO 11

A quebradeira de Paulilo Paredão:
corpos, espaços e tempos na encruzilhada 259

Thiago Manuca Ferreira, Rafael Andrade, Edinaldo Mota Junior, Walisson Angélico de Araújo, Thiago Pimentel, Fernanda Caldas

CAPÍTULO 12

Territorialidades da mulher negra no samba:
Leci Brandão em três podcasts brasileiros 285

Bárbara Lima, Jessica Almeida, Rafael José Azevedo, Paula Janay

VI. TEMPOS E ESPAÇOS EM TERRITÓRIOS E IMAGINÁRIOS

CAPÍTULO 13

Terra seca de sonhos: imagens e imaginários do
Nordeste nos curtas-metragens *Nova Iorque* e *Marie* 307

Daniel Paiva de Macêdo Júnior, Matheus Vianna Matos, Muntaser Muhammad Khalil Muntaser, Poliana Sales Alves

CAPÍTULO 14

Escrituras do espaço nas telas do cinema:
o homem comum nos filmes da pornochanchada 327

Vinicius Ferreira, Roberto Abib, Edison Mineiro, Pedro Júlio Santos de Oliveira

CAPÍTULO 15	
<i>Belo Horizonte, Surpreendente: dinâmismos de uma cidade vista a partir de uma coleção</i>	347
<i>Luciana Amormino, Prussiana Fernandes, Walisson Angélico de Araújo, Flávio Valle</i>	
CAPÍTULO 16	
Imagens da feira em Geraldo Sarno ou “um dia o cinema vai filmar como os cantadores cantam”	367
<i>Ana Luisa de Castro Coimbra, Izabel de Fátima Cruz Melo, Milene Migliano Gonzaga, Ravena Sena Maia</i>	
CAPÍTULO 17	
Maria Felipa na poesia de cordel: a tradição em movimento para novos espaços seguros	387
<i>Maria Gislene Carvalho Fonseca, Antonia Viviane Martins Oliveira</i>	
V. TEMPOS E ESPAÇOS PANDÊMICOS	
CAPÍTULO 18	
#FIQUEEMCASA: relação sujeito x telas e o cotidiano atravessado pela pandemia	407
<i>Leonardo Assunção Bião Almeida, Elisa Bastos Araújo, Isabela Furtado, Pedro Henrique Oliveira de Souza, Vinícius Micheletto308</i>	
CAPÍTULO 19	
Territorialidades em <i>Nós, mulheres da periferia</i> : ações de comunicação e formas de resistência durante a pandemia de coronavírus	429
<i>Leonardo Assunção Bião Almeida, Elisa Bastos Araújo, Isabela</i>	
CAPÍTULO 20	
O espaço da morte na experiência da Covid-19	455
<i>Ranielle Leal Moura, Izamara Bastos Machado, Thalyta Cristine Arrais Furtado A. de Oliveira, Camila Fortes M. Franklin</i>	

Sobre os grupos 477

Sobre autoras, autores e autoris 485

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig), da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb), bem como dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG, UFOP e UFRB.

APRESENTAÇÃO

A Rede Historicidades dos Processos Comunicacionais completa, em 2023, oito anos de existência. Desde o primeiro encontro, em 2015, uma preocupação central dos grupos de pesquisa envolvidos era (e continua sendo) a de produzir reflexões situadas para além de uma matriz presentista que desconsidera relações espaço-temporais como formas de agenciamento político. Desde então, a noção de “figuras de historicidade” tem amparado as provocações e questionamentos epistêmicos, metodológicos e analíticos a partir de fenômenos os mais diversos.

Das discussões advindas de nossos encontros foram produzidos até aqui três dossiês para revistas científicas: a) o primeiro, publicado em 2017 pela Famecos (PUC-RS) e organizado por Bruno Leal, Igor Sacramento e Itania Gomes, oferece diferentes formas de apropriação da noção de contexto, instigando-nos a pensar como podemos produzir, no campo da Comunicação, formas de contextualização que encaram temporalidades vivas e não meramente como um pano de fundo; b) o segundo, publicado em 2018 pela Contracampo (UFF) e organizado por Patrícia D’Abreu e Paulo Bernardo Vaz, está dedicado à reflexão sobre como os movimentos temporais incidem nos processos culturais, polí-

ticos e midiáticos; e c) o terceiro, organizado por Eduardo Morettin na Galáxia (PUC-SP), traz textos que buscam compreender como movimentos de ruptura e de continuidade implicam temporalidades específicas que nos forçam a buscar ferramentas conceituais e analíticas para encarar suas diversas historicidades. Além disso, em 2020, foi publicada, também pelo Selo PPGcom/UFMG, a coletânea *Catástrofes e crises do tempo: historicidades dos processos comunicacionais*, organizada por Jussara Maia, Rachel Bertol, Flávio Valle e Nuno Manna. Imersos nas transformações provocadas pela pandemia da Covid-19, que alterou significativamente nossas percepções temporais e espaciais, buscamos refletir sobre como as noções de “crise e catástrofe”, que já vinham sendo objetos de discussão da Rede, poderiam ser tomadas como figura de historicidade para observação de fenômenos, produtos e processos comunicacionais.

A pandemia também modificou os modos de relação dos encontros da Rede Historicidades. Nosso último encontro presencial pré-pandemia aconteceu em novembro de 2019 e foi seguido por várias reuniões *online* e *webinars*. Com alívio e alegria, retomamos a presencialidade em 2022, em evento sediado pela USP. Nesse encontro, pudemos diagnosticar também o expressivo aumento da/os participantes da Rede, o que reforça a potência das reflexões historicizantes no campo da Comunicação. Em 2015, o primeiro encontro contou com a participação de 4 grupos de pesquisa e apresentação de reflexões de 14 pesquisadoras e pesquisadores. Já em 2022, o décimo segundo encontro promoveu reflexões de 85 pesquisadoras e pesquisadores (entre doutoras/es, mestras/es, doutoranda/os, mestranda/os e estudantes de iniciação científica), ligadas/os a 15 grupos de pesquisa distintos. Esta obra traz a sedimentação dessas reflexões, divididas em cinco partes interligadas.

A primeira parte do livro é dedicada à discussão teórica sobre as relações entre espacialidades e territorialidades no contexto dos estudos sobre os processos comunicacionais. As figuras de historicidades, como imagens conceituais simultaneamente reflexivas e operacionais, são tensionadas em suas potências epistêmicas e metodológicas, a partir de diferentes categorias: fronteira, fim do mundo, espaço de experiência e cronotopo.

O texto “Figuras de historicidade como cartografia tátil: a questão da fronteira”, de Itania Maria Mota Gomes, Phellipy Pereira Jácome, Rachel Bertol, Eduardo Victorio Morettin, parte da discussão sobre estados-nacionais para repontuar a noção de fronteira não só como algo que separa, mas como aquilo que nos coloca em relação. Para isso, discutem-se as implicações da colonialidade-modernidade e apresentam-se dois conceitos de metáfora “ch’ixi” e “navio-mundo” como formas de avaliar as ambivalências epistêmicas da “fronteira” espacial e temporalmente.

Em “Cartografias do fim do mundo: resistências, rearticulações e territorialidades”, Felipe Borges, Daniel Farias, Igor Lage, Nuno Manna, Wendi Yu, refletem, a partir de produções contemporâneas, sobre como a ideia de fim de mundo pode estar atrelada à ideia de uma permanência necessária, que deve ser preservada, mas também a um certo mundo (sexista, racista e misógino) que deve desaparecer.

Ana Regina Rego e Bruno Souza Leal, em “Espaço de experiência: investigações em torno de uma categoria metahistórica”, buscam realizar uma investigação sobre as relações indissociáveis entre espaço e tempo a partir da obra do historiador alemão Reinhart Koselleck. Para isso, a autora e o autor apresentam uma densa reflexão, articulando autores clássicos da fenomenologia e da hermenêutica.

No quarto capítulo, “Bakhtin e o cronotopo: notas para pensar a historicidade dos processos comunicacionais”, Ana Paula Goulart Ribeiro e Igor Sacramento apresentam o conceito de cronotopo, do pensador russo Mikhail Bakhtin, como uma categoria analítica potente para o estudo das inter-relações entre temporalidade e espacialidade. A autora e o autor se interrogam sobre como a abordagem cronotópica pode ajudar nas análises da historicidade de processos comunicacionais.

A Parte 2 articula discussões referentes à busca por espaços de igualdade e suas articulações espaço-temporais, a partir de fenômenos comunicacionais que situam experiências de gênero e raça em encruzilhadas teórico-metodológicas. São caminhos, trajetórias e propostas analíticas de fundo ativista e com potencial de transformação.

No artigo “Racismo, relações de gênero e luta por igualdade no *podcast Mano a Mano*”, Aleone Rodrigues Higídio, Carlos Alberto de Carvalho, Frederico de Mello Brandão Tavares, Juliana Soares Gonçalves

e Philippe Oliveira Abouid propõem-se a analisar criticamente como a performance do *rapper* Mano Brown e seus discursos ao longo de entrevistas conduzidas em seu *podcast* revelam diálogos e silenciamentos sobre temas da sua trajetória biográfica e de seus convidados relacionados à realidade social. Para isso, mobilizam pesquisas sobre as lógicas das colonialidades do poder, do ser e do saber, ao abordarem gênero e sexualidade na intersecção com o racismo.

Em “A mãe (in)visível: trânsitos espaciais de um corpo território”, Diogo Cavalcanti Velasco, Fernanda Mauricio, Iana Coimbra, Nicoli Tassis e Valéria Vilas Bôas trabalham com os relatos de si em redes sociais *online* sobre parto e maternidade, em especial o da jornalista Patrícia Ferraz. Os autores consideram esses relatos como narrativas que criam um espaço público tensionador tanto do corpo feminino quanto do jornalismo, que, segundo eles, cada vez mais, deixa de se centrar na racionalidade e na argumentação para se ancorar na troca de vivências entre sujeitos e nas emoções.

Em “Dez anos da ‘Lei de Cotas’ no Brasil: da diversidade racial e étnica à diversidade epistêmica”, Antonio Fausto Silva Jr., Daniela Matos, Denise Prado, Júlia Militão Siqueira, Nayara Souza e Yan Gabriel Oliveira discutem como esse importante instrumento de reparação histórica deve ser aprofundado para permitir que manifestações epistêmicas várias provoquem alterações em percepções de saber universais e homogeneizadoras.

O texto “Joga pedra (de Exu) na Geni: os paradoxos da essencialização da mulher no espaço do noticiário”, de Thalita Albano, Nataraj Cardozo, Patrícia D’Abreu e Thaís Guimarães, discute como o assassinato da artista e ativista Luz Del Fuego, em 1967, e o indiciamento da professora Monique Medeiros, em 2021, estão articulados em uma perspectiva de julgamento sobre corpos e ações das mulheres. As autoras observam que temporalidades e corporalidades distintas seguem colocando mulheres em um mesmo cenário, fazendo com que elas se encontrem em uma encruzilhada.

A Parte 3 reúne reflexões sobre dimensões espaço-temporais que dizem sobre as formas moventes da nossa experiência com a música popular. A ação corporificada na relação com os espaços (múltiplos e fronteiros) presente nos capítulos - seja a partir dos fenômenos e/ou

objetos analisados (performances, *podcasts*, videoclipes, álbuns etc.), seja a partir do modo como pesquisadores e pesquisadoras se colocaram como parte dos experimentos - explicita o gesto de historicização da nossa experiência espacializada com a música pop/popular brasileira.

Abre a seção o capítulo “Eu, álbum de *rock*: cadê a geração que estava aqui?”, do coletivo de autores formado por Alice Gontijo, Ana Utsch, Bruno Martins, Diego Belo, Elton Antunes, Hélvio Caldeira, Jorge Cardoso Filho, Júlia de Aquino, Marcele Gomes, Márcio Gonçalves, Pedro Lavigne, Paulo Bernardo Vaz, Prussiana Fernandes e William Vieira. O trabalho nos mostra como a noção de geração, não como dimensão episódica de uma época ou fase da vida, mas pela ênfase no sentido de experiência espacial, pode atuar como chave conceitual/análitica para historicizar processos comunicacionais. Para isso, apresenta um inusitado experimento analítico pautado nos próprios atos de leitura dos pesquisadores e pesquisadoras sobre álbuns musicais que consideram emblemáticos. A noção de Geração – *como e na* experiência – é então explorada a partir desse conhecimento experiencial que acolhe a diversidade e a multidimensionalidade das articulações espaço-temporais entre comunicação, cultura e subjetividade.

Esse mesmo gesto de desestabilização espaços/temporais, que nos leva à compreensão de nossa experiência com a tradição musical como dimensão movente e fronteira, pauta a discussão do capítulo “A coisa tá preta: corporalidades e aberturas espaço-temporais na música (pop) ular brasileira”, de Francielle Neves de Souza, Juliana Freire Gutmann, Jussara Peixoto Maia e Renata Dias. As autoras estão interessadas na emergência, na música brasileira, de corpos historicamente rejeitados, violentados e/ou obscurecidos pela historiografia hegemônica da chamada MPB. O trabalho investiga, e nos mobiliza a pensar, o olhar desestabilizador da amefricanidade, nos termos de Lélia Gonzalez, a partir do modo como o videoclipe “A Coisa Tá Preta”, *feat* de MC Rebecca e Elza Soares, aciona uma trama de corporalidades negras que espacializa o tempo/temporaliza o espaço da MPB. É promissor o modo como a noção de encruzilhada é acionada como possibilidade de avançar no debate sobre espacialidades e temporalidades da música, no marco das audiovisualidades, pela episteme amefricana.

A ideia de encruzilhada, tomada como gesto teórico, político e analítico das dinâmicas das espacialidades moventes e temporalidades espiralares da música e da cultura popular, atravessa o capítulo seguinte, “A quebradeira de Paulilo Paredão: corpos, espaços e tempos na encruzilhada”, de autoria de Thiago Manuca Ferreira, Rafael Andrade, Edinaldo Mota Junior, Walisson Araújo, Thiago Pimentel e Fernanda Caldas. O estudo investe no movimento de articular, desarticular e rearticular corpos, espaços e tempos a partir de Paulilo Paredão, festa de paredão da cidade de Salvador, em que se mesclam o movimento de rua, o acolhimento para a população LGBTQIAPN+ negra local e a produção e circulação de sonoridades afrodiáspóricas. A experiência de um dos pesquisadores é tomada como eixo catalisador da análise dos audiovisuais produzidos para e sobre a festa, em um gesto interpretativo sobre os modos de habitar a cidade que busca dar conta das experiências, presencial e audiovisual, vistas de modo entrelaçado.

As espacialidades móveis, fronteiriças e marginais, concebidas aqui como potência para compreensão das historicidades da música popular brasileira, marcada pela violência da exclusão e do silenciamento de determinados corpos, também norteia a discussão do último capítulo da Parte 3, “Territorialidades da mulher negra no samba: Leci Brandão em três *podcasts* brasileiros”, de Bárbara Lima, Rafael Azevedo, Jessica Almeida e Paula Janay. Tendo como objeto analítico entrevistas realizadas com a cantora Leci Brandão nos *podcasts* *Mano a Mano*, *Brito Podcast*, *Podcast MIS Rio*, *Vidas Negras* e *História Preta*, o trabalho mapeia disputas sobre o lugar da mulher negra no samba, buscando articular intersecções entre negritude, gênero, sexualidade, territorialidades e temporalidades. A interpretação dessas narrativas e das constituições espaço-temporais que elas engendram se realiza no marco da experiência de escuta dos *podcasts* que têm a oralidade como principal dimensão expressiva. Para os autores e autoras, a força de apropriação aural/midiática de Leci Brandão atua como potência anticolonial, ao convocar, no presente, narrativas outrora invisibilizadas, disputando outras historiografias, formas de poder e territorialidades no e do samba.

Na Parte 4, os textos discutem tempos e territórios imaginários articulados em imagens de filmes, cordéis e museus, que entendem os

lugares para além de espaços físicos do Nordeste brasileiro e da cidade de Belo Horizonte e do tempo cronológico da ditadura militar no Brasil. São espaços construídos coletivamente, materializados em poéticas que permitem a percepção dos territórios demarcados a partir de suas temporalidades historicamente demarcadas.

O capítulo “Terra seca de sonhos: imagens e imaginários do Nordeste nos curtas-metragens *Nova Iorque e Marie*”, de Daniel Paiva de Macêdo Júnior, Matheus Vianna Matos, Muntaser Muhammad Khalil Muntaser, Poliana Sales Alves, parte de duas produções fílmicas para abrir uma rede textual que permite vislumbrar certos cenários sobre o sertão brasileiro, revisitando suas matrizes históricas e apontando para relações de embates no presente para construir outros futuros possíveis.

Já Vinicius Ferreira, Roberto Abib, Edison Mineiro, Pedro Júlio Santos de Oliveira, em “Escrituras do espaço nas telas do cinema: o homem comum nos filmes da pornochanchada”, analisam as relações entre cidade, desejo e imaginários a partir de filmes brasileiros produzidos durante a ditadura militar que são popularmente conhecidos como “pornochanchadas”. As implicações políticas e estéticas são objetos de análise do texto para reivindicar disputas de sentido trazidas pelas produções.

No capítulo “*Belo Horizonte, Surpreendente: dinamismos de uma cidade vista a partir de uma coleção*”, Luciana Amormino, Prussiana Fernandes, Walisson Araújo e Flávio Valle traçam relações entre espacialidades, temporalidades e corporeidades, a partir da análise da coleção *Belo Horizonte Surpreendente*, publicada no *site* do Museu da Pessoa. Mobilizando uma reflexão sobre arquivos e memória, os autores buscam entender a cidade em sua condição dinâmica e plural.

Em “Imagens da feira em Geraldo Sarno ou ‘um dia o cinema vai filmar como os cantadores cantam’”, Ana Luisa de Castro Coimbra, Izabel de Fátima Cruz Melo, Milene Migliano Gonzaga, Ravena Sena Maia propõem uma constelação fílmica para encontrar elementos de memória presentes nos filmes de Sarno. Discutindo ainda os conceitos de fixo/fluxo de Milton Santos, as autoras observam as feiras e os cantadores na Bahia constituindo-se mutuamente. No texto, elas desenvolvem uma compreensão das dinâmicas imagéticas evidenciadas em sua poética que disparam memórias configuradoras das experiências com o espaço urbano.

O capítulo intitulado “Maria Felipa na poesia de cordel: a tradição em movimento para novos espaços seguros”, de Maria Gislene Carvalho Fonseca e Antonia Viviane Martins Oliveira, discute a história de Maria Felipa de Oliveira contada pela poesia de cordel de Jarid Arraes. Para as autoras, a narrativa poética articula outras propostas historiográficas, atuando na construção de um espaço seguro, a partir da definição de Patricia Hill Collins, para a visibilidade das ações de protagonistas negras, costumeiramente usurpadas de seu protagonismo em grandes momentos de transformação.

A última parte deste livro, intitulada “Tempos e espaços pandêmicos”, reúne três reflexões sobre experiências espaço-temporais no contexto da pandemia do Coronavírus. Seja pela reelaboração de subjetividades e espectralidades na relação com as telas como lugares constituidores de mundos, seja enquanto forma de luta e disputa por visibilidade como possibilidade de resistência do jornalismo periférico, seja pelo sentido da morte como dimensão espacial partilhada, os modos de viver a crise sanitária deixaram visíveis sensibilidades e identidades de experiências coletivas sobre espacialidades no e do tempo pandêmico.

O capítulo “#FIQUEEMCASA: relação sujeito x telas e o cotidiano atravessado pela pandemia”, de autoria de Leonardo Assunção Bião Almeida, Elisa Bastos Araujo, Isabela Furtado, Pedro Henrique Oliveira de Souza e Vinícius Micheletto, faz uma reflexão em torno da utilização da *hashtag* #FiqueEmCasa a partir de bases conceituais que articulam “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa” de Reinhart Koselleck, ao entendimento de estruturas de sentimento de Raymond Williams. Observando os aspectos sociais, afetivos e desafiadores do uso das telas como forma de manter atividades cotidianas durante a pandemia de Covid-19, os autores e autoras mobilizam a pandemia como figura de historicidade, compreendendo-a como um fenômeno que torna instável a diversidade das percepções de espaço-tempo, a partir do que as tratam como audiovisualidades.

No capítulo “Territorialidades em *Nós, mulheres da periferia*: ações de comunicação e formas de resistência durante a pandemia de coronavírus”, Bruna Pereira Batista, Joyce Emanuele Soares de Oliveira, Mário Gonzaga Jorge Junior e Michele da Silva Tavares buscam, na noção de

territorialidade, uma maneira de identificar e interpretar ações de resistência de coletivos jornalísticos independentes, a partir de abordagens hiperlocais (de dentro dos territórios) como forma de enfrentamento à desinformação e às desigualdades de comunidades vulnerabilizadas em meio à crise sanitária global. Os autores tomam o *site Nós, mulheres da periferia*, coletivo de jornalismo periférico da cidade de São Paulo, como *lócus* de análise de um contexto midiático mais amplo que abrange processos comunicacionais de/para/sobre territórios, voltado a desestabilizar padrões hegemônicos e excludentes da cobertura jornalística. As noções de "territorialidades", vistas como figuras de historicidade, e de território, como operador conceitual, são exploradas para a reflexão sobre essa espécie de especialização no modo de fazer jornalismo periférico, que enfatiza fluxos de comunicação e informação de dentro para fora/sobre nós.

O capítulo "O espaço da morte na experiência da Covid-19", de Ranielle Leal Moura, Izamara Bastos Machado, Thalyta Cristine Arrais Furtado A. de Oliveira e Camila Fortes, discute o lugar da morte no contexto da pandemia de Covid-19, abordando as noções históricas sobre o fim da vida no Ocidente. São analisados os espaços destinados aos mortos e as formas estéticas atribuídas a eles, refletindo sobre a importância do processo do luto. As autoras também discorrem sobre a banalização da morte durante a pandemia, quando os nomes das vítimas se tornaram números. Destacam, ainda, o papel do memorial virtual "Inumeráveis" no contexto da pandemia, observando seu impacto e os novos sentidos atribuídos à morte naquele momento.

I

Tempos e espaços em nossas
fronteiras epistêmicas

CAPÍTULO 1

Figuras de historicidade como cartografia tátil: a questão da fronteira

ITANIA MARIA MOTA GOMES (UFBA/UFRB)

PHELLIPY PEREIRA JÁCOME (UFMG)

RACHEL BERTOL (UFF)

EDUARDO VICTORIO MORETTIN (USP)

Como imagens conceituais móveis, figuras de historicidade permitem problematizar arranjos temporais em fenômenos midiáticos e oferecer dimensões operacionais para suas análises. Ao longo das últimas edições dos eventos da Rede Historicidades dos Processos Comunicacionais, desde 2015, alguns termos foram elencados (Contexto; Crise; Catástrofe), permitindo que uma rede semântica se formasse ao inquirir processos comunicacionais (Jornalismo; Expressões Televisivas; Corpo; Gênero; Canção; Cinema; Tradição; e Livro; entre outros). Nesses trabalhos, refletimos sobre a necessidade de revisar preceitos que homogeneizam fenômenos e os elevam à categoria de “singular coletivo” (KOSELLECK, 2014) para que fosse possível ressaltar suas ambiguidades temporais. Desse modo, pese a diversidade de apropriações da noção de “figuras de historicidade” pela rede, a ideia de conceitos-movimento que nos permita ancorar essas figuras nos parece um ponto comum. Por isso, neste ensaio, nos perguntamos: como encarnar essas figuras temporais a partir de realidades em ebulição? De que maneira podemos “fazê-las caminhar”, corporificá-las, territorializá-las, apreendendo seus movimentos tempo-

rais e espaciais? Como acolher, na investigação sobre as historicidades, o reconhecimento da relação indissociável entre tempos e espaços?

Acreditamos que a investigação das noções de “nação”, vislumbrada nas últimas décadas por variadas autoras e autores latino-americanos e caribenhos, pode representar formas potentes de pensarmos a relação tempo-espaço a partir de temporalidades e territorialidades difusas, como campos de poder e de negociação, que implicam um habitar juntos em condições bastante assimétricas. Por isso, neste artigo, recuperamos duas metáforas-movimento para discutirmos a pertinência de encará-las também como figuras de historicidades: trata-se da proposta *ch’ixi*, formulada por Silvia Rivera Cusicanqui, e das noções de navio, defendidas por Paul Gilroy e Malcom Ferdinand. A nosso ver, essas metáforas nos ajudam a compreender dinâmicas espaço-temporais imbricadas, sem cair no risco de um assédio à homogeneização e ao binarismo.

Afinal, como diagnostica Cornejo Polar em um ensaio dedicado à compreensão da heterogeneidade sociocultural, a crítica literária latino-americana aponta para algo um tanto quanto contraditório e que nos ajuda a formular um primeiro chão: se, por um lado, a busca por uma identidade tende a estar associada a “figuras” e a imagens sólidas e coerentes para gerar legitimidade, no caso de nosso subcontinente, ela parece ter dado lugar a um “desassossegado” lamento e a uma inquieta celebração de uma configuração conflitiva e não reduzível: “quanto mais penetrávamos no exame de nossa identidade, mais ficavam evidentes as disparidades e contradições das imagens e das realidades que identificamos como América Latina” (1994, p.7). Esse descompasso entre identidades nacionais e pluralidades locais tem gerado uma série de expressões particulares e bastante reveladoras mobilizada pelo autor peruano na epígrafe de seu ensaio: “Somos contemporâneos de histórias diferentes / Me parece que caminhamos mais do que temos andado / Costumava escrever com o dedo indicador no ar”.

A concepção de nação e, mais especificamente para este texto de estado-nação, articula-se a uma visão de território como fronteiras e limites, ou de fronteiras como limites, e coloca em jogo os binarismos que constituem uma marca da modernidade-colonialidade: global x local; centro x periferia; centro x subúrbio; interior x litoral; campo x

cidade; tradicional x contemporâneo; tradição x modernidade; branco x não branco; racionalidade x afeto; corpo x alma; nós x eles. As “polarizações territoriais” (SAID, 2007, p. 19), acima de tudo, constituem as bases para a demonização do outro, as violências, as desigualdades, os genocídios e os etnocídios (BAEZ, 2010; MILANEZ, SANTOS, 2021). Os muros se multiplicam pelo mundo, isolando e estratificando ricos e pobres, os ocidentais e os outros. Qualquer ideia de aldeia global esfacela-se diante de um mapa-múndi que representa as 70 fronteiras muradas que hoje separam países, segregam populações, intensificam desigualdades e fragmentam o espaço (JACOBS, 2019, s/p)¹, dando ideia da obsessão por muros como estratégia de ordenamento territorial (HAESBAERT, 2020, p. 83).

Se considerarmos que as estabilizações do território em torno de fronteiras e limites constituem uma estratégia fundamental de criação do outro por “razões de controle e dominação externa” (SAID, 2007, p. 15), desarticular a noção de território como limite é um gesto político e conceitual fundamental, o que implica rearticular fronteiras como fluídas, porosas, instáveis e, no mesmo movimento, explorar as possibilidades de viver junto também nos termos colocados por Said, de compreender o outro “por razões de coexistência” (SAID, 2007, p. 15). A fronteira, nesse sentido, não é apenas o que separa, limita e cerceia, mas o que põe em relação. A relação com o outro evidencia-se, assim, como uma estratégia política fundamental na conformação do território e reabre as fronteiras para sua dimensão comunicacional.

Portanto, se, como dimensão da realidade vivida, a noção de território coloca em causa a nossa existência em um tempo-espaço comum, concepções abertas de territórios implicam problematizar, em outros termos, questões de pertencimento, identidade e afeto. Um aspecto que consideramos fundamental em nossos investimentos aqui é que a noção de território envolve relações de poder no e pelo espaço, isto é, “um espaço de mobilização, organização, luta e resistência política” (SAQUET, 2015, p. 103) que aciona uma dimensão de territorialidade como práxis de transformação.

1. Disponível em <<https://bigthink.com/strange-maps/walled-world/>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

As estabilizações do território como limite implicam também uma suposição de coerência e linearidade temporal, o que requer uma concepção de território que evidencie heterogeneidades, multiplicidades, conectividades e relacionalidades. Nesse sentido, apostamos numa concepção de territórios como “constelações temporárias em constante mudança” (MASSEY, 2005, p. 145). Territórios, aqui, não são tomados como limites espaço-temporais, mas como “constelações de conexões”, no sentido trabalhado por Dorren Massey (2005, p. 187). Trata-se, portanto, de desarticular as clivagens como, por exemplo, uma globalização que produz homogeneidade *versus* uma inscrição local produzindo heterogeneidade; ou o global produzindo a transformação dos tempos, pela aceleração, e o local reproduzindo arcaísmos; ou de nostalgias de uma humanidade que vivia na lentidão contra um mundo global regido pela aceleração e pela fluidez. Do ponto de vista da Comunicação, lembramos que Jesús Martín-Barbero nos ofereceu, em seus últimos trabalhos, ao considerar o espaço e as migrações populacionais como eixos conformadores do entorno tecnocomunicativo (MARTÍN-BARBERO, 2009; MARTÍN-BARBERO, RÍNCON, 2019), uma possibilidade de conformar os territórios não mais como estabilizações convocadas pela ideia de Estado, na delimitação de limites/fronteiras, mas sim como construções flexíveis e possivelmente abertas.²

No caso brasileiro, marcado por uma história de ocupação e invasão de territórios, desde o momento em que os portugueses aqui desembarcaram, somos atravessados por discursos que justificaram simbolicamente essas ações. Primeiramente, no processo de constituição dos limites territoriais, dado fundamental para, a partir da definição de um certo espaço, configurar a ideia de estado-nação, sendo a cartografia um instrumento de poder bastante poderoso³. Depois, na elaboração de uma retórica empre-

2. As cinematografias contemporâneas de diferentes povos nativos são exemplos modelares dos tensionamentos à ideia de estado-nação ao proporem e pensarem outras identidades, como veremos adiante.

3. Como observa Alcir Lenharo (1986, p. 57) a respeito do uso de mapas associado ao discurso histórico de viés autoritário nos anos 1930: “Não é meramente casual o recurso de se mostrar um visual definitivo da Nação [...] uma geografia do Poder que só pode ser apreendida e interiorizada por todos a partir do sentimento de comprometimento e de participação em um só e memorizando espaço territorial nacional”.

gada para a necessária e urgente defesa da soberania a partir da criação de um inimigo comum. Esses diferentes “outros”, internos ou externos, formariam nossa percepção do que verdadeiramente seríamos.

Tomando, então, a nação como espaço privilegiado de reflexão, buscamos formas de ressaltar o lugar do “não moderno” na produção cultural e política da colonialidade-modernidade e de explorar, a partir dele, o que significaria repensar a ideia de “fronteira” como forma de ocupar territórios ambíguos, transformando a ambivalência não em uma falta, mas em formas criativas de vida. Assim, acreditamos que tomar “fronteira” como figura de historicidade e corporificá-la a partir do *ch’ixi* e do navio-mundo nos ajudaria a pensar o que significam identidades mais ou menos fixas forjadas numa condição permanente de trânsito. O que propomos, portanto, é pensar como o significante “fronteira” pode abarcar uma galáxia semântica que nos permita reconhecer os binarismos que constituem uma marca fundamental da episteme colonial-moderna e, ao mesmo tempo, propor zonas de sombreamento, de margens, que nos permitam enfrentá-los.

A fronteira: considerações conceituais à luz da “nação”

A experiência territorial contemporânea é certamente marcada por fluxos aparentemente contraditórios, ainda que com visíveis manifestações de poder concentradas. Condição de nossa existência, o espaço tende a ser uma categoria resvaladiça, tão aporética quanto as reflexões em torno das temporalidades. Afinal, a história de uma nação, marcada por certos limites geográficos consolidados ou em disputa, tende a fixar identidades homogêneas, com ficções de fundação (SOMMER, 2004) bastante esquemáticas. Basta lembrarmos de narrativas decimonônicas como *Iracema* e *O Guarani* para darmos conta de que projetos populacionais estavam ali delimitados. No entanto, é necessário enfatizar, como propõe Rita Segato (2007), que a nação é um espaço de deliberação e fragmentação, e jamais uma realidade fechada e resolvida. Várias temporalidades heterogêneas convivem, em disputa, emergindo situacionalmente em diferentes espacialidades, produzindo alteridades históricas tensionadas entre ebulição e fixidez identitárias. No bojo dessas interações conflitivas, parece haver sempre a ideia de fronteira, desenhando

cartografias mais ou menos rígidas que gostaríamos de tomar aqui em sua dimensão experiencial.

Quando pensamos nas nações latino-americanas, uma grande e primeira fronteira a ser considerada nos informa sobre os modos de constituição coloniais e suas divisões esquemáticas entre um “nós” e um “elus”, marcado por preceitos raciais e de gênero inéditos numa escala global. Como ressaltam Enrique Dussel (1993) e Aníbal Quijano (2005), frequentemente relacionamos a modernidade como um fenômeno exclusivamente europeu, vinculando-a a ideais como *progresso, novidade e disponibilidade de uma história única*. Entretanto, caberia ressaltar que uma figuração europeia do moderno só pode ser desenvolvida a partir de um complexo encobrimento de alteridades que permitiu a justificação da violência colonial. “A modernidade nasce quando Europa pode se confrontar com o ‘Outro’ e controlá-lo, vencê-lo, violentá-lo: quando pode se definir como um ego descobridor, conquistador, colonizador da Alteridade constitutiva da própria modernidade” (DUSSEL, 1993, p. 8). O altericídio é um princípio do habitar colonial-moderno (FERDINAND, 2022, p. 49), cujo ato fundador traduz-se pelo massacre de ameríndios e pelas violências infligidas às mulheres ameríndias e consolida-se pela escravização de negros e negras. Isto é, ao figurar-se como o fundamento da História Mundial, a Europa inaugura uma nova *fronteira* entre nós x elus, fixando também, a partir de sua regionalidade elevada a centro, condições de margens e de nomeação de periferias temporais e geográficas. Essa violenta proposição epistêmica tem também como fundamento a fixação de uma única linha temporal, reduzindo a possibilidade de existências de alteridades históricas com outras produções de passado e de futuro e suas formas de imbricação no presente, diferentes da do *cogito* europeu.

Por isso, resulta-nos tão interessante a inversão proposta por Aníbal Quijano, que parece ser capaz de balançar essa fronteira fixa para alcançar um outro léxico de compreensão da experiência colonial-moderna. Para o autor, a América, e não a Europa, constitui-se como o primeiro espaço-tempo de um padrão de poder mundial (o moderno sistema-mundo, como resalta Wallerstein) e, também por isso, a primeira identidade da modernidade. A constituição das relações

sociais na colônia e, na sequência, nos Estados nacionais independentes está forjada no pressuposto da biologização da diferença a partir da raça (e de gênero) como categoria primordial:

A formação de relações sociais fundadas nessa ideia produziu na América identidades sociais historicamente novas: *índios*, *negros* e *mestiços*, e redefiniu outras. Assim, termos como *espanhol* e *português*, e mais tarde europeu, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial (QUIJANO, 2005, p. 116. Destaques do autor).

Isto é, como forma de legitimar relações de dominação, o componente racial e de gênero serviu também como artifício de colonização espacial e histórica, delimitada por fronteiras bem definidas e aparentemente intransponíveis: vencidos e vencedores; metrópole e colônia; atrasados e avançados; modernos e desejosos de modernidade; objetividade e subjetividade; a palavra e as coisas. Nesse sentido, como também ressalta Sodré (1988), a metafísica moderna tende a abandonar a cosmologia e centrar-se no homem (europeu) como o fundamento de toda a existência. Desse modo, constroem-se objetos de conhecimento em função do seu poder semantizador, considerando como significativo apenas aquilo que se encaixa a uma grade de sentido predeterminada. Não por acaso, “os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e, conseqüentemente, também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais” (QUIJANO, 2005, p. 118). Espacialidades e temporalidades entendidas e vivenciadas de formas diversas e impossíveis se viram, pela colonialidade-modernidade, obrigadas a ser parte de um mesmo sistema de interpretação, medidos numa escala que seria de delimitar zonas desenvolvidas (espaço e tempo presente, capaz de determinar futuros) e zonas em desenvolvimento (espaços e tempos passados, cujo futuro seria o presente dos já desenvolvidos).

É importante enfatizarmos que a constituição de Estados Nacionais independentes na passagem do século XIX ao XX não foi capaz de romper o binarismo próprio da colonialidade-modernidade, na medida em que se preservaram as relações de poder baseadas em critérios racializantes e generificados, com a manutenção de sociedades escravocratas e com

poucas reflexões sobre reparações a alteridades históricas. Boa parte dos Estados Nacionais latino-americanos formulou, desde suas declarações de independência, dispositivos encobridores das relações sociais em que estavam fundados, por exemplo, a partir das noções de mestiçagem e hibridismo cultural. Essas teorias podem guardar a perigosa ideia de uma inter-relação pacífica, uma espécie de sedimentação identitária, homogênea e única que nunca se configurou em termos práticos e que acaba por gerar todo um conjunto de práticas e saberes formulados, ao mesmo tempo, no interior do Estado Nacional, mas também tolhido e alheio às suas normatizações.

Essas formulações têm ganhado novos impulsos e críticas a partir da denúncia ou da defesa de um “multiculturalismo” ou da existência de identidades “globais”⁴. Fato é que, da *imposição* identitária à *declaração* de identidade, a fronteira entre “nós e elus” adquire outros contornos e questionamentos na revisão de pressupostos históricos. Afinal, como ressalta Walter Mignolo (2007) em *La idea de América Latina*, afroandinos e afrocaribenhos não necessariamente são “latinos” da mesma forma que as diversas populações indígenas não são compulsoriamente nem latinas nem americanas. A sedimentação de conceituações em torno das identidades LGBTQIAP+, a variedade de proposições acerca das negritudes, as teorias feministas e a necessidade de revisão interseccional das masculinidades e branquitudes nos ajudam a reformular outras e fundamentais relações de fronteira. Esses paradoxos temporais e territoriais que compõem identidades fraturadas talvez ajudem a explicar, como retomado por Cornejo Polar, uma certa aporia em nossos relatos autobiográficos, quer seja por uma tentativa de pertencimento a uma elite “moderna”, quer seja pelo desejo de “retomar” outros passados e futuros abortados pela herança colonial.

É na reivindicação de que “o mestiço é aquele que não tem história” que Rivera Cusicanqui (2018) e seu *Taller de Historia Oral Andina* propõem

4. Nesse sentido, ver o projeto Transatlantic Cultures que procura, em diferentes manifestações culturais e históricas, examinar os diferentes regimes de circulação no espaço atlântico, envolvendo as Américas, parte da Europa e da África, construindo uma periodização que abranja tanto trocas multilaterais quanto transformações e rupturas próprias de cada espaço. Ver <<https://transatlantic-cultures.org/pt/home>>. Acesso em: 24 jul. 2022.

pensar formas de ocupar territórios ambíguos, transformando a ambivalência não em uma falta, mas em possibilidades criativas de vida. Assim, nos auxilia a refletir sobre o que significam identidades forjadas numa condição de permanente ebulição. Em suas obras, a autora reivindica outras formas de escrituras e de proposições teórico-conceituais que se abram a essa experiência da ambiguidade. A socióloga tem se dedicado a elaborar conceitual e metodologicamente a noção *ch'ixi* para problematizar temporalidades de densidades diferentes a partir da experiência andina. Vocabulário advindo do aimará, a palavra remete a um tipo de mineral de cor “cinza-manchado”, composto por movimentos tectônicos de diversas épocas geológicas, que se relacionam de maneira agônica sem produzir uma homogeneização. Essa “figura”, a nosso ver, reposiciona a fronteira colonial, abrindo espaços para o habitar pelas margens.

Um mundo *ch'ixi*: formas para habitar a fissura colonial

Uma das questões espaço-temporais centrais da colonialidade-modernidade é a fixação de um regime temporal único, linear, baseado em critérios como a “novidade” do tempo e a crença no progresso e na disponibilidade da história (RICOEUR, 2010; KOSELLECK, 1999). Nesse regime de historicidade específico, parece haver um fosso cada vez maior entre as experiências passadas e as expectativas futuras, entrecruzadas no presente. É essa normatização que permite a postulação de fronteiras entre atrasados e modernos. Não por acaso, a América Latina vive de tempos em tempos ondas progressistas, mais ou menos autoritárias, na tentativa de recuperar, por meio de uma aceleração da história, uma oportunidade perdida.

Nesse sentido, a partir do exame de experiências bolivianas, o sociólogo René Zavaleta (2013) diagnosticava uma certa disjunção temporal, na medida em que naquele país (mas podemos, respeitando as diferenças, expandir esse diagnóstico a outros territórios latino-americanos), uma parte moderna da sociedade convivia com estruturas pré-coloniais e coloniais. Para ele, essa sociedade “abigarrada” corresponderia a um bloqueio de divisão uniforme de poder, impedindo o pleno exercício da democracia. Ou seja, era preciso “equalizar” temporalmente a sociedade para que as diferenças sócio-históricas pudessem ser superadas.

Notemos que essa formulação ainda aposta numa ideia de fronteira binária, que combina pares dicotômicos atrasados-modernos. A socióloga Rivera Cusicanqui retoma, para reposicioná-lo, o diagnóstico produzido por Zavaleta. Para ela, a existência de temporalidades multi-formes seria não um impedimento ao pleno exercício na democracia, mas, ao contrário, uma forma de fazer emergir restos não digeridos do passado. Contra uma formulação totalizadora de uma lógica de acumulação histórica única, Rivera Cusicanqui defende que o *ch'ixi* significa o reconhecimento da colonialidade, em que já não podemos simular ou ansiar por uma unidade cultural perdida a ser resgatada. É, então, habitar a contradição, sem reduzi-la a uma simbiose ou a um desejo identitário de uma fusão ou hibridação. Nessa relação, a fronteira ganha contornos de fissura habitável, capaz de modificar as relações temporais e as formas de historicização. O movimento analítico desenvolvido pela autora não busca recompor uma unidade pré-colonial. Ao contrário, a proposta vai na direção oposta de explicitar a simultaneidade espacial de realidades sociais distintas, de muitas formas impossíveis, a partir de temporalidades e forças sociais diversas e desiguais. Como aponta,

[e]n contraste con la noción de abigarramiento, la de epistemología *ch'ixi*, que hemos elaborado colectivamente, es más bien el esfuerzo por superar el historismo y los binarismos de la ciencia social hegemónica, echando mano de conceptos-metáfora que a la vez describen e interpretan las complejas mediaciones y la heterogénea constitución de nuestras sociedades. (...) Las luchas indígenas, las luchas feministas y las luchas medioambientales son una pesadilla para los Tratado de Libre Comercio (TLC) que se intentan imponer a rajatabla en todo el continente, y para otros tantos delirios eurocéntricos que desean una manufactura global de lo humano (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 17).

A tese de Rivera Cusicanqui, nesse sentido, não busca a reconstituição de um passado perdido, pré-colonial, na medida em que isso seguiria correspondendo a uma retomada de uma suposta “pureza” tão apregoada pela episteme moderna, além de um esquecimento sobre as fissuras e violências coloniais. Também não encontra eco num hibridismo cultural antropofágico, em que a homogeneização seguiria enobrecendo alteridades diversas. Trata-se, portanto, do reconhecimento de

um presente pulsante, em que as possibilidades de pensar o passado e as memórias violentadas possam emergir como propostas de futuro. Por isso, uma micropolítica cósmica aparece como um contraponto relevante à ideia binária global-local ou seu par híbrido glocal. A metáfora *ch'ixi* é, portanto, a defesa da diversidade sem a ilusão de uma homogeneização. É habitar um mundo comum, reconhecendo os riscos e as potências de suas diferenças, e também uma realidade comum, mas não necessariamente coetânea.

Habitar o navio: identidades e políticas do encontro

Uma das estratégias mais importantes de configuração do poder dos estados-nação é a identidade, que pode operar como “uma espécie de âncora” (GILROY, 2007, p.133) num porto tranquilo do território soberano, assegurado por noções de tradição, homogeneidade e pureza, mas que guarda as violências mais extremas para o outro. Entretanto, se a identidade pode sustentar o discurso da polarização e a retórica do ódio com suas premissas de essência e persistência no tempo (cf. FARIAS; GOMES, 2021), como podemos enfrentar o desafio político e analítico de coexistir por uma política marcada pela solidariedade? Os estudos da diáspora africana têm explorado a metáfora do navio para “articular imaginações da identidade sem lugar definido” (GILROY, 2007, p. 139) na busca de uma identidade-movimento, que reconhece as histórias de terror, extermínio e opressão e, num mesmo movimento, indaga sobre os modos de viver juntos. O navio negreiro, ao produzir uma diáspora irreversível, torna problemática a espacialização da identidade em fronteiras fixas e ajuda a pensá-la em termos relacionais.

O Atlântico Negro e a imagem do navio “como elementos móveis que representavam os espaços de mudança entre lugares fixos que eles conectavam” (GILROY, 2001, p. 60) são relevantes para lidarmos com os nacionalismos e etnocentrismos, na medida mesmo em que oferecem diferentes perspectivas quanto às instabilidades e às mutações de identidades e das fronteiras e colocam a política na obrigatoriedade de “se mover para lá e para cá pelo Atlântico e ziguezaguear pelas fronteiras dos estados-nação [...]” (GILROY, 2001, p. 225). O Atlântico Negro

implica, na formulação de Paul Gilroy, “um desejo de transcender tanto as estruturas do estado-nação como os limites da etnia e da particularidade nacional” (2001, p. 65) e o navio é apresentado explicitamente como cronótopo (2001, p. 61). Vistas pelo prisma do navio e da diáspora negra, identidades, mais do que enraizamento num certo espaço geográfico, dizem de movimento.

A história do Atlântico negro, constantemente zigzagueado pelos movimentos dos povos negros - não só como mercadorias, mas engajados em várias lutas de emancipação, autonomia e cidadania -, propicia um meio para reexaminar os problemas de nacionalidade, posicionamento [*location*], identidade e memória histórica (GILROY, 2001, p. 59).

Com sua ênfase na *différance* (DERRIDA, 1991), a perspectiva afro-diaspórica da cultura que encontramos na obra de Gilroy e também de Stuart Hall oferece-nos a possibilidade de “uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação” (HALL, 2003, p. 36). Para os dois autores, a diferença, na luta, é *différance*, é um lugar assumido na articulação entre posição e contexto. *Différance* é uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras, sendo lugar de passagem, posicional e relacional (HALL, 2003, p. 33). Nesses termos, identidades podem constituir as bases para a solidariedade política e para o engajamento com os territórios. Pensando a configuração de identidades afro-diaspóricas junto com Stuart Hall e Paul Gilroy, vemos que posições-de-identidades podem assumir “seu caráter *posicional* e conjuntural (sua formação em e para tempos e lugares específicos), mas também o modo como a identidade e a diferença estão inextricavelmente articuladas ou entrelaçadas em identidades diferentes, uma nunca anulando completamente a outra” (HALL, 1999, p. 86-87).

Essa perspectiva de identidade como relacional é adensada com outra metáfora do navio, convocada por Malcom Ferdinand (2022) em sua busca pela possibilidade de um mundo comum, que parte do reconhecimento de uma dupla fratura, colonial e ambiental, da modernidade. Essa dupla fratura traduz-se, por um lado, pelo silenciamento no enfrentamento das crises ambientais, do racismo e da misoginia que configuram a colonialidade; por outro, o abandono das questões ecoló-

gicas pelos movimentos e lutas antirracistas. Ele fará do navio negreiro uma metáfora política do mundo e a cena a partir da qual uma ecologia decolonial pode ser articulada: “as relações de poder Norte/Sul, os racismos, as escravidões históricas e modernas, os rancores, os medos e as esperanças constitutivos das experiências do mundo são colocados no coração do navio a partir do qual a tempestade ecológica é apreendida” (FERDINAND, 2022, p. 33).

Nesse sentido, um navio-mundo pode ser construído como horizonte da ecologia, com a ênfase colocada na solidariedade e na relação com o outro, na composição política das pluralidades constitutivas das existências humanas e não humanas e nas possibilidades de um agir conjunto (FERDINAND, 2022, p. 38 e seguintes) a partir da partilha de sofrimentos, esperanças, lutas, vitórias, desejos, recusas. Em diálogo com o trabalho de Hannah Arendt (2007), Ferdinand criouliza o mundo no reconhecimento das experiências coloniais, marcadamente no Caribe, e acolhe politicamente a presença de não humanos. A errância do navio negreiro, ou seu ziguezaguear, como diz Gilroy, foi imposta, é uma errância de sobrevivência diante do mundo, o que não se resolve pelas fantasias de retorno à tradição nem de retorno à mãe Terra africana (FERDINAND, 2022, p. 213-225; GILROY, 2001; 2007; HALL, 1999). A errância pode, portanto, configurar o navio como o território de uma política do encontro “que visa reunir alteridades e reconhecer um no outro algo em comum” (FERDINAND, 2022, p. 221). A ideia de navio-mundo não fala de um transporte entre portos-fronteiras, antes configura-se como a única possibilidade, hoje, de habitar um mundo comum. A errância é tudo o que há.

Posições-de-identidades como alteridades espaço-temporais

A perspectiva de posições-de-identidades pode ser relevante, pois nos permite compreender o que nelas implica um desejo de retorno à tradição no mesmo movimento em que acirra a percepção moderna de tempo histórico cindido passado, presente e futuro ao assumir o primado incontestado da tradição em processo de reflexão. Existem diferentes perspectivas e concepções, nesse sentido, a propósito da noção de fronteira que nos permite, ora o estabelecimento de pontos de contato

entre as diferentes formas de expressão, ora a sua problematização que contribui para a reflexão sobre os modos de tensionamento/instabilização do próprio conceito.

O cinema, por exemplo, pode ser pensado em duas chaves, que nem sempre caminham na mesma direção. Por um lado, em sua história, determinados países europeus e os Estados Unidos construíram uma rede de distribuição global de filmes, conferindo dimensão transnacional à atividade cinematográfica em busca da hegemonia cultural e, conseqüentemente, da afirmação de certos valores. Em contrapartida, agentes sociais, práticas culturais e instituições representaram vetores de mediação que conectaram diferentes contextos continentais com o intuito de se contrapor a essa ação hegemônica. Poderíamos citar, dentre outros exemplos, a trajetória de um cineasta como Glauber Rocha, diretor de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e *Terra em Transe* (1967) e um dos paradigmas do cinema moderno. O diretor residiu durante muito tempo em países como Cuba, França, Itália e Congo-Brazzaville, realizando filmes que procuravam pensar o cinema de forma tricontinental, expressão por ele cunhada. Há também o diálogo com a obra de Frantz Fanon, um dos elementos norteadores do manifesto *Estética da Fome*, de 1965. Por fim, como indicado, seu projeto estético mobiliza a confluência de elementos culturais do país em seu diálogo produtivo com América Latina, África e Europa.

Sem necessariamente atravessar fronteiras, é possível encontrar, recentemente, alguns registros que a todo momento problematizam a ideia de Estado-nação. Para ficarmos em exemplos recentes, trazemos três filmes para a discussão: *Yaõkwa: imagem e memória* (2020), de Rita Carelli e Vincent Carelli; *O que Há em Ti* (2020), de Carlos Adriano, ambos curtas-metragens; e o longa *O Território* (2022), do diretor norte-americano Alex Pritz, com projetos estéticos distintos. O documentário dos Carelli nos mostra a importância do registro etnográfico na disseminação e apropriação de elementos culturais de diversos povos indígenas, bem como a percepção de que existem muitos Brasis a serem discutidos e tensionados. No curta experimental de Adriano, o protesto de um imigrante haitiano no “cercadinho” do então Presidente da República, fato que ganhou os noticiários à época, estabelece a conexão entre passado e presente, entre

a perspectiva colonial e a herança predatória que marca mais de um contexto (Brasil e Haiti, América negra, o estar aqui e não estar).

Essa perspectiva colonial e a herança predatória, conforme veremos a seguir, também se fazem presentes em *O Território*, que retrata a luta do povo Uru-Eu-Wau-Wau para garantir a integridade de suas terras na Amazônia, em área do estado de Rondônia, em um contexto marcado pela ascensão de Bolsonaro e de sua política de incentivo à invasão de terras indígenas. Pritz mostra a passagem de gerações entre os Uru-Eu-Wau-Wau, que confiam sua liderança a um jovem que se prepara para fazer, com equipes próprias, o monitoramento e a vigilância de suas terras. Com celular, internet e uso de *drone*, os indígenas conseguem encontrar focos de invasão e desmatamento mais facilmente para tentar tomar providências. O filme retrata o assassinato de Ari, um dos jovens que se destacava no trabalho de vigilância, evidenciando o estado de constante violência na região, realidade que remete ao caso recente, e de ampla repercussão, do assassinato do indigenista Bruno Pereira e do jornalista britânico Dom Philips no Vale do Javari no estado do Amazonas. Pereira trabalhava ao lado dos indígenas para capacitá-los, justamente, para a vigilância de suas próprias terras, com o uso de *drones* e tecnologia de georreferenciamento⁵, em área na fronteira com a Colômbia e o Peru. O crime e seu contexto evidenciaram que a Amazônia ainda seria uma região hoje, no Brasil, de instabilidade de fronteiras, em que dilemas da soberania e identidade de seus povos se fazem presentes de forma intensa.

No filme dos Carelli, vemos a tecnologia sendo usada pelos indígenas como forma de preservação da cultura e da memória, ou seja, como forma de resistência e coesão social, o que dá sentido à vida comum naquele território. Já com o *drone*, temos uma nova geração de uso da tecnologia por parte dos indígenas, acrescentando uma nova camada de

5. Em uma entrevista em dezembro do ano passado ao WWF, podemos ler: “Embora o treinamento, previsto para disseminar o conhecimento sobre o uso do *drone* ainda não tenha sido realizado por conta da pandemia, foram feitas capacitações pontuais e todos os equipamentos doados já estão sendo utilizados na atividade de monitoramento, conta [Bruno] Pereira”. Disponível em: <https://www.wwf.org.br/natureza_brasileira/areas_prioritarias/amazonia1/emergencia_amazonica/projeto_equipa_e_treina_indigenas_para_defenderem_seu_territorio_em_area_ameacada/>. Acesso em: 20 jul. 2022.

vivência da territorialidade. Haesbaert procura distinguir as noções de território e territorialidade e, a respeito dos indígenas, destaca que “fica evidente a diversidade de territorialidade em jogo e a dificuldade de impor-lhes um modelo ou padrão exclusivista e uniforme de território” (2014, p. 56). Segundo ele, os indígenas já vivem uma multiterritorialidade que envolve múltiplos saberes (como de ordem intelectual, de políticas hegemônica e subalterna, de senso comum). Segundo ele, trata-se de “múltiplas possibilidades abertas, tanto em termos de sua construção teórica quanto de sua utilização teórico-prática” (2014, p. 56-57). Hoje, ainda de acordo com o autor, teríamos “um certo retorno às ‘ideologias territorialistas’ que, em pleno mundo globalizado, manifestam-se com crescente importância” (2014, p. 62), sendo que a territorialidade, num sentido simbólico, se impõe para a construção do território. movimento.

O caso dos chamados povos tradicionais, hoje, no Brasil, ou o dos “povos originários”, em outros países da América Latina, é bastante representativo desse debate. O reconhecimento do seu “direito ao território”, efetivado pelo Estado (no caso brasileiro, através da Constituição de 1988), leva muitos grupos a se “redescobrirem”, ou melhor, a reconstruírem sua identidade a partir da sua relação com um território delimitado e juridicamente legitimado (HAESBAERT, 2014, p. 62-63).

Ora, os direitos que pareciam assegurados a partir de 1988, entretanto, veem-se agora no cerne de algumas das principais disputas na política brasileira. O recrudescimento em anos recentes de ataques e desrespeito aos territórios indígenas, concretizados em políticas planejadas do governo, evidencia a atuação da perspectiva colonial e predatória. Os amplos protestos realizados por povos indígenas em 2021 contra a aprovação da tese do chamado Marco Temporal, que estabelece que somente teriam direito à demarcação as terras que já estavam sendo habitadas por indígenas quando a Constituição de 1988 foi promulgada, põem em cena dilemas que envolvem as historicidades indígenas e do próprio Brasil enquanto estado-nação. Ao buscar delimitar a possibilidade de relação com o território a certas áreas já estabelecidas, agregam-se, com consequências práticas para o futuro, uma nova camada de

negação a uma historicidade que se constrói por uma relação com o território de fronteiras pré-coloniais e floresta imemorial.

Como na perspectiva aimará destacada por Rivera Cusicanqui (2018, p. 22), trata-se, segundo o aforismo *Qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani* de andar “com o passado antes seus olhos e o futuro em suas costas”⁶. Em aimará, o passado se chama *nayrapacha* e *nayra* também são os olhos, ou seja, o passado encontra-se na frente ou diante de nós e o passado é o único que conhecemos porque podemos olhá-lo, senti-lo recordá-lo. Já o futuro, em contrapartida, seria *q'pi*, uma carga de preocupações que mais vale ter nas costas (*qhipha*), porque se a colocamos diante de nós ela pode nos paralisar. Trata-se, assim, de caminhar no presente olhando o “passado-futuro”. É uma maneira, portanto, de reconhecer a atuação do passado no presente. Viver o passado inscrito no futuro, como o “princípio esperança” de Ernst Bloch, diz Rivera Cusicanqui (2018, p. 91), e o futuro inscrito no passado (*qhipnayra*) supõe uma mudança na percepção de temporalidade: “a eclosão de tempos mistos na consciência e na práxis” (2018, p. 91). A temporalidade *qhipnayra*, desse modo, seria agregada ao mundo *ch'ixi*, com a perspectiva de *pachakuti*, a possibilidade de reviravolta no tempo/espaço - ao mesmo tempo, do perigo e da degradação e também de boas oportunidades.

Assim, temos movimentos presentes de forma potente em diversos momentos da História, marcados pela presença de agentes sociais, práticas culturais e instituições que se tornaram vetores de mediação importantes na conexão de diferentes contextos continentais. A defesa de uma identidade cultural que acompanha as disputas sobre fronteira, no Brasil, pode ser compreendida como um modo de lidar com o tempo e de garantir “um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta” (HALL, 2003, p. 29). Podemos explorar, assim, que a defesa de fronteiras, territórios e soberanias ou de uma identidade cultural pode ser compreendida como um mapa tátil para lidar com o tempo e resistir a imposições formuladas sobre ele.

6. Tradução livre do espanhol: “con el pasado ante sus ojos y el futuro en sus espaldas”.

Breves considerações finais

Ao fazermos referência ao uso de *drones* por indígenas como forma de resistência e atuação sobre seu território, podemos abrir um novo capítulo para a discussão sobre a compreensão contemporânea de territórios e territorialidades, assim como das múltiplas formas de expressão de fronteira relacionadas a essas dinâmicas espaciais em jogo na historicidade. Desde o início do século XXI, os *drones* se destacam pelo uso cada vez mais intensivo por exércitos, sobretudo a partir da “guerra contra o terror” instituída pelos EUA depois do 11 de Setembro. São variados os seus usos e propósitos, no que tem sido chamado de “políticas verticais” (CHAMAYOU, 2015) e até mesmo de “políticas verticais de contestação” (MILLNER, 2020), como podemos denominar o esforço de indígenas para monitorar e preservar seus territórios.

Com o *drone*, os poderes têm potencial de se tornarem “estratosféricos” e modificam sua relação com o espaço:

Não é mais questão de ocupar um território, mas de controlar pelo alto garantindo a si o domínio do céu. Eyal Weizman explica nesses termos grande parte da estratégia israelense contemporânea, que ele descreve como uma política da verticalidade. Nesse modelo, “tecnologia em vez de ocupação”, trata-se de “manter o domínio sobre as zonas evacuadas por outros meios que não o controle territorial”. A essa verticalização do poder corresponde uma forma de autoridade fora do solo, em que tudo, cada indivíduo, cada casa, cada rua, “até o mínimo acontecimento no terreno pode ser monitorado, policiado ou destruído a partir do céu” (CHAMAYOU, 2015, p. 86).

Adquirindo uma dimensão aeropolítica, a soberania enfrenta novos dilemas, ao incorporar aos seus esforços de controle das superfícies planas preocupações volumétricas e tridimensionais⁷. “Muito esquematicamente, passa-se do horizontal ao vertical, do espaço bidimensional dos antigos mapas de estado-maior a uma geopolítica dos volumes” (CHAMAYOU, 2015, p. 87). O chamado *kill box*, espécie de caixa virtual que se abre eventualmente sobre um território para que *drones* possam

7. Com os *drones*, chegamos à nova etapa da estratégia mapeamento/controlado/dominação antes estabelecida pelos aviões e, depois, pelos satélites.

matar todos que ali se encontram de forma indiscriminada, exemplifica essa nova condição. No ataque por *drone*, elimina-se a assimetria da guerra, que se torna unilateral; o combate se converte em “campanha de abate” (CHAMAYOU, 2015, p. 26). Outra lógica que o *drone* institui é o do poder invasivo e da perseguição, para ir “atrás da presa onde quer que ela se refugie” (CHAMAYOU, 2015, p. 85). Esse é o regime da guerra total, sem limitação no tempo ou no espaço. Nesse sentido, uma série de novas discussões têm sido feitas, inclusive em termos jurídicos, sobre o domínio da “caça” ou dos novos campos de batalha. “A questão ‘o que é um lugar?’ torna-se uma questão de vida ou morte”, conclui Chamayou (2015, p. 95).

Além do uso na guerra, a política vertical imposta pelo *drone* encontra na mineração um campo extremamente fértil para desenvolvimento⁸. No momento em que se aprofundam as discussões em torno do Antropoceno, as tecnologias para exploração do solo se tornam cada vez mais potentes. “A mineração é uma relação não recíproca, baseada em dominância com a terra, puramente de saque”⁹, afirma Naomi Klein (2014, p. 329). Em conversa com a pesquisadora e professora Leanne Betasamosake Simpson, do povo Anishinaabeg do Canadá, Klein também destacou: “Mas a mineração não é apenas sobre garimpar e perfurar, é uma mentalidade - uma abordagem da natureza, das ideias, das pessoas” (apud SIMPSON, 2017, p. 161). Sendo um conceito, Klein está entre os que utilizam o termo “capitalismo extrativo” para designar o próprio capitalismo hoje, em tempos de aquecimento climático. Betasamosake Simpson acrescenta:

O ato de extrair remove todas as relações que dão sentido ao que se está extraindo. Extrair é tirar. Na verdade, extrair é roubar - é tirar sem consentimento, sem pensamento, cuidado ou mesmo conhecimento dos impactos que a extração tem sobre os demais seres vivos daquele ambiente. Isso sempre fez parte do colonialismo e da conquista. O colonialismo sempre extraiu do indígena - extração

8. Em *Autonomos exploracion: the potencial for drones in the mining industry*, JP Casey mostra que o drone tem potencial disruptivo para incrementar a indústria de mineração. Ver: <https://mine.nridigital.com/mine_jan22/drones_mining_exploration>. Acesso em: 23 jul. 2023.

9. Do inglês: “Extractivism is a nonreciprocal, dominance-based relationship with the earth, one purely of taking”.

de conhecimento indígena, mulheres indígenas, povos indígenas¹⁰ (SIMPSON, 2017, p. 161).

Assim, ao se equiparem com *drones*, os indígenas se colocam em sintonia – e na vanguarda da oposição – a alguns dos mais afiados instrumentos de dominação neste novo capítulo do colonialismo. Segundo Millner (2020), os *drones*, que vêm sendo usados por indígenas há pouco mais de uma década, podem ser vistos como mediadores de um “testemunho cartográfico” capaz de desestabilizar as novas políticas verticais. Isso ocorreria ao se propiciar um uso mais efetivo do solo, inclusive com a reprodução de memória social sobre a floresta, embora a consequência efetiva dessa resistência ainda permaneça incerta. Em todo caso, segundo Millner (2020), “de maneira similar ao que ocorreu com a invenção do telescópio, que mudou para sempre nossa percepção do cosmos [...] os *drones* dão nova forma à nossa imaginação geográfica e alteram a topologia de quem é vigiado e por quem”¹¹. É a própria topologia dos limites que se altera, no momento em que termos como “limites planetários” ou “zonas críticas” ganham evidência, quando os cientistas “se conscientizaram de que o conceito de limite inclui o direito, a política a ciência - e talvez também a religião e as artes” (LATOURE, 2020, p. 428). A ideia das chamadas “fronteiras naturais” não deveria mais encontrar respaldo maior em nosso tempo. Indígenas parecem estar atentos a isso. “Ninguém pode pertencer a um solo sem essa atividade de rastreamento do espaço, de demarcação de lotes e de traçamento de linhas”, destaca Latour (2020, p. 428), no que seria um movimento “geotraçante” de escrita, inscrição, grafia, percurso e inventário do território - diverso do território representado nos mapas bidimensionais, “com fronteiras delimitadas”. Enquanto o autor defende uma “geo-história” que exigiria “uma visualização capaz

10. Do inglês: “The act of extraction removes all of the relationships that give whatever is being extracted meaning. Extracting is taking. Actually, extracting is stealing—it is taking without consent, without thought, care or even knowledge of the impacts that extraction has on the other living things in that environment. That’s always been a part of colonialism and conquest. Colonialism has always extracted the indigenous — extraction of indigenous knowledge, indigenous women, indigenous peoples”.

11. Do inglês: “Like the invention of the telescope, which, forever changed our perception of the cosmos [...], drones consequently ‘reshape our geographical imaginations’ and alter the topology of who is watched and by whom”.

de rivalizar com as antigas representações da geografia e da história, finalmente fundidas” (2020, p. 429), agora é para guerras de novo tipo que os limites, espaciais e temporais, vão sendo sobrepostos.

Por tudo isso, acreditamos que há um ganho significativo em tratar conceitos-metáforas (tais como *ch'ixi* e navio) como possibilidades de pensarmos a fronteira considerando limites geográficos e normativos, mas também para além deles. É daí que advém a formulação de uma cartografia tátil, que permite reconhecer o imbricamento indissociável das dimensões espaço-temporais e suas relações na produção de múltiplas e tormentosas alteridades.

Referências

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BAEZ, Fernando. *A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

CHAMAYOU, Grégoire. *Teoria do drone*. São Paulo: Cosacnaify, 2015.

CORNEJO POLAR, A. *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. São Paulo: Papyrus, 1991.

DUSSEL, Enrique. *1492 O Encobrimento do Outro: a origem do mito da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

FARIAS, Daniel Oliveira; GOMES, Itania Maria Mota. Fluxos ativistas indígenas: instabilizando a hipótese da guerra cultural a partir de afetos, territorialidades e temporalidades no Brasil, *REVISTA ECO-PÓS*, v. 24, p. 277-308, 2021.

FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial*. Pensar a partir do mundo caribenho, São Paulo: UBU Editora, 2022.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001.

GILROY, Paul. *Entre campos: nações, cultura e o fascínio da raça*. São Paulo: Annablume, 2007.

HAESBAERT, Rogério. *Viver no Limite: território e multi-territorialidade em tempos de in-segurança e contenção*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HAESBAERT, Rogério. *Travessias, Rio de Janeiro: Consciência, 2020*.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora. Reflexões sobre a terra no exterior. In: *Da Diáspora: identidades e mediações culturais* (Org. Liv Sovik), Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 25-50.

HALL, Stuart. *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 3a. ed., Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

JACOBS, Frank. 'The West' is, in fact, the world's biggest gated community in *BigThink*, October, 2019. Disponível em <<https://bigthink.com/strange-maps/walled-world/>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

KLEIN, Naomi. *This changes everything: Capitalism vs. The Climate*. Canadá: Alfred A. Knopf, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza do Antropoceno*. São Paulo - Rio de Janeiro: Ubu Editora - Ateliê de Humanidades Editorial, 2020.

LENHARO, Alcir. *A Sacralização da política*. Campinas, SP: Papyrus, 1986.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Jesus Martín-Barbero: As formas mestiças da mídia. *Revista Pesquisa Fapesp*. [Entrevista concedida a Mariluce Moura]. São Paulo, n. 163, set. 2009. Disponível em <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/09/01/as-formas-mesticas-da-midia/>>. Acesso em: 05 nov. 2021.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; RINCÓN, Omar. Mapa Insomne 2017. Ensayos sobre el sensorium contemporáneo, un mapa para investigar la mutación cultural. In: RÍNCON, Omar; JACKS, Nilda; SCHMITZ, Daniela; WOTTRICH, Laura. (org.). *Un nuevo mapa para investigar la mutación cultural: diálogo con la propuesta de Jesús Martín-Barbero*. Quito, CIESPAL, 2019. p. 17-24.

MASSEY, Doreen. *For Space*, London: Sage, 2005.

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

MILANEZ, Felipe; SANTOS, Fabrício Lyrio. *Guerras da conquista: da invasão dos portugueses até os dias de hoje*, Rio de Janeiro: HarperCollings, 2021.

MILLNER, Naomi. As the drone flies: Configuring a vertical politics of contestation within forest conservation. *Political Geography* 80 (Elsevier), 2020.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

RIVERA CUSICANQUI, S. *Un mundo ch'xi es posible*. Ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAQUET, Marcos Aurélio. *Por uma geografia das territorialidades e das temporalidades*. Uma concepção multidimensional voltada para a cooperação e para o desenvolvimento, Rio de Janeiro: Consequência, 2015.

SEGATO, Rita. *La Nación y sus Otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

SIMPSON, Leanne Betasamosake. *As we have always done: Indigenous freedom through radical resistance*. Londres-Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

WALLERSTEIN, Immanuel. *The modern world-system*. Capitalist agriculture and the origins of the European world-economy in the 16th. century. New York: Academic Press, 1997.

ZAVALETA MERCADO, René. “*Lo nacional-popular en Bolivia*”, en *Obra Completa*, Tomo II, pp. 143-379. La Paz: Plural, [1984] 2013.

CAPÍTULO 2

Cartografias do fim do mundo: resistências, rearticulações e territorialidades

FELIPE BORGES (UFMG)

DANIEL FARIAS (UFBA)

IGOR LAGE (UFMG)

NUNO MANNA (UFU)

WENDI YU (UFBA)

Este ensaio explora ideias de *fim do mundo* enquanto figura de historicidade. Na medida em que são imagens conceituais que tanto fazem ver problemas relacionados aos processos comunicacionais quanto sugerem caminhos para sua apreensão – ou seja, possuem dimensão tanto reflexiva quanto operacional (RIBEIRO; LEAL; GOMES, 2017) –, pretendemos traçar caminhos conceituais e analíticos a partir dos quais “fim do mundo” adquire significância intelectual, cultural e política. Tal reflexão se situa em diálogo com discussões previamente realizadas pela Rede Historicidades, particularmente sobre a noção de catástrofe (LAGE; MANNA, 2019; MAIA *et al.*, 2020), cujos contornos enquanto figura de historicidade permitem apreender processos comunicacionais de modo instabilizador. Aqui, a noção de fim do mundo emerge não como análoga a de catástrofe, mas como expressão que a ela se articula e a partir da qual ganha desdobramentos próprios.

Diante da evidente predominância da temporalidade como dimensão em foco nos estudos da rede até o momento, buscamos, na discussão sobre fim do mundo, uma oportunidade para convocar também a espa-

cialidade como central e indissociável para a definição das historicidades. Ou seja, procuramos afirmar o espaço e o tempo como igualmente indispensáveis e interdependentes para a compreensão dos processos históricos. O fim do mundo, como discutimos, se dá justamente no ponto em que temporalidade e espacialidade emergem como problema emblemático à condição ou à possibilidade de ser histórica. Procedemos, então, de modo cartográfico, mapeando e re-desenhando (MARTÍN-BARBERO, 2004) discussões e narrativas do fim do mundo em fenômenos audiovisuais brasileiros contemporâneos. Em nossos passeios, privilegamos fenômenos nos quais o fim do mundo não é apenas um tema, mas uma questão que configura disputas espaço-temporais envolvendo relações com contextos, identidades, corpos, vidas e experiências, entre outros. Entendemos, afinal, que um exercício conceitual e analítico via figura de historicidade acontece precisamente por meio da instabilidade e da complexidade como condição da sua apreensão.

Para Suely Rolnik (2016, p. 23), a cartografia “acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” e está interessada em apreender “o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos”. Apresentamos, assim, um exercício cartográfico de múltiplas experiências, caminhos e relações espaço-temporais. Uma cartografia que se abre às possibilidades sobre os fins e os mundos, assumindo explicitamente uma abordagem contra-hegemônica, não linear e não teleológica. Nesse sentido, a proposta de Martín-Barbero (2004) inspira os nossos percursos. Ela se localiza em um tensionamento constante com as inclinações de recorte e de especialização do espaço¹. Os seus mapas nunca são amparados em coordenadas fixas, em qualquer promessa ou garantia de segurança sobre onde vão chegar ou mesmo o que irão mostrar. É no percurso que o mapa se faz e refaz. Seguimos aqui as sugestões do autor, buscando também colocar em tensão as perspectivas que tendem a reduzir os fenômenos

1. A dimensão espacial tem forte significância teórica, metodológica e analítica no trabalho de Martín-Barbero sobre as transformações históricas da comunicação e da cultura – sobretudo na reflexão e elaboração das formas de apreendê-las (MARTÍN-BARBERO, 2008; 2009).

da Comunicação aos ciclos e fases, em recortes estreitos entre início e fim, e aos supostos “apocalipses do fim do milênio” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.14), seja enquanto um controle totalizante e irre-dutível das tecnologias, seja como um tecnicismo desdobrado em uma espécie de utopia tecnológica.

Para este exercício cartográfico, propomos três movimentos de aproximação de fenômenos nos quais enxergamos diferentes perspectivas para pensarmos em fins de mundos. Primeiramente, refletimos sobre as multiplicidades e tensionamentos na expressão “fim do mundo” e seus possíveis entendimentos. Na sequência, observamos como o pensamento e a luta de povos indígenas têm confrontado uma ideia hegemônica de mundo e como articulam outros mundos e disputam outras ideias de ser|estar no espaço-tempo. Por fim, pensamos a potência de *trans-formação* na expressão do desejo e da necessidade de que alguns mundos acabem enfim.

Quais fins, quais mundos?

A expressão “fim do mundo” comporta, simultaneamente, uma noção temporal (fim) aliada a uma espacial (mundo); porém, essa perspectiva abrange algumas nuances. “Mundo” pode ser compreendido tanto no sentido mais “geológico” — o planeta Terra — quanto no que se poderia definir como “cultural” — um conjunto de costumes, de modos de interpretar a sociedade, de narrar a si mesmo e de se inserir na história. O mundo de uma civilização ou de um grupo social não é, assim, necessariamente o mesmo que o de outra. Dessa forma, o termo “mundo”, tão frequentemente tomado de maneira holística e apaziguadora, merece um olhar que o historicize: não se refere a um só planeta, supostamente vivido de forma única, universal e atemporal por toda uma “humanidade” homogênea.

A dimensão temporal também contém nuances: quando e como o fim se torna *o fim*? Certa concepção, ligada à tradição judaico-cristã e recorrente em diversas produções da cultura pop contemporânea, adere à perspectiva de um apocalipse apoteótico, o clímax de um processo linear, visível e incontornável que atinge a todes. Decorre dessa imagem o apagamento da gravidade de outros fins que assim não se desenhavam:

os fins de mundos que se materializam em processos contínuos e sorrateiros, mais difíceis de se mapear; quer dizer, a finalização perene e localizada de mundos, em contraposição ao acontecimento cataclísmico pontual. Há mundos que já acabaram e mundos que estão se acabando um pouco a cada dia, invisibilizados em meio a outras tragédias cotidianas. O fim, não como ruptura, mas como permanência, precisa ser reconhecido como tal. Em certa medida, é um quadro que se aproxima da “catástrofe sem evento” de que fala Eva Horn (2018): os desastres espalhados por distintas localidades, com diferentes agentes e vítimas e sem data específica, que demonstram como a catástrofe é a continuidade das condições atuais, e não um evento singular e disruptivo: “que ‘as coisas continuam assim’ – eis a catástrofe” (BENJAMIN, 2009, p. 515).

Com Danowski e Viveiros de Castro (2014), repensamos não apenas as respostas para as questões colocadas pelo cenário contemporâneo de catástrofe global, mas as próprias perguntas: o que é (*o*) mundo? De que *fim* estamos falando? Qual é o lugar do humano? E como todos esses elementos estão (inevitavelmente) articulados? As definições que damos a cada um dos termos acima são, afinal, políticas, contingentes e contextuais; a partir delas, determinamos a intensidade e as limitações de nossa imaginação — e, por consequência, de nossa própria ação. O fim e o planeta, tempo e espaço, amarrados na pergunta que intitula a obra escrita por ambos: *Há mundo por vir?*

O Antropoceno, explicam es autories, diz de um novo tempo, ou um novo tempo do tempo, uma nova experiência de historicidade. Inversões importantes acontecem: a “humanidade” se torna força geológica; a Terra, sujeita histórica, agente política, pessoa moral. Se o Antropoceno é o efeito que causamos no planeta, Gaia é o efeito desse efeito em nós e diz de uma mudança no espaço, na qual a Natureza é ao mesmo tempo frágil e implacável, tornando-se potência ameaçadora. A resposta contra o nosso fim, total e definitivo, passa pela resignificação do espaço que habitamos/somos: é chegada a hora de escolhermos entre a Terra como corpo celeste moderno galilaico, apenas um entre vários outros em um universo infinito, e a Gaia, local excepcional no qual é impossível separar habitantes e ambiente. O espaço que habitamos se torna força histórica que não podemos ignorar no âmbito de nossas ações e projeções de futuro.

Com Danowski e Viveiros de Castro (2014), repensamos não apenas as respostas para as questões colocadas pelo cenário contemporâneo de catástrofe global, mas as próprias perguntas: o que é (o) mundo? De que fim estamos falando? Qual é o lugar do humano? E como todos esses elementos estão (inevitavelmente) articulados? As definições que damos a cada um dos termos acima são, afinal, políticas, contingentes e contextuais; a partir delas, determinamos a intensidade e as limitações de nossa imaginação — e, por consequência, de nossa própria ação. O fim e o planeta, tempo e espaço, amarrados na pergunta que intitula a obra escrita por ambos: Há mundo por vir?

O Antropoceno, explicam es autories, diz de um novo tempo, ou um novo tempo do tempo, uma nova experiência de historicidade. Inversões importantes acontecem: a “humanidade” se torna força geológica; a Terra, sujeita histórica, agente política, pessoa moral. Se o Antropoceno é o efeito que causamos no planeta, Gaia é o efeito desse efeito em nós e diz de uma mudança no espaço, na qual a Natureza é ao mesmo tempo frágil e implacável, tornando-se potência ameaçadora. A resposta contra o nosso fim, total e definitivo, passa pela resignificação do espaço que habitamos/somos: é chegada a hora de escolhermos entre a Terra como corpo celeste moderno galilaico, apenas um entre vários outros em um universo infinito, e a Gaia, local excepcional no qual é impossível separar habitantes e ambiente. O espaço que habitamos se torna força histórica que não podemos ignorar no âmbito de nossas ações e projeções de futuro.

Tal perspectiva sobre o Antropoceno pode ser articulada à ideia de *cosmopolítica*, ainda que com tensionamentos. Além de compreender o cosmo e a política como inseparáveis em Gaia, e assim rejeitar a separação dicotômica entre a natureza e o social, o meio ambiente e a política, a floresta e a mudança social, a perspectiva cosmopolítica possibilita ampliar a nossa cartografia do fim do mundo para processos de resistência e de luta política que ocorrem em articulações espaço-temporais diversas e revelam múltiplas visões de fins e de mundos. Assim como, enquanto cosmopolítica, a política não é uma esfera específica das sociedades humanas, aquilo “que chamamos de ‘ambiente’ é para eles [povos ameríndios] uma sociedade de sociedades, uma arena internacional, uma cosmopoliteia.” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p.

94) Uma perspectiva cosmopolítica nos auxilia a questionar o próprio Antropoceno: quem é essa humanidade, esse “*antropos*”, que estabelece tal relação com o planeta, que cria e mantém esse mundo-de-fins? E de que forma os fins dos mundos podem ser mobilizados enquanto potência cosmopolítica de transformação? Parece-nos pertinente, nesse horizonte, recuperar a afirmação atribuída ao crítico literário e marxista Fredric Jameson de que “é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo”. O autor é irônico ao afirmar que, com as narrativas apocalípticas e distopias, estamos testemunhando “a tentativa de imaginar o capitalismo imaginando o fim do mundo” (JAMESON, 2003, s/p). Difícil conceber o discurso de que o capitalismo irá enfrentar o fim do mundo com créditos de carbono ou pegada verde. Para adiar ou evitar o fim do mundo, tomando um sentido dominante de apocalipse (ambiental, por exemplo), um primeiro passo indispensável é efetivar o fim do mundo *do* capitalismo.

Danowski e Viveiros de Castro nos ajudam ainda a aprofundar algumas questões sobre as relações entre fim do mundo, catástrofe e espacialidades. Colocam que o fim passa por uma dimensão de começo (qual é a gênese desse fim?) e um problema cultural (de que perspectiva de fim estamos falando?), entre outros aspectos de ordem ontológica ou da escala temporal à qual nos referimos para dizer que um mundo começou e acabou. Chamam a atenção, desse modo, para um paradoxo presente em discursos sobre apocalipse, catástrofe, em uma concepção mais restrita de acontecimento-limite, e distopias e demais especulações sobre o fim do mundo:

O “fim do mundo” só ‘ tem um sentido determinado nestes discursos [...] se se determina simultaneamente para quem este mundo que termina é mundo, quem é o mundano ou o “mundanizado” que define o fim. O mundo, em suma, é uma perspectiva objetiva (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, pp. 32 - 33).

Compreendendo o mundo como perspectiva objetiva, podemos reconhecer que muitos mundos já se foram, enquanto outros continuam correndo risco de desaparecer. Os mundos dos Guarani-Kaiowá e dos Piripkura, etnias que vivem processos históricos de violência, de

tentativa de extermínio dos seus corpos|vidas|territórios, demandam a luta cotidiana pela sobrevivência. Para esses povos, o mundo e o fim do mundo são, portanto, questões entrelaçadas e objetivas. Significa, por um lado, resistir, perseverar e defender os seus territórios, e por outro impedir o fim dos mundos promovido pelo capitalismo, o fascismo e as necropolíticas estatais.

Outras perspectivas de enfrentamento radical por parte de grupos marginalizados no *interior deste* mundo, como comunidades indígenas e travestis pretas, colocam-se, por sua vez, “não como povo, mas como peste: no cerne mesmo do mundo, e contra ele” (MOMBAÇA, 2021, p. 28). O fim do mundo aqui, como em movimentos messiânicos ao longo da História, figura enquanto objetivo e utopia que move a luta contra o sistema de opressões representado pelo “mundo.” Se, como observou Walter Benjamin (2009, p. 708), sabemos que “o capitalismo não morrerá de morte natural”, então, já passou da hora de assassiná-lo.

Os mundos se fazem e refazem constantemente e instigam o nosso agir na relação com o espaço. Assim, podemos pensar o fim do mundo como territorialidade, enquanto política cultural sobre o território (HAESBAERT, 2014). A proposta teórica e analítica de fim do mundo como figura de historicidade e territorialidade implica uma perspectiva que o entenda como possibilidade efetiva de reprodução e produção de modos de vida, ou seja, culturas que tensionam ou não as diferentes concepções de vida, territórios e tempos (perspectivas de *mundo* e *fim*).

Mundos que reterritorializam mundos

A ideia de fim do mundo vem sendo convocada há tempos por Ailton Krenak, ganhando particular densidade em seus livros recentes, *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019) e *A vida não é útil* (2020). Krenak disputa aqui uma ideia restritiva ou mesmo cínica de (fim de) mundo movida por discursos pretensamente universalistas atrelados a ideais de civilização, modernidade e desenvolvimento – ideais que sustentaram, e continuam sustentando, uma história colonial de violência e destruição. Em alguns lugares, lembra Krenak, o fim do mundo já aconteceu: “[...] ontem, hoje cedo, vai acontecer depois de amanhã” (2020, p. 97). Para a comunidade na qual Krenak vive à margem do Rio Doce, os crimes

hediondos cometidos em Mariana e Brumadinho revelam um mundo que acaba – que é levado a acabar – reiteradamente desde o século XVI. E, como mostra o autor, esse fim é promovido em nome de uma Humanidade cuja espacialidade é profundamente ambígua: por um lado, ela existe em função de uma compreensão e de uma ação incisiva sobre o mundo, seu domínio, controle e uso (relação que é indissociavelmente material e simbólica); por outro, ela aponta para um mundo (e uma Humanidade) que opera por uma abstração, descolada da terra, que “[...] suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos.” (KRENAK, 2019, p. 12).

Os (fins dos) mundos se apresentam, portanto, como territorialidades em constante tensão e conflito. Como afirma Krenak na série *Guerras do Brasil.doc*, “os nossos mundos estão todos em guerra”. Entretanto, no momento atual, é esse o mundo (das violências, da negação das multiplicidades de modos de vida e da atualização do capitalismo) que se debate com o medo de um fim possivelmente iminente: “Quem está em pânico são os povos humanos e seu mundo artificial, seu modo de funcionamento que entrou em crise” (KRENAK, 2020, p. 81). E é contra esse mundo que Krenak se coloca de maneira tão dura quanto revolucionária: “Não sou um pregador do apocalipse, o que tento é compartilhar a mensagem de um outro mundo possível” (KRENAK, 2020, p. 85).

Na região sul da Floresta Amazônica, interior do que, em certo mundo, é entendido enquanto estado do Mato Grosso, vivem Packyî e Tamandua, dois dos últimos membros do povo Piripkura. Muito distantes de qualquer centro urbano, eles vivem completamente sozinhos, em constante movimento no interior da mata, munidos apenas de um facão, um machado e uma tocha que mantêm acesa há mais de dez anos.

O documentário *Piripkura* (2017) acompanha uma série de expedições da Funai em busca de Packyî e Tamandua, coordenadas pelo servidor Jair Condor, que os acompanha desde 1989. A comprovação de que eles continuam vivos é fundamental para a manutenção do território em que vivem diante dos avanços agressivos da expansão agrícola na região.

O início de *Piripkura* já nos posiciona em uma tensão espaço-temporal, quando seguimos Condor rumo à floresta, na contramão dos

caminhões carregados de madeira. As imagens são de um fim de mundo (da natureza, dos povos ameríndios), e o som da serra elétrica faz as vezes de trilha sonora de um filme distópico. Para Condor e sua equipe (e para o espectador), dirigir-se à floresta, em sentido contrário ao dos exploradores, é uma forma de resistência ao movimento linear de destruição de mundos, uma tentativa de oposição à ressignificação daquele território como terra para um fim (a exploração e o avanço econômico).

Em um dos momentos-chave do filme, quando Condor finalmente encontra Packyî e Tamandua, somos colocados diante de um embate de temporalidades: nos parâmetros de uma linha histórica progressista, eurocêntrica e civilizatória, essas pessoas viveriam em um passado tão, mas tão distante, que o imaginário colonial já o toma como completamente superado. É como se estivéssemos diante de uma miragem, um milagre, o resquício de um mundo que se pensava não existir mais de fato, um modo de viver construído discursiva e temporalmente na relação com o passado, o “atraso”, o “primitivo” que, por teimar em existir, atordoia noções hegemônicas de existência e de *mundo*.

O deslocamento espacial e temporal encontra-se na procura por vestígios dos Piripkura, na busca de um tempo que não deveria, mas permanece – trata-se não de uma perseguição ao “passado” (como se os indígenas a ele pertencessem), mas a uma chama de futuro que foi apagada. Para o mundo moderno, embrenhar-se nas profundezas da floresta pode ser visto como uma expedição ao “coração das trevas” (para citar o romance de Joseph Conrad), o espaço natural expõe a “irracionalidade” “humana”. Em contraposição, no final do documentário Packyî e Tamandua caminham em direção aos confins da mata, fundindo-se à paisagem – “salvando-se” ao se afastarem do olhar “civilizador”, que não mais os consegue ver. Ficamos, então, confrontados com uma série de questões acerca do fim (e) dos mundos que se encontraram: como a perspectiva do fim ajuda a entender o mundo em que Packyî e Tamandua vivem, e vice-versa? A existência deles significaria que esse mundo, que muitos entendem como (ex)terminado, não teve fim? Packyî e Tamandua seriam sobreviventes vivendo no “pós-apocalipse”? Para eles, uma percepção de um *fim* do seu mundo faz alguma diferença? Faria sentido, e seria possível, adiar o fim do mundo Piripkura?

Em *Martírio*, documentário lançado em 2016, o diretor e ativista indigenista Vincent Carelli recupera a trajetória de resistência Guarani-Kaiowá em todo o século XX, tomando como ponto de partida uma carta divulgada pelo povoado de Pyelito Kue, que circulou Brasil afora. Após décadas de lutas para permanecer em seus territórios, resistindo a assassinatos, constantes ameaças e outras formas de violência por fazendeiros/milícias da região, es habitantes mais uma vez corriam o risco de perder as suas terras a partir de uma ordem de despejo.

Em diversos trechos do filme, fica explícito que, para aqueles sujeitos, perder os seus territórios, os *tekohá*, é o mesmo que a morte, física e simbólica, o *fim do mundo*. Em uma reportagem de 1985, que trata de uma das tentativas de expulsão dos Guarani-Kaiowá da aldeia do Jaguapiré, um entrevistado afirma: “Se os fazendeiros querem nos matar, que matem a todos. Eu vou morrer lá, porque é minha terra”. Em outro trecho, filmado por Carelli em 1994, a mulher indígena Emília Romero, caminhando pelo *tekohá*, reitera: “Quero morrer aqui. Não aceito morrer em outro lugar”. Discursos que associam o *tekohá* à vida, individual e coletiva, daquele povo permeiam todo o documentário, evidenciando uma perspectiva cultural e política em que o território é indissociado da vida (FARIAS; GOMES, 2021), que amplia as temporalidades e os sentidos de mundo. Sem *tekohá*, não existe mundo.

A história dos Guarani-Kaiowá, apresentada em *Martírio*, não é capturável por uma lógica de tempo linear, que, em uma relação com o espaço hegemônico (do privado, do extrativismo e da dominação da natureza), se traduziria em desenvolvimento, ou em um passado cristalizado que deveria ser preservado enquanto tal, mas diz de uma conexão ancestral com o território que articula os seus modos de vida, sendo constitutivo do coletivo e das lutas territoriais *através* do tempo. Como o filme explicita, os Guarani-Kaiowá tiveram muitas vezes as suas casas incendiadas e parentes assassinados e continuam sendo perseguidos por fazendeiros e milicianos. Seguem, ainda assim, lutando em processos de retomada, buscando a demarcação dos seus territórios e enfrentando o fim dos seus mundos.

A referência ao fim do mundo em filmes e séries a partir de uma matriz hegemônica moderna, frequentemente o constrói por essa lógica

temporal linear. Há aquelas vidas relacionadas ao passado, e outras no caminho do “desenvolvimento”. Mas continuamos a questionar, em diálogo com Danowski e Viveiros de Castro (2014), *para quem o fim é fim?* O privilégio moderno/colonial de uma lógica temporal da identidade exige uma problematização do tempo (linear, progressivo, desenvolvimentista) na sua ligação com o espaço, uma ênfase territorial a partir das territorialidades múltiplas do fim do mundo, enquanto engajamento, como argumentamos em diálogo com o pensamento de Ailton Krenak e os filmes *Piripkura* e *Martírio*.

Podemos observar também disputas de territorialidades|temporalidades múltiplas no documentário *Para onde foram as andorinhas?* (2015), de Mari Corrêa. O filme narra os impactos das catástrofes climáticas decorrentes da devastação dos territórios e das florestas da região do Xingu pela expansão do agronegócio, das madeireiras e dos incêndios frequentes. Ventanias, sol muito forte, frutas que apodrecem no pé, cigarras que não chegam trazendo a chuva são algumas das consequências sofridas pelos povos do Xingu. Apesar de terem as suas terras demarcadas pelo Estado brasileiro, têm as suas vidas e suas temporalidades|territorialidades – o mundo – assombradas pela destruição das florestas ao redor do parque.

Logo no início do filme, o narrador, falando para es sujeites indígenas e para a própria floresta, diz: “quando não existirem mais sinais de vocês, quando só restar os brancos, eu vou afastar os sapos que seguram as duas pontas do céu. O céu vai cair.”. O texto inicial é uma referência a uma cosmologia indígena, narrada por Davi Kopenawa e Bruce Albert em *A Queda do Céu*. No livro, um “manifesto cosmopolítico”, os dois autores, o xamã Yanomami e o antropólogo francês, apresentam um mundo em profunda reflexão sobre o fim, a sua própria história de resistência, o papel dos xamãs em “segurar o céu” e a urgência de combater as fumaças das queimadas criminosas das florestas e a devastação promovida por garimpos, junto com suas epidemias *xawara*, que exterminam povos originários no Brasil desde a invasão dos seus territórios em 1500 (KOPENAWA; ALBERT, 2015).

O documentário denuncia esses processos violentos, sobretudo a tentativa constante e em diferentes frentes de extinguir os diversos

mundos dos povos que vivem no Xingu. Em uma das suas cenas, vemos, de um lado, o mundo da floresta, e do outro, o mundo do desmatamento, da monocultura e do agronegócio. Lideranças indígenas relatam e denunciam essa destruição e as mudanças que ela impõe:

Antes caía a primeira chuva e parava. Depois voltava a chover e aí não parava mais. E quando plantávamos, nascia e não morria. Agora mudou. Pode chover uma vez e não chover mais. Daí quando plantamos os alimentos morrem (Sadea Yudja).

Já está na época da florada do ipê. Já passou a época do iyepenu florir. Não floriu porque não está se sentindo bem. Por causa do calor as árvores não se sentem bem. E por isso não estão florindo. Como vamos saber o tempo da nossa história acontecer, se já perdemos os sinais que marcam o tempo? Está mudando o tempo da nossa história (Yapatsiama Waura).

O tempo é convocado na disputa por outras formas de história e pela afirmação das distintas temporalidades que atravessam os mundos e os próprios fins. Os depoimentos de Yapatsiama Waura e Sadea Yudja evidenciam as relações espaço-temporais que envolvem os seus territórios e vidas. A devastação assassina provocada pelo agronegócio nas regiões próximas ao Parque do Xingu impacta esse território e as vidas, humanas ou não, que ali (r)existem. É a destruição de um mundo ou de alguns mundos que coexistem com dinâmicas temporais e espaciais próprias, são sinais associados às suas histórias e aos territórios – da chegada do pequi ao crescimento da mandioca. As territorialidades expostas no filme se constituem em múltiplas temporalidades relacionadas aos espaços, às árvores, aos peixes, aos pássaros, às raízes e às frutas. É a vida, em temporalidades e diversidades não antropocêntricas, que cria mundos e possibilita que continuem existindo. E aqui fica evidente: o fim de um mundo é também o fim de um tempo e de um modo de vida.

Mundos, que se acabem

Os fins de mundos nos permitem articular o espaço enquanto desestabilizador da temporalidade linear ao deixar ver que, enquanto alguns mundos há muito já acabaram, alguns estão perto do fim, outros ainda

estão continuamente acabando, retornando e/ou resistindo, e ainda há certos mundos que *precisam* ter fim. O enfrentamento a toda forma de opressão, a verdadeira luta de descolonização, *deve* ter como horizonte o fim do mundo. Mais precisamente, o fim de *um* mundo, *deste* mundo: mundo que mata mundos, mundo colonial, do pensamento moderno, território da branquitude, da cisheteronorma, do Capital. O mundo *como o conhecemos* (SILVA, 2016; 2019), *como nos foi dado conhecer* (MOMBAÇA, 2021). Um mundo, como resume Jota Mombaça em seu livro *Não vão nos matar agora*,

devastado pela destruição criativa do capitalismo, ordenado pela supremacia branca, normalizado pela cisgeneridade como ideal regulatório, reproduzido pela heteronormatividade, governado pelo ideal machista de silenciamento das mulheres e do feminino e atualizado pela colonialidade do poder; mundo da razão controladora, da distribuição desigual da violência, do genocídio sistemático de populações racializadas, empobrecidas, indígenas, trans e de tantas outras (MOMBAÇA, 2021, p. 82).

Um mundo como tal *precisa* ter fim para que tenham fim as inúmeras formas de violência autorizadas, criadas e sustentadas por ele (SILVA, 2016, p. 2). Diante de um mundo erguido sobre um amontoado de mortos e escombros (BENJAMIN apud LÖWY, 2007, p. 87), fundamentado na contínua destruição de mundos outros, “o apocalipse deste mundo parece ser,” conclui Mombaça, “a única demanda política razoável” (MOMBAÇA, 2021 p. 82). Trata-se, num sentido quase literal, de um desejo de “mata[r] o mundo pra não morrer” (PROFANA, PODESERDESLIGADO, 2020a), de “matar o tempo antes que este nos mate” (KELLER, 1996, p. 85), de “puxar o freio de emergência” – ou, melhor dizendo, a *trava* de emergência – da “locomotiva da História” (BENJAMIN apud LÖWY, 2007, p. 93).

Promessas escatológicas, profecias messiânicas e outros tipos de discurso apocalíptico sobre o fim que se aproxima, para além de alimentar fundamentalismos religiosos e fetiches hollywoodianos, são, sobretudo historicamente, um modo de expressão e resistência de grupos socialmente marginalizados (COHN, 1970; KELLER, 1996, 2021; LÖWY, 1989, 2007) que surge da fúria e indignação diante de

um presente desesperador e permite alimentar a esperança de que as injustiças logo terão fim, de que falta pouco para que o coió vire gozo (PROFANA, PODESERDESLIGADO, 2019), de que o dia da trava está por vir (PROFANA, PODESERDESLIGADO, 2020b). Em sua tese *Occidental Eschatology*, sobre as matrizes apocalípticas da filosofia euromoderna, o sociólogo Jacob Taubes pondera que “se revolução significa opor à totalidade desse mundo uma nova totalidade que, por completo, funda o novo em sua negação, [...] então o apocalipticismo é revolucionário por natureza. O apocalipticismo nega este mundo em sua totalidade” (TAUBES, 2009, p. 9).

Esse é um sentimento que fica evidentemente expresso no argumento de Mombaça quando esta afirma que

desejamos profundamente que o mundo como nos foi dado acabe. E esse é um desejo indestrutível. Fomos submetidas a todas as formas de violência, fecundadas no escuro impossível de todas as formas sociais, condenadas a nascer já mortas, e a viver contra toda formação, no cerne oposto de toda formação. [...] que ele acabe discretamente, no nível das partículas, na intimidade catastrófica desse mundo destituído de mundo, este mundo que até a própria terra rejeita (MOMBAÇA, 2021, p. 100).

É inserindo-se nesses movimentos que a evangelistravartista Ventura Profana, em trabalhos como o álbum *Traquejos Pentecostais para Matar o Senhor* (2020), produzido em conjunto com a produtora e compositora podenserdesligado, profetiza “a queda do senhor e a quebra dessas cadeias coloniais, que nos prendem e que nos condenam” (PROFANA, 2020b) por meio do que ela chama de Evangelho do Fim. A palavra evangelho vem do grego significando *boa nova*, *boa notícia*, e “neste tempo maligno instituído pela demoníaca branquitude a melhor das notícias é o próprio fim desta era, deste mundo.” (PROFANA, 2020c) Mas, na teologia Profana, mais que apenas espalhar a boa nova, *nós somos o Evangelho do Fim*. Nós, que somos “trava no sistema”, que explodimos “norma, lei, branca bondade” (PROFANA, PODESERDESLIGADO, 2020a), representamos a boa notícia de que esse mundo terá fim e que *o fim está próximo*. Se o mundo é nosso trauma (MOMBAÇA, 2021, p.31), não estamos esperando o arrebatamento: *nós somos o apocalipse* (LESBIAN AVENGERS, 1993).

Para Profana, isso corresponde à *restituição* (PROFANA, PODE-SERDESLIGADO, 2020b) – termo que aqui assume um caráter benjaminiano teológico e revolucionário, não como contradição, nem como síntese, mas como dois gumes do mesmo punhal lambido de cerol e ferrugem. A restituição é uma descolonização em seu sentido mais radical, de tomar de volta tudo que o Devorador|Senhor (Senhor dos Senhores, Senhor dos Exércitos, Senhor de Engenho) roubou; de enfim ter-se o pagamento da *dívida impagável* (SILVA, 2019) gerada pelo pecado original da colonialidade: a violência total sobre vidas e terras pretas e indígenas que está na gênese desse mundo moderno. Ela deriva da ideia de *apocatástase* cristã² enquanto restituição universal e equivale ao que Walter Benjamin (2009 *apud* LOWY, 2007), ancorado numa leitura materialista-revolucionária da tradição messiânica judaica, traz em sua obra enquanto *redenção* ou *libertação* (no alemão “*Erlösung*”, traduzido pelo próprio Benjamin para o francês enquanto *restituição*).

Para Benjamin, nós temos um dever com as transcestrais que nos atravancam (YU *et al.*, 2022) com todas as gerações oprimidas da História, com “nossas mortas amontoadas, clamando por justiça, em becos infinitos, por todos os lugares” (MOMBAÇA, 2021, p. 13), um dever de *redenção*: de *rememoração* de suas lutas, de *reparação* do seu sofrimento e desolação, de *realização* dos objetivos pelos quais lutaram e, portanto, de *restituição*, de *revolução*. Mas se temos esse dever é porque elas “estão conosco, ouvindo esta conversa e nutrindo o apocalipse do mundo de quem nos mata” (MOMBAÇA, 2021, p. 14), nos dando uma “fraca força messiânica” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2007, p. 48), a força acumulada de séculos de lutas, que se torna “a matéria explosiva com a qual a classe emancipadora do presente poderá interromper a continuidade da opressão” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2007, p. 112) e enfim fazer “explodir o contínuo da história” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2007, p. 123). No messianismo de Ventura Profana e Walter Benjamin não há espera por um Messias que venha para nos salvar, porque todo instante é cheio de potencial messiânico – “cada segundo [é] a porta estreita pela

2. Diz Michael W. Jennings (2016, p. 98) sobre a ideia de *apocatástase* em Walter Benjamin: “a vontade de apocatástase é a vontade política, a vontade de trazer um fim ao que existe, na esperança de que, em uma virada cosmológica, algo melhor possa substituí-lo”.

qual [pode] entrar o Messias” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2007, p. 142) – e nós somos *nossa própria Messias*, conhecida na teogonia Profana e de outras artistas travestis como Deise (ver YU *et al.*, 2022): nós *coletivamente* somos a única que pode redimir *a nós mesmas e às nossas mortas amontoadas*.

A restituição é para todas que creem no poder, na força, no amor, na totalidade de Deize, para as filhas das terras feridas, para as herdeiras das promessas de vida e eternidade. A restituição para as que foram perseguidas, as que foram saqueadas, ceifadas pelo domínio maligno colonial da branquitude machista. Assim sendo, a restituição (diferentemente da salvação) se dá necessária e substancialmente somente quando coletivizada. Do contrário, seguiremos a lógica pecadora colonial branca (PROFANA, 2020c, s/p).

Gestos como estes, ideias para *adiantar* o fim do mundo, não são uma mera apologia à destruição nem uma poética da “destruição criativa”, mas uma tentativa de “criar formas continuadas de destruição, como programa denso de refundação de toda a superfície do sentido” (MOMBAÇA, 2021, p. 60).

O Evangelho do Fim de Ventura Profana faz, assim, uma (re)leitura *reparadora* do Apocalipse cristão. Quando Eve Kosofsky Sedgwick (2003) se refere a práticas de leitura reparadoras, não é no sentido de tentar devolver a algo uma coerência prévia, mas de reparar ou montar “algo *como* um todo” (p. 128, ênfase nossa) a partir dos fragmentos, da quebra (MOMBAÇA, 2021, p. 22-26), dos estilhaços (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2007, p. 140) que encontramos ao redor, ainda que “não necessariamente como um todo preexistente” (SEDGWICK, 2003, p. 128). É o nome que a autora dá ao modo aditivo, acumulativo, de um grupo conseguir, diante de um ambiente hostil, “extrair sustança dos objetos de uma cultura – mesmo uma cultura cujo desejo confesso muitas vezes seja de não os sustentar” (SEDGWICK, 2003, p. 150).

O uso da palavra *reparação* aqui então entra na mesma encruzilhada semântica que *restituição* e *redenção*, ao passo que assume um sentido similar ao de *cuidado* para Mombaça (2021, p. 60) – “contra qualquer ideia de cura como retorno e restituição de coesão ao corpo social” – ou ao de *cura* travesti para Leal (2021, p. 7), a qual “não deve ser confun-

“dida com as travestis salvarem o mundo de si mesmo”, nem com uma tentativa de inverter os padrões de gênero ou redimir os modos de vida normativos, mas sim de “contribuir para as anunciações de que o mundo colonial é indefensável e insustentável”. O fim do mundo, portanto, flui de nós com poder e glória como promessa de reparação, cuidado, cura, para corpos *alvejados* contra um mundo *macho-cado* (GUÉL, 2019), ao mesmo tempo em que busca enfim “libertar as forças destrutivas contidas na ideia da redenção” (BENJAMIN, 2012).

Prólogo

O trabalho aqui desenvolvido se constitui e se oferece menos como um empreendimento de sistematização do que como um exercício, comprometido, ao mesmo tempo, com um esforço de densidade teórico-analítica e com uma abertura no sentido da experimentação e da provocação. O próprio modo como fim do mundo é aqui convocado diz respeito a uma aposta intelectual e política, a do fim do mundo compreendido enquanto figura de historicidade, um modo possível de discussão de narrativas e fenômenos que nos mobilizam. Ao fazermos isso, nos vimos diante de um aparente paradoxo inicial: como pensar processos históricos a partir de uma ideia que, de partida, parece propor o encerramento da própria experiência temporal e espacial? Seria o fim do mundo uma figura de historicidade que nega a própria noção de historicidade? Logo no primeiro momento, mostrou-se necessário, portanto, desmembrar noções pré-concebidas de “fim” e de “mundo” para evitar uma abordagem violentamente holística e determinista que coloca o fim como ponto final absoluto e o mundo como uma coisa só. E, nesse processo, ficou clara a importância de pensar todos esses termos no plural: fins, mundos, fins de mundos.

Ao longo do artigo, buscamos levantar fenômenos em que essas discussões pudessem ser articuladas de maneira propositiva, a fim de deslocarmos o fim do mundo para o horizonte dessa pluralidade e experimentá-lo enquanto figura de historicidade – ou seja, enquanto uma imagem conceitual que nos permite abordar dimensões espaciais e temporais das produções audiovisuais analisadas sem retirar

delas a complexidade e a potência instabilizadora que as caracteriza como ambiente profícuo para reflexão. A escolha por pensar no mapa como uma espécie de metáfora visual com característica metodológica também está relacionada a essa condição de pluralidade: pensar os fins de mundos, a nosso ver, exige considerar uma relação ética e política com o outro e com o planeta. Exige pensar em formas de sobreviver e/ou de estar junto, exige um mapa que nos mostre outros mundos além do nosso próprio. Nesse sentido, a cartografia aqui esboçada assume abertamente uma disputa cosmopolítica de territorialidades do fim do mundo a partir dos modos de (r)existir e das múltiplas temporalidades que constituem territórios|vidas que resistem e lutam “por um mundo onde caibam muitos mundos”, ecoando aqui o movimento zapatista dos anos 1990. Resistem contra o|um mundo e também constroem mundos e futuros nas rearticulações das territorialidades|temporalidades, para além (e por meio) das visões hegemônicas do território como área de controle do Estado, do privado e da dominação da natureza rumo à promessa de desenvolvimento.

Em nossa cartografia, o fim do mundo aciona territorialidades de diferentes maneiras: como organizador de resistências e denúncias aos contínuos processos de destruição da vida em sua multiplicidade; como rearticulação dos sentidos de um fim do mundo apocalíptico hegemônico; e como luta de reparação, rememoração, redenção histórica dos tantos mundos assassinados pela colonização. Ao mesmo tempo, em sua pluralidade de perspectivas e visões, na articulação da trama das discussões, fenômenos, vidas e produções, poderíamos dizer que o fim do mundo também constitui, com base em territorialidades ancestrais, cosmopolíticas que buscam o fim de *um* mundo que, com frequência, se apresenta como O Mundo, o único, o monomundo da monocultura, moderno, desenvolvido e interconectado, território da exploração homicida da natureza como recurso econômico, da supremacia da branquitude, do capitalismo neoliberal, do binarismo de gênero, da cisheternormatividade, das múltiplas violências da colonialidade. O fim do mundo desestabiliza o fim e o mundo enquanto categorias fixas e uniformes – Para quem o mundo é mundo?; Para quem o fim é fim?; Para que mundo o fim do mundo é o fim?; entre tantas outras questões –, e permite, talvez, que pensemos mundos para além do fim.

Referências

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COHN, Norman. *The pursuit of the millennium: revolutionary millenarians and mystical anarchists of the Middle Ages* (revised and expanded edition). Nova York: Oxford University Press, 1970.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie; Instituto Socioambiental, 2014.

FARIAS, Daniel; GOMES, Itania. Fluxos ativistas indígenas: instabilizando a hipótese da guerra cultural a partir de afetos, territorialidades e temporalidades no Brasil. *Revista Eco-Pós*, 24(2), 277–308, 2021.

GUÉL, Alice. Dilúvio (ft. Ventura Profana). 2019. In: GUÉL, Alice. *Alice em frente ao espelho*. São Paulo: Trava Bizness, 2019. Faixa 2.

HAESBAERT, Rogério. *Viver no Limite: território e multi-territorialidade em tempos de in-segurança e contenção*. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 2014.

HORN, Eva. *The future as catastrophe: imagining disaster in the modern age*. Nova York: Columbia University Press, 2018.

JAMESON, Fredric. Future city. *New Left Review*. Londres, v. 21, 2003. Disponível em: <<https://newleftreview.org/issues/ii21/articles/fredric-jameson-future-city>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

JENNINGS, Michael W. The will to apokatastasis: media, experience, and eschatology in Walter Benjamin's late theological politics. In: DICKINSON, Colby; SYMONS, Stéphane (Orgs.). *Walter Benjamin and Theology*. Nova York: Fordham University Press, 2016.

KELLER, Catherine. *Apocalypse now and then: a feminist guide to the end of the world*. Boston: Beacon Press, 1996.

KELLER, Catherine. Nightmares of a dying world and the dream of a counter-apocalypse. *American Journal of Economics and Sociology*, v. 80, n. 5, 2021, p. 1475-1493.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAGE, Igor; MANNA, Nuno. Uma “catástrofe do tempo”: narrativa e historicidade pelas Vozes de Tchernóbil. *Galáxia*. São Paulo, v. Especial 1 - Comunicação e Historicidades, p. 34-46, 2019.

LEAL, Dodi T. B. Fabulações travestis sobre o fim. *Conceição/Conception*, [S. l.], v. 10, n. 10, 2021.

LESBIAN AVENGERS. *Dyke Manifesto*. [1993]. 1 cartaz, impressão sobre papel, 43,5 x 58cm. Disponível em: <https://womenslibrary.org.uk/collection-item/lesbian-avengers-dyke-manifesto-1993-by-carrie-moyer/>. Acesso em: 25 jul. 2022.

LÖWY, Michael. *Redenção e Utopia: O judaísmo libertário na Europa Central*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio - Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”*. São Paulo: Boitempo, 2007.

MAIA, Jussara et. al (orgs.). *Catástrofes e crises do tempo: historicidades dos processos comunicacionais*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. As formas mestiças da mídia. Entrevista à revista Fapesp. *Revista Fapesp*. São Paulo, edição 163, setembro de 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008[1987].

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de Cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MENDONÇA, Carlos Magno. Nelas, através delas, em suas memórias: estigma, afeto e religiosidade em ativismos transcestrais no Brasil. In: *Anais do 31º Encontro Anual da Compós, 2022*, Imperatriz. Anais eletrônicos. 2022. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2022/papers/nelas--atraves-delas--em-suas-memorias--estigma--afeto-e-religiosidade-em-ativismos-transcestrais-no-brasil>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PROFANA, Ventura; PODESERDESLIGADO. *Vitória*. 2020a. In: PROFANA, Ventura; PODESERDESLIGADO. *Traquejos pentecostais para matar o senhor*. Belo Horizonte: Tratore, 2020. Faixa 6.

PROFANA, Ventura; PODESERDESLIGADO. *Restituição*. 2020b. In: PROFANA, Ventura; PODESERDESLIGADO. *Traquejos pentecostais para matar o senhor*. Belo Horizonte: Tratore, 2020. Faixa 3.

PROFANA, Ventura; PODESERDESLIGADO. *Resplandescete*. Belo Horizonte: Tratore, 2019.

PROFANA, Ventura. Profecia de vida. *Piseagrama*. Belo Horizonte, número 14, página 54-63, 2020a. Disponível em: <<https://piseagrama.org/profecia-de-vida/>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

PROFANA, Ventura. Profetizar a vida travesti: entrevista com Ventura Profana. *Volume Morto*, 2020b. Disponível em <<https://volumemorto.com.br/entrevista-ventura-profana/>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

PROFANA, Ventura. Identidades Marginais, entrevista por Igor Furtado. *Identidades Marginais*, 2020c. Disponível em <<https://www.identidadesmarginais.com/ventura-profana>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

RIBEIRO, Ana Paula; LEAL, Bruno; GOMES, Itania. A historicidade dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem. In: MUSSE, Christina Ferraz; VARGAS, Herom; NICOLAU, Marcos (orgs.). *Comunicação, mídias e temporalidades*. Salvador/Brasília: EDUFBA/COMPÓS, 2017.

ROLNIK, Suely. *Cartografias sentimentais: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

SEDGWICK, Eve K. *Touching feeling: affect, pedagogy, performativity*. Durham: Duke University Press, 2003.

SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política, 2019.

SILVA, Denise Ferreira da. Sobre diferença sem separabilidade. In: VOLZ, Jochen; REBOUÇAS, Júlia (org.). *32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

TAUBES, Jacob. *Occidental eschatology*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

YU, Wendi Yu; FARIAS, Daniel Oliveira de; GOMES, Itania; BARBOSA, Karina; MENDONÇA, Carlos Magno. Nelas, através delas, em suas memórias: estigma, afeto e religiosidade em ativismos transcestrais no Brasil. In: *Anais do 31º Encontro Anual da Compós, 2022*, Imperatriz. Anais eletrônicos. 2022. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2022/papers/nelas--atraves-delas--em-suas-memorias--estigma--afeto-e-religiosidade-em-ativismos-transcestrais-no-brasil>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

CAPÍTULO 3

“Espaço de experiência”: investigações em torno de uma categoria meta-histórica

ANA REGINA RÊGO (UFPI)

BRUNO SOUZA LEAL (UFMG)

O Tempo, a quarta dimensão do espaço
Einstein

Introdução

Começamos a trilhar o caminho para o *espaço de experiência*, com a citação que abre este texto pela ótica da física, com o intuito de trazer o debate para um amplo campo de conhecimento e deixando visível o quanto espaço e tempo estão imbricados na compreensão humana. Einstein, ao desenvolver a Teoria da Relatividade, utilizou pela primeira vez o espaço em relação com quatro dimensões, a saber: comprimento, largura, altura e, por último, tempo. Espaço e tempo formam uma unidade indivisível, cuja transformação enquanto possibilidade acontece de forma simultânea, visto que as transformações no espaço acontecem no tempo e são também transformações do tempo. No espaço temporalizado (ou no tempo espacializado) situam-se as experiências humanas que, muito distantes de um serem estáticas, são movimento e fluxo.

Koselleck desenvolve a hipótese de que espaço e tempo guardam, enquanto categorias inter-relacionais, as condições de possibilidade para a História. “Mas também o ‘espaço’ tem uma história”, diz ele. “O espaço é algo que precisamos pressupor meta-historicamente para qualquer

história possível e, ao mesmo tempo, é historicizado” (KOSELLECK, 2014, p.77). Significativamente, em *Futuro Passado*, Koselleck (2015) apresenta as categorias meta-históricas antropológicas de compreensão das relações temporais e de um aflorar dos tempos históricos. “*Espaço de experiência*” e “*horizonte de expectativas*”, como se vê, são expressões que articulam espaço e tempo, explicitando assim a indissociabilidade entre um e outro.

No capítulo que encerra os três volumes de *Tempo e Narrativa*, em que intenta desenvolver uma *hermenêutica da consciência histórica*, Ricoeur se dedica à reflexão (e à proposição) do “ser afetado pelo passado”, uma formulação ambiciosa, que se assenta na recusa do entendimento da modernidade eurocêntrica de que nós “fazemos a história”, da visão hegeliana da História e na afirmação de um presente histórico vivo, que abriga iniciativa, consciência do passado e futuro como abertura de possibilidades. Retomando parte importante das discussões apresentadas em outros momentos da obra ricoeuriana, esse capítulo entende o *fazer a história* sempre articulado a um *padecer* (que retira a arrogância e a ilusão de controle da experiência temporal) e aciona, a seu modo, as duas categorias elaboradas na obra de Reinhart Koselleck. Para Ricoeur, o par *espaço de experiência/horizonte de expectativas* constitui categorias do pensamento sobre História, não portando conteúdo específico e, por isso mesmo, permitindo refletir sobre configurações particulares da experiência histórica, como é o caso das análises empreendidas por Koselleck e pelo filósofo francês sobre a modernidade europeia.

Neste texto, buscaremos realizar uma investigação sobre uma dessas categorias meta-históricas, o *espaço de experiência*, sabedores, por um lado, de que ela é indissociada da outra, *horizonte de expectativas*, que será, então, também considerada, ainda que com menor atenção; e, por outro, da complexidade envolvendo seus dois termos centrais. O ponto de partida é a definição que abre a abordagem ricoeuriana da expressão logo no início do “Por uma Hermenêutica da consciência histórica”, no tomo 3 de *Tempo e Narrativa*. Nela, encontramos já a problematização dos dois termos, *experiência* e *espaço*. Em relação ao primeiro, diz Ricoeur: “[...] que se trate de experiência privada ou de experiência transmitida pelas gerações anteriores ou pelas instituições atuais, trata-se sempre de um estranhamento superado, de um saber adquirido que

se tornou um *habitus*”. Já espaço, por sua vez, “[...] evoca possibilidades de percurso segundo múltiplos itinerários e sobretudo de reunião e de estratificação numa estrutura folheada que faz o passado assim acumulado escapar à simples cronologia” (2010c, p. 354).

Ao nosso olhar, essas duas definições indicam relações decisivas, nem sempre ressaltadas em leituras e usos da expressão. Ricoeur, como se vê, caracteriza *espaço* não como um dado pronto, *objetivo*, inerte ou totalmente identificado. Ao contrário, o afirma na condição de instabilidade, de movimento, de multiplicidade, por sua vez, vinculados a um *habitar*, a um *fazer-se*, por parte de quem é afetado pelo passado. Com isso, *espaço* deve ser compreendido como *espacialidade*, ou seja, como algo vivido e vivo, em constante interpretação e mudança. Essas relações ficam explícitas ao longo de *Tempo e Narrativa* e também dos diálogos com os pensamentos de Koselleck, Nietzsche e Gadamer, entre outros, que buscaremos recuperar aqui. A conexão desse entendimento de espaço com experiência permite então reconhecer, nesse segundo termo, uma característica fundamental, pois ainda que um indivíduo, um processo ou um grupo singular seja considerado na sua relação com o passado, a experiência que mantém com o que já foi nunca é exclusivamente particular. A experiência histórica, nesse sentido, não se permite ser vista como estritamente individual, pois contém necessariamente uma dimensão coletiva, oriunda do pertencimento do ser que é afetado pelo passado à vida social e às suas heterogeneidades.

Não buscamos aqui, considerando inclusive os limites deste capítulo, contribuir para uma “fenomenologia do espaço”, na esteira de um longo pensamento que se desenvolve na filosofia, na geografia e também na antropologia, entre outras disciplinas, desde o início do século XX. A busca é identificar e acentuar as implicações de aspectos importantes contidos na expressão, que articula seus dois termos chave por meio da ideia da vivência. O *espaço da experiência*, como dissemos, menos que um repositório inerte de eventos, refere-se a algo vivido, no presente, quando *somos afetados pelo passado*. As experiências que o constituem são elas mesmas vivências que se deram no tempo e que articulam *eu* e *outros*, *eu* e *nós*, ou seja, implicam tanto um indivíduo quanto os coletivos (sociedade, grupo social, classe etc.) dos quais faz parte.

Diante do exposto, essas reflexões se apresentam como um percurso crítico sobre o *espaço de experiência* e procuram trazer para o debate os aspectos possíveis de interlocução inerentes ao relacionamento ao espaço-tempo, considerando sua perspectiva antropológica da experiência humana. Desse modo, nas próximas páginas, nos voltamos para os caminhos e inter-relações entre espaço e experiência; posteriormente, nos dedicamos à perspectiva koselleckiana de construção das categorias meta-históricas; e, por último, chegamos às apreensões e intervenções ricoeurianas nas categorias de Koselleck com vistas a desenvolver uma *Hermenêutica da consciência histórica*, ressaltando seus tensionamentos e suas dimensões éticas, epistêmicas e políticas.

Espacialidade e experiência - caminhos e relações

Na visada fenomenológica, espacialidade e experiência estão intimamente interligadas, não como ou por meio de conceitos fechados, mas em possibilidades díspares que se apresentam em pensamentos de vários autores que, partindo da filosofia, adentram outros campos. Poderíamos iniciar este percurso bem antes de Husserl e, portanto, em outro terreno filosófico, mas o faremos com ele. A observação da experiência humana consciente é a guia da fenomenologia de Edmund Husserl, para quem todo o conhecimento pode ser conectado por meio da experiência. A espacialidade surge nesse contexto, e em relação com a experiência, em um esforço que procura discernir entre a representação do espaço e a apresentação. Enquanto a representação seria limitadora e complicada, a apresentação seria o campo fenomenológico ideal para observação da espacialidade. Nesse sentido, a intencionalidade de Husserl não é trabalhar o conceito de espaço em relação a um ambiente cheio de corpos e de camadas exteriores, mas desenvolver uma determinada ideia de espaço que fale das relações entre os corpos. Para Barco (2012, p.23), “sem essa diferenciação seria confundido o espaço enquanto experiência, cujo sentido é atribuído pela subjetividade, e o espaço enquanto uma estrutura (possivelmente) real da experiência; confusão que provocaria o colapso da fenomenologia na física”.

David Carr (2017), ao desenvolver seu pensamento sobre a fenomenologia da história, destaca a visada de Husserl sobre o espaço vivido e

as diferenças em relação ao espaço objetivo, assim como as correlações entre o tempo vivido e o tempo objetivo.

Em vez de simplesmente tomar o tempo objetivo como dado, o que nos forçaria a integrar o tempo experienciado nele, a fenomenologia de Husserl busca mostrar como o tempo objetivo surge de nossa experiência. As diferenças e dimensões temporais são, antes de mais nada, elementos de nossa experiência e podem ser descritas nesses termos (CARR, 2017, p. 219, tradução nossa).

Segundo Carr, a fenomenologia de Husserl do espaço vivido e do tempo vivido abriu caminho para várias abordagens sobre o tempo na filosofia ocidental no século XX, desde Heidegger, passando por Levinas e chegando a Ricoeur que, na opinião desse autor, teriam chegado a uma dimensão superior aos filósofos alemães. Entretanto, o que Carr contesta é o fato de que a fenomenologia do tempo, inclusive a de Ricoeur, não tenha uma correspondente fenomenologia do espaço como a desenvolvida por Casey (2009; 2013) e Steinbock (1995). Na fenomenologia hermenêutica de Heidegger, que objetiva explorar o sentido do ser na temporalidade e procura adentrar os modos de ser da existência e da disponibilidade, explorando-os de modo interconectado, o espaço, tanto quanto em Husserl, ocupa a centralidade de uma fenomenologia hermenêutica do vivido. Heidegger procura relacionar as estruturas ontológicas dos entes disponíveis em relação com as estruturas espaciais dos existentes e em contraposição a uma espacialidade subsistente e geométrica, distanciando-se, assim, de Descartes. Em suma, em *Ser e Tempo*, a espacialidade assume uma relação direta entre um modo de ser da existência que se contrapõe ao modo de ser da subsistência. A espacialidade é temporal e se estrutura na experiência do *dasein*, do ser no mundo, cuja corporeidade possui finitude, mas também potência para o transcendente. Para Heidegger, é somente na mundanidade que a espacialidade, tanto pragmática, utensiliar, quanto existencial, pode acontecer. A experiência espacial da existência se ancora ainda no modo de ser da cotidianidade e da afetividade e nas manifestações da angústia e da medrosidade. Mundo, espaço e espacialidades são pensados em bases ontológicas e relacionais.

Vale ponderar que, em Heidegger, “temporalidade” não significa especificamente tempo, mas uma determinação própria da presença

que se impõe em acoplamento com a espacialidade. “Temporalidade é o sentido ontológico da cura” e, para tanto, “do ponto de vista da analítica existencial, é preciso questionar as condições temporais de possibilidade da espacialidade que possui caráter de presença” (HEIDEGGER, 2015, p.457). E, embora nessa perspectiva analítica a presença surja numa temporalidade estática e horizontal, ela é o “espaço de jogo que se abre no direcionamento e no distanciamento da periferia da totalidade instrumental a ser logo ocupada” (HEIDEGGER, 2015, p.459). Essa visada heideggeriana sobre os modos de ser que conformam a historicidade, cujo conceito retira da história a própria potência da história, está na raiz dos principais embates e críticas ao seu pensamento. Nos anos que se sucederam à Segunda Guerra Mundial, dois pensadores alemães de tradição fenomenológica, Gadamer na filosofia e Koselleck na história, vão realizar debates produtivos em torno da obra de Heidegger da qual ambos vão se apropriar de modo e com propósito distintos.

De um lado, Gadamer cria a hermenêutica filosófica na esteira da ontologia heideggeriana e procura na experiência histórica, dentre as experiências que analisa em *Verdade e método* (estética, histórica e linguagem), desvelar os fundamentos das ciências humanas e, por conseguinte, da história, a partir do aspecto relacional, em que o pertencimento ao mundo e a compreensão das tradições se impõem, em detrimento de um processo metodológico científico. A verdade não está relacionada a um método que a evidencie, mas sim à experiência do homem no mundo e em diálogo com este, segundo Gadamer. Para ele, temporalidade e espacialidade adquirem outras possibilidades que, em interrelação com a experiência humana, sobretudo estética, carregam potência dialética e atemporal. “Que simultaneidade é essa? Que temporalidade é essa que convém ao ser estético? Em geral, a essa simultaneidade e a essa presencialidade do ser estético chamamos de a-temporalidade” (GADAMER, 2015, p.178). Nesse contexto, a representação, diferentemente do que encontramos em Husserl, adquire relevância. A obra de arte para Gadamer é jogo e, portanto, não separável de sua representação que sintetiza sua unidade e identidade configuradas. A proposta de Gadamer insere, no entendimento da temporalidade e espacialidade humanas, as possibilidades da experiência que necessariamente não precisam de técnica e

forma, e sim da vivência no mundo para se estabelecer de modo relacional. O filósofo alemão reabilita os conceitos de tradição, autoridade e preconceito e os traz para o centro da análise da experiência humana, em que pretende demonstrar que nem toda verdade necessita de um método científicista para se estabelecer. É aí que as experiências estética, histórica e da linguagem são acionadas como não metodológicas.

As relações que Kosellek e Ricoeur estabelecem com as tradições fenomenológicas e hermenêuticas, em especial com Heidegger e Gadamer, têm nuances variadas. Kosellek, em sua trajetória, de certo modo, rompe com a hermenêutica, criticando a compreensão do mundo e da história a partir da interpretação, visto que, para ele, somente um conhecimento transcendente e, portanto, antropológico seria o ponto de partida para o florescer das histórias e de seus estratos do tempo. Em seu modo de pensar, esse florescimento não seria possível de perceber pela ótica da hermenêutica. Kosellek termina, portanto, por se afastar de Gadamer nesse ponto, uma vez que este fundamenta sua interpretação do mundo em sua hermenêutica filosófica construída na esteira de Heidegger. No entanto, é na filosofia de Gadamer que Kosellek se inspira para criar um método histórico que equipare modos de aquisição da experiência e métodos de observação e análise. Por outro prisma, a leitura que Kosellek faz de Heidegger em *Ser e Tempo* o leva a um projeto teórico-metodológico a partir da visada da historicidade, que passa a ser compreendida em Kosellek como um ponto na construção do tempo histórico e da historicização do próprio saber. Sua empreitada científica se constrói, assim, em cima de um projeto teórico-metodológico de compreensão do tempo histórico. Ricoeur, por sua vez, tem na hermenêutica não um lugar pacífico, mas um caminho de compreensão do mundo e do mundo do texto, e dos mundos que permitem que tais e tais textos existam. A construção que realiza da *Hermenêutica da consciência histórica* tem tanto uma pegada crítica pontuada pelo debate entre Habermas e Gadamer, como uma proposição dialógica que envolve as experiências históricas possíveis e pautadas na reinvenção da história que realiza Foucault. Como mencionamos anteriormente, as categorias meta-históricas na perspectiva que adota Ricoeur articulam futuro e passado por um presente que

não se restringe a uma dimensão cronológica, mas que guarda em si a potência para o agir (RÊGO; LEAL, 2019, p.127).

As categorias meta-históricas

Ao longo de sua trajetória, Koselleck procurou não somente criticar a proposição da historicidade heideggeriana, mas trazê-la para o seu projeto historiográfico, tentando dar conta do que Heidegger havia deixado em aberto. Nesse sentido, Koselleck procura estudar como a modernidade remodelou a linguagem política a partir da historicidade da experiência humana, na epistemologia que se impunha no mundo moderno, a cientificidade descartiana, contestada por Heidegger. Ele, assim, transporta a temática da historicidade heideggeriana e a potência da disponibilidade futura e, a partir dela, procura problematizar o lugar da história. Seu pensamento desenvolve-se no diálogo entre a história, a filosofia e a antropologia, na busca por categorias que possam atravessar a compreensão do tempo histórico. Em Koselleck, o tempo histórico se estrutura em relações construídas por uma sociedade em suas temporalidades e que visam conceber o futuro. Para ele, como para Marx, a história não é sobre o passado, mas sobre o futuro. Não tem como objeto o acontecimento, mas as possibilidades e potências de um futuro passado. Nesse sentido, é que a espacialidade, como em Heidegger, também se acopla à temporalidade, embora a perspectiva aqui não seja mais ontológica, ao contrário, corre ao encontro de proposições metodológicas. A experiência é a condição relacional interveniente que alimenta o presente em diálogo com o passado, ao passo em que projeta o futuro (para Koselleck, a expectativa, que em Agostinho seria a esperança). Segundo Koselleck, o entendimento euromoderno de que os eventos são sempre ultrapassados por outros e de que também mudam os pressupostos desses acontecimentos (as suas “estruturas”) não somente em retrospectiva, mas na percepção imediata, levou toda a história a um perspectivismo temporal. A história agora se torna objeto de reflexão consciente e metódica. O grande tema passou a ser não só a mutabilidade de todas as coisas, o *mutatio rerum*, mas a própria mudança (KOSELLECK, 2014, p.68).

Koselleck, em seu percurso teórico-metodológico de possibilidades de percepção do tempo histórico, relaciona história e tempo à experiência

dos seres humanos em sociedade e sua potência para a ação. O tempo histórico, em sua percepção, não é único, ao contrário é permeado por estratos e tem sua base “na aquisição da experiência que deve ser lembrada. Aqui reside o lugar histórico dos métodos históricos, no sentido geral do termo” (KOSELLECK, 2014, p. 41). No entanto, ressalta o autor, as experiências podem ser relatadas sem comprovações, o que comumente fazemos na cotidianidade; todavia, os métodos se tornam necessários para construção, transmissão e aquisição de conhecimento por meio da investigação das experiências. Para cada mudança de experiência, um método se faz necessário. Ao contribuir com a compreensão do tempo histórico por meio de uma história dos conceitos, das histórias e das estruturas, mas também e, principalmente, por meio de uma semântica histórica da experiência, Koselleck nos apresenta as categorias por ele definidas como meta-históricas e/ou antropológicas. O tempo histórico, em sua visada, é construído pelas percepções sociais dos seres humanos sobre o tempo, tendo o futuro primazia nesse olhar. O foco da história, em Koselleck, como frisamos anteriormente, não se volta para o passado, mas para o futuro, não intenciona a verdade do fato, mas as possibilidades e visões de passado e futuro passado, como nos esclarece Carr (1987).

Para Koselleck, o olhar para o passado não pode ser estático, visto que o entre tempos comporta uma relação entre a experiência e a potência da ação que convoca, por sua vez, uma expectativa que se apresenta como possibilidade de futuro. *Espaço de experiência* nos remete à tradição e às experiências que nos chegam ao presente, enquanto o *Horizonte de expectativas* surge como pura possibilidade de mutação. Vale ponderar que tais categorias, ao serem postas ao historiador, se colocam para um olhar que extrapola o acontecimento histórico singular e têm a temporalidade da humanidade em pauta. Tal temporalidade, como em Heidegger (2015), coloca-se meta-historicamente, permitindo um olhar antropológico. A proposição koselleckiana é, então, por meio das categorias mencionadas, tematizar o tempo histórico observando sua base empírica. Em suas palavras, a experiência “é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados”. Nesse ambiente, a experiência individual pode ser transmitida de forma geracional e institucional que guardam em si a experiência do outro. A

expectativa, por sua vez, “é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal” e, tanto quanto a experiência, se realiza no hoje. A expectativa, porém, é voltada para “o ainda não”, o que não se transformou em experiência e onde residem “esperança e medo, desejo e vontade, inquietude, curiosidade” (KOSELLECK, 2015, p. 309-310).

Como bem nos esclarece Koselleck, “espaço de experiência” e “horizonte de expectativas” são categorias formais e relacionais. Contudo, não são “conceitos simétricos” que se complementam ou que possibilitem uma reciprocidade entre a experiência e a expectativa, visto que diversamente “experiência e expectativa possuem formas de ser diferentes”. Não há possibilidade de coincidência plena entre passado e futuro, tampouco “uma expectativa jamais pode ser deduzida totalmente da experiência”, o que incorre no fato de que “a presença do passado é diferente da presença do futuro” (KOSELLECK, 2014, p. 310-311). Para Koselleck, a presença do passado experiência é *espacial*, porque se aglomera para formar “um todo em que muitos estratos de tempos anteriores estão simultaneamente presentes”. Já a expectativa, por sua vez, não é espacial *ainda*, visto que guarda potência para a ação que pode ou não se concretizar. Nesse sentido, a metáfora do horizonte vem para que se possa vislumbrar um “novo espaço de experiência que ainda não pode ser contemplado” (KOSELLECK, 2014, p. 311).

Ser em movimento afetado pelo passado

Em *Por uma Hermenêutica da Consciência Histórica*, Ricoeur desenvolve todo um percurso argumentativo que visa dar sentido e forma ao que ele chama de “presente vivo”. Essa ideia se sustenta na afirmação do presente como uma *mediação imperfeita* entre passado e futuro, na qual se articulam tradições, continuidades, rupturas, experiências e expectativas. Um *presente vivo* deve, para Ricoeur, por um lado, escapar do seu vínculo com a presença, ou seja, o presente não se reduz ao que está diante ou para os nossos olhos; e, por outro, ser pensado sob a égide da iniciativa. Em um dos parágrafos iniciais do capítulo, o filósofo francês pergunta:

Porque, no trânsito do futuro para o passado, o presente não poderia ser o tempo da iniciativa, isto é, o tempo em que o peso da história já feita é depositado, suspenso, interrompido, e em que o sonho da história ainda por fazer é transfigurado em decisão responsável? (RICOEUR, 2010, p. 353).

A iniciativa não assume, para Ricoeur, a forma arrogante do *fazer história*, como se esta estivesse sob controle de grupos e indivíduos. Na direção contrária, o *ser-afetado-pelo passado* implica a possibilidade da iniciativa como uma conjunção imperfeita, assimétrica, do agir e do padecer. Agimos porque sofremos: porque somos afetados é que podemos atuar, sonhar, ter expectativas. Uma ruptura com a presença se dá precisamente quando se considera o presente como um *fazer com*. Afinal, diz Ricoeur, “na qualidade de agentes, produzimos algo que, propriamente falando, não vemos”, ou seja, “o *fazer faz com* que a realidade não seja totalizável” (2010, p. 393, grifos do original). Impelida a agir, uma pessoa atua em função da circunstância que a situa e limita; sua atuação não é plenamente determinante acerca do que virá e as consequências de uma ação se resumem obviamente àquilo que se passa diante dos olhos. A abertura do futuro, em sua incerteza, é então inevitável, até porque quem age sofre a ação que conduz. A mediação imperfeita entre agir e padecer faz com que a iniciativa seja sempre em meio a um conjunto diverso de diálogos, afetações, implicações e desdobramentos.

Há um aspecto ético inevitável na iniciativa, uma vez que implica um posicionamento na história e se dá para alguém (seja uma pessoa, um coletivo etc.). Há também um aspecto político, que fica mais claro, em Ricoeur, quando ele recupera as categorias meta-históricas de “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa” e as utiliza para caracterizar a experiência temporal da modernidade europeia. Um presente vivo é também histórico na medida em que abriga diferentes possibilidades de diálogo e elaboração de passados e futuros. É preciso cuidar, ética e politicamente, para que o passado não seja morto ou visto como encerrado nem que seja um peso que sobredetermina o presente, impedindo a iniciativa; nem que o futuro seja distante demais, inacessível ou desligado do agir-padecer humano. No cenário da experiência temporal

moderna – do “regime de historicidade”, conforme diz Hartog (2014), é importante:

[...] resistir ao encolhimento do espaço de experiência [...] lutar contra a tendência de só considerar o passado sob o ângulo do acabado, do imutável, do findo. É preciso reabrir o passado, reavivar nele potencialidades irrealizadas, impedidas, massacradas até. Em suma, contra o adágio que diz que o futuro é aberto e contingente e o passado univocamente fechado e necessário, temos que tornar nossas expectativas mais determinadas e nossa experiência mais indeterminada (RICOEUR, 2010, p. 368).

A defesa de um “presente vivo” implica, por um lado, reconhecer sua densa espessura temporal. O presente é vivo quando a iniciativa permite rearticulações entre passados e futuros, resignificando e reposicionando experiências e expectativas. Nesse sentido, ao ampliar o entendimento da tradição (como tradicionalidade, tradição e tradições), Ricoeur configura o passado não como um dado acabado, mas como um conjunto heterogêneo de forças e sentidos moventes (LEAL; SACRAMENTO, 2019) à luz das iniciativas do presente. Da mesma forma, as conexões com predecessores, sucessores e contemporâneos, com os marcadores dos calendários e com as diferentes formas das expectativas (sonhos, planos, anseios, aspirações etc), fazem do “hoje” algo múltiplo, suficientemente inseguro e aberto. O presente estimula e impele à ação, exige iniciativa e movimento.

Como se vê, a noção de “espaço de experiência” e seu correlato “horizonte de expectativas” não compreendem em Ricoeur nenhuma fixidez. Até por sua qualidade de categorias meta-históricas, ambas expressões visam apreender movimentos, vivências e hermenêuticas do tempo variáveis, vinculadas às iniciativas humanas. Nessa perspectiva, qualquer permanência só é possível em função de iniciativas que visam produzir estabilidades e durações. Com isso, as relações que permitem ou sugerem permanência adquirem complexidades significativas, como indicam as articulações entre experiência e *habitus*. Em Ricoeur, esse termo não tem vínculos diretos com os modos como este é elaborado na sociologia de Pierre Bourdieu, sendo chamado à cena para caracterizar

as relações que permitem que uma experiência perdure sob a forma de uma *disposição adquirida* e, nesse sentido, é bastante reveladora.

A palavra latina *habitus* é uma tradução do grego *hexis*, que, em Aristóteles, remete à expressão *disposições adquiridas*, frequentemente retomada por Ricoeur. É também o particípio passado de *habere*, que significa “ter, possuir”. A conjugação desses dois sentidos dá ao termo uma amplitude considerável, que se torna ainda maior com o uso que adquiriu em diferentes perspectivas teóricas, de Durkheim a Bourdieu, Panovsky e Chomsky. Ricoeur, no breve uso do termo em *Tempo e Narrativa*, parece fazer referência a ambas as raízes etimológicas do *habitus*, como algo vinculado ao caráter (as disposições adquiridas) e ao habitar (que advém de *habitare*, por sua vez, um desdobramento de *habere*). No primeiro caso, as implicações do *habitus* serão mais explicitadas em outro momento da obra ricoeuriana, a saber, em *O si-mesmo como outro*. Já a aproximação ao habitar exige um outro olhar, que desloca o termo de alguns de seus sentidos usuais. Em ambos os casos, podemos observar no *habitus* à lá Ricoeur a mesma mediação imperfeita, no presente, entre passado e futuro e, especialmente, a mutabilidade e os movimentos que envolvem a experiência, mesmo quando ela se apresenta vinculada à permanência.

Em *O si-mesmo como outro*, o caráter aparece vinculado à problemática da identidade e às tensões entre permanência e mudança. Conforme observa Marie-France Begué (2002), para Ricoeur, o “si-mesmo” só pode ser interpretado, em nível teórico, ou atestado, no âmbito prático. “Ser um mesmo”, diz Begué, “não é somente uma questão de reflexão filosófica”. A identidade de uma pessoa é uma construção autorreflexiva, atestada empiricamente, pois implica “ser alguém que, no tecido da vida real, edifica sua identidade a partir do reconhecimento do Outro, dos outros e do outro, que de alguma maneira o constituem” (2002, p. 226, tradução nossa). Sendo uma edificação que se elabora ao longo e sob as vicissitudes do tempo, a identidade tem um caráter narrativo e é tensionada constantemente pelos polos de “mesmidade”, ou seja, da percepção de uma continuidade ininterrupta da pessoa e de identificações numéricas (uma unicidade) e qualitativas (o reconhecimento de

semelhanças); e um polo de “ipseidade”, ou seja, do outro que subjaz e resiste às interpretações que produzem o sentido de mesmo e que dizem respeito às mudanças contínuas, às rupturas, aos outros que se materializam em um “eu” no decorrer do tempo. Para Begué, a ipseidade implica um modo de permanência do tempo que é “irredutível à determinação de um substrato”, de uma substância individual atemporal, pois implica uma alteridade que é “constitutiva e constituinte” (2002, p. 227). Toda e qualquer identidade permanece no tempo na tensão irresolvida entre ipseidade e mesmidade.

O caráter, em Ricoeur, se vincula ao hábito, dada sua importância na percepção da manutenção do si, ou seja, pela sua contribuição para o reconhecimento de uma mesmidade. O caráter é assim temporal, pois “designa o conjunto de disposições duráveis *pelas quais* se reconhece uma pessoa” (2014, p. 121, grifos do original). O hábito diz respeito então a disposições adquiridas por experiências diversas e que se sedimentaram a ponto de ser elemento de reconhecimento de alguém, por si e por outros. Tais disposições, por certo, não compreendem somente comportamentos, uma vez que envolvem construções afetivas e habilidades diversas, por exemplo. Cada hábito, “contraído, adquirido e transformado em disposição duradoura”, diz Ricoeur, “constitui um *traço* - um traço de caráter, precisamente -, ou seja, um signo distintivo *pelo qual* se reconhece uma pessoa, e esta é reidentificada como sendo a mesma”. O caráter, portanto, “não é outra coisa senão o conjunto desse traços distintivos” (2014, p.121-122, grifos do original).

A ênfase nas disposições adquiridas faz ver que a identidade de uma pessoa e/ou de uma comunidade se dá em meio a diferentes identificações (com valores, normas, ideais, modelos, personagens emblemáticos), por meio dos quais se pode reconhecer a si mesmo. Como diz Begué, uma pessoa e/ou comunidade se descobre a si mesma nessas identificações e, interiorizando-as, compreende-se *em* ou *à* disposição, ou seja, “como disposta para essas mesmas figuras modélicas” (2002, p. 230). Nesse sentido, as disposições adquiridas são esses aspectos, qualidades, comportamentos, já tomados como próprios pela pessoa ou comunidade. É interessante ressaltar que as identificações (e, por consequen-

ência, o caráter) não são estáticas, desenvolvendo-se no tempo e sendo, portanto, “fontes de dinamismo e criatividade”, como define Begué. Assim, essa breve incursão sobre a identidade pessoal e o caráter mostra que até o que pode ser visto como durável e “resistente à mudança” é preñado de movimentos, seja pelas identificações que a sustentam, seja pela naturalização das experiências e pela constituição de hábitos, seja pelas ações interpretativas que permitem reconhecer, repetidamente, um “si” como o “mesmo”. Sendo um estar em relação, uma experiência se dá em articulação com as “disposições adquiridas”, com o *habitus* e com as identificações que o constituem. Por mais pontual ou estática que pareça ser, ela é sempre móvel e dinâmica. Os processos pelos quais as experiências conformam-se em hábitos, por sua vez, explicitam ainda mais a mutabilidade e os deslocamentos nelas implicados. A imagem de um “espaço de experiência”, portanto, diz menos de um acervo mais ou menos morto de informações e dados do que esse conjunto móvel e exigente de interpretação que se apresenta no presente à medida que alguém age e padece.

Nessa perspectiva, a ideia de um “habitar” o presente adquire sentidos muito distintos daqueles encontrados no cotidiano. Em geral, o habitar, até por sua vinculação rizomática ao *habere*, é entendido como uma relação de posse. O uso dos pronomes possessivos, aliás, é uma constante: “minha casa”, “minha rua”, “nossa cidade”, “seu Estado” ou “no meu país” são expressões recorrentes e designam os espaços nos quais “eu”, “nós” ou “elas” habitam. Esse sentido de posse, porém, revela ser de mão dupla. O pertencimento implica ambos, lugares e habitantes, intimamente. Só é possível dizer “meu país” se quem o faz é pertencente a esse lugar, é “cidadã” de uma tal nação”, sendo sujeita, portanto, às regras, condições e circunstâncias dali. A dinâmica agir-padeecer apresenta-se então sob a forma desse pertencimento duplo: só se pode dizer (portanto agir) “minha rua”, por ser identificado, por pertencer, a tal endereço. Essa posse, além disso, contém dinâmicas temporais. As formas de identificação e pertencimento à casa, à rua, à cidade, ao Estado e à nação, por exemplo, variam ao longo da vida, fazendo com que a tensão entre ipseidade e mesmidade se apresentem e renovem continuamente.

Uma vez que o pertencimento se dá *ao longo de*, envolvendo identificações diversas, ele não é certamente estático. O espaço, portanto, não deve ser, tal como critica Tim Ingold (2015), tomado como “objeto”, como um dado. Para o antropólogo britânico, pessoas e coisas habitam o mundo e não estão simplesmente ocupando espaços. Isso é dizer que elas se deslocam nos lugares, desenvolvendo relações renovadas de familiaridade, de reconhecimento, em meio às mudanças, com o passar do tempo. Mesmo num lugar aparentemente circunscrito, como uma casa, habitar implica mover-se. Para Ingold, as “vidas são vividas não dentro de lugares, mas através, em torno, para e de lugares, de e para locais em outros lugares” (2015, p. 219). Habitar implica, então, um mover-se processual, no qual a componente temporal é fundamental. “Para os moradores comuns”, diz Ingold, “a casa ou o apartamento é desvelada processualmente, como uma série temporal de vistas, oclusões e transições, que se desdobram ao longo dos caminhos que levam, de uma sala a outra e para dentro e para fora, conforme executam tarefas diárias” (2015, p. 216). Uma casa pode ser vista então como uma espécie de nó que articula os movimentos dos seus habitantes, que, por sua vez, também habitam outros lugares (no trabalho, no lazer etc.). Além disso, como observa David Carr:

Casas e ruas (exceto quando elas estão sendo construídas ou destruídas) são objetos mais ou menos imóveis, mas elas proporcionam os contornos para os movimentos e ações daqueles que vivem neles. Como artefatos, elas implicitamente também se referem a atividades de quem as fez. O mundo humano é assim um mundo apenas de coisas, mas de acontecimentos e processos, de ações e desenvolvimentos (CARR, 2021, p. 157-158, no original em inglês).

Nessa perspectiva, o mundo humano é certamente temporal e implica espacialidades moventes e dinâmicas. Podemos, então, pensar que o “espaço de experiência” é constituído por um conjunto de “habitações”, ou seja, de deslocamentos realizados por indivíduos e grupos, à medida que são afetados pelo passado e desenvolvem expectativas em relação ao futuro. Nesse deslocar-se, há certamente relações de familiaridade e estranhamento, na quais os hábitos têm uma importância significativa.

No entanto, e parece-nos ser esse um ponto decisivo, espaços de experiência são onde habitamos, tomamos iniciativas, padecemos e agimos, movemo-nos.

Rerências

BARCO, Aron Pilotto. *A constituição do espaço na fenomenologia de Husserl*. Goiânia: UFG: Faculdade de Filosofia [Dissertação de Mestrado], 2012.

BEGUÉ, Marie-France. *Paul Ricoeur: la poética del sí-mismo*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2002.

CARR, David. *Historical Experience: essays on the phenomenology of History*. Nova York: Routledge, 2021.

_____. *Experiência e história: perspectivas fenomenológicas sobre el mundo histórico*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2017.

_____. “Review essays. future past. On the semantics of historical time. By Reinhart Koselleck. Translated by Keith Tribe. Cambridge, Mass. and London, England: The MIT Press, 1985”. *History and Theory*. XXVI. No. 2. May 1987. Wesleyan University. p. 197-204.

CASEY, Edward. *Getting back into Place*. Bollomington: Indiana University Press, 2009.

_____. *The Fate of Place*. Berkeley: University of California Press, 2013.

HARTAG, HARTOG, François. *Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: AutênciA, 2013.

INGOLD, Tim. *Estar vivo*. Petrópolis: Vozes, 2015.

LEAL, Bruno Souza; SACRAMENTO, Igor. A tradição como problema nos estudos de comunicação: reflexões a partir de Williams e Ricoeur. *Galáxia*, p. 22-33, 2019.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuições à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. *Estratos do Tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

RÊGO, Ana Regina; LEAL, Ranielle. Os caminhos da tradição em Ricoeur. In: RÊGO, Ana Regina *et al.* *Os desafios da pesquisa em história*

da comunicação: entre a historicidade e as lacunas da historiografia. Porto Alegre: EdiPUC, 2019.

RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa.* v. 2 e 3. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.

STEINBOCK, Anthony. *Home and Beyond.* Evanston: Northwestern University Press, 1995.

CAPÍTULO 4

Bakhtin e o cronotopo: notas para pensar a historicidade dos processos comunicacionais

ANA PAULA GOULART RIBEIRO (UFRJ)

IGOR SACRAMENTO (FIOCRUZ)

Na teoria literária e na filosofia da linguagem, cronotopo é uma noção que busca dar conta de como as configurações de tempo e espaço são produzidas nas narrativas e nos discursos. O termo foi desenvolvido pelo pensador Mikhail Bakhtin, no ensaio *Formas do tempo e do cronotopo no romance*, em 1937. A expressão russa utilizada, *χρονοτο*, é derivada do grego *χρόνος* (“tempo”) e *τόπος* (“espaço”), podendo ser traduzida literalmente como “espaço-tempo”. Bakhtin mostrou como diferentes gêneros literários operam com variadas configurações espaço-temporais, o que confere a cada um seu caráter narrativo particular. O quadro cronotópico da epopeia, por exemplo, difere daquele da aventura do herói na comédia, que, por sua vez, difere do encontrado no romance de cavalaria, e assim em diante.

Cronotopo é pensado como uma categoria analítica rica para o estudo das inter-relações entre tempo e espaço representadas em determinados gêneros particulares, lembrando que os discursos (e todas as formas de interação verbal neles implicadas) são sempre lugares de instabilidade e lutas pelos sentidos e que, e assim sendo, gêneros são

formas configuradas na tensão dialógica constante entre estabilidade e instabilidade, em conformação e transformação sem fim. Não se trata, portanto, de uma categoria meramente formal. Aspectos enunciativos e performativos são fundamentais, assim como a dimensão semântica e sua maleabilidade histórica, como veremos adiante.

Bakhtin toma emprestado a noção de cronotopo da física, mais especificamente da teoria da relatividade. Ele explica que não está interessado no significado específico do termo: “o transportaremos daqui para a crítica literária como uma metáfora (quase, mas não totalmente)” (BAKHTIN, 1990, p. 211). A observação entre parênteses é essencial para o entendimento do conceito. Primeiro porque a ideia da indissolubilidade do espaço e do tempo, ou tempo como a quarta dimensão do espaço, tal como definido por Einstein, é central para Bakhtin. Tempo e espaço são intrinsecamente interligados:

No cronotopo artístico-literário, ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo, da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo (BAKHTIN, 1990, p. 211).

Outro ponto importante é que, na teoria de Einstein, tal como Bakhtin a entende, existe uma variedade de percepções espaço-temporais possíveis, que podem coexistir e se articular de diversas maneiras. Vivemos no universo do que podemos chamar de *heterocronia*. Os organismos operam por meio de uma variedade de ritmos e tempos que diferem entre si e dos de outros organismos. Da mesma forma, diferentes atividades sociais se definem por vários tipos de tempo e espaço fundidos. Os ritmos e as organizações espaciais da linha de montagem, do trabalho agrícola, da relação sexual e da conversação de salão são acentuadamente diferentes um dos outros (MORSON; EMERSON, 2008, p. 386). A variedade e multiplicidade de cronotopos indicam, além disso, que eles também podem mudar no decorrer do tempo, em resposta às necessidades do momento. São essencialmente históricos.

Ainda que o foco de Bakhtin seja a literatura, para ele, o conceito de cronotopo tem uma aplicabilidade muito mais ampla. O pensador russo

via os gêneros literários como modos específicos de pensamento, articulados a cosmovisões. A atividade intelectual não se limita à cognição abstrata, pode tomar formas diferentes, como o pensar artístico. Morson e Emerson (2008) lembram que a literatura não apenas apresenta revelações feitas em outros domínios. Ela própria faz suas descobertas, algumas prefigurando ideias de filósofos posteriores e outras dando forma a ideias não transcritíveis em termos abstratos. Bakhtin defende que as descobertas mais ricas sobre a relação entre pessoas e eventos foram feitas pelos gêneros literários. É preciso examinar as numerosas possibilidades concretas e altamente pormenorizadas de articulação entre tempo e espaço na estética para apreender a variedade de maneiras pelas quais se pode entender a relação das pessoas com o mundo.

Em nossa época, de crescente fascinação pelas práticas de memória e de imaginação histórica, há um reconhecimento geral de que as configurações temporais e espaciais implicam umas as outras. Embora diferentes regimes de imaginação temporal e espacial tenham produzido diversas subjetividades históricas, as interações espaço-temporais por meio de formas comunicacionais permanecem, a nosso ver, subteorizadas. O conceito de cronotopo de Bakhtin é cada vez mais citado, às vezes aplicado, mas apenas raramente recebe atenção teórica sustentada como parte de sua abordagem dialógica. Como resultado, o conceito permanece mais figurativo do que analítico.

Nosso objetivo aqui é levantar algumas questões que possam nos ajudar a refletir sobre como uma abordagem cronotópica (sustentada num olhar sobre as articulações entre temporalidade e espacialidade) poderia nos ajudar em nossas análises da historicidade de processos comunicacionais. Em particular, nos perguntamos: quais são os efeitos criadores de mundo das interações em diferentes modalidades de produção cultural de/sobre tempos passados? Como interagimos com o passado em termos de referencialidade temporal e espacial? Como podemos interpretar cronotopicamente a historicidade dos produtos culturais? E o que isso significa?

Se o primeiro *insight* do conceito de cronotopo de Bakhtin é a relação irreduzível de tempo e espaço como construtos semióticos (ou seja, socialmente significativos), o segundo é que essas ordens espaço-temporais

mediadas semioticamente configuram nossa percepção e experiência e, portanto, não só a sensação subjetiva de espaço e de tempo, mas também o campo concreto onde a ação humana se imagina possível. Pode-se dizer que a semiose da imaginação histórica começa com as porcas e os parafusos dos indicadores linguísticos de tempo e lugar (dêiticos), mas é aberta no que pode brilhar com a pátina da idade, o brilho do novo, o cheiro de casa ou a distância exótica e em como os signos de (e no) tempo e lugar se aglutinam em orientações, narrativas e práticas mnemônicas que constituem subjetividades e as ações possíveis dos seres históricos.

Cronotopos, portanto, são construções dinâmicas, desdobrando-se em categorias como passado, presente e futuro que importam em si mesmas e em relação às trajetórias, disjunções e imanências que delineiam as próprias possibilidades para os sujeitos. Aqui, limitaremos o nosso foco aos cronotopos que estruturam a *imaginação histórica*. Com esse termo não pretendemos, de forma alguma, afirmar que algumas pessoas têm um passado “imaginário”, enquanto outras conhecem o passado “real”, mas sim postular que tudo o que chamamos de “meu” ou “seu” ou “deles”, em história, pode ser apreendido apenas por meio de atos criativos de reconhecimento e relacionamento com os sinais do passado em contraste com os sinais do presente (CONNERTON, 1989).

Se definirmos a história como o domínio das afirmações ontológicas relativas a “o que é passado” (*wie es eigentlich gewesen*, ou como realmente era, na famosa frase de Ranke), então poderá ser facilmente designado o que podemos apreender do passado por meio da semiose como historicidade. É assim porque a historicidade é necessariamente perspectivista. O passado coexiste e, ao mesmo tempo, distingue-se do presente. O quanto e de que forma essas duas dimensões são percebidas como distintas varia conforme o contexto e depende das relações que indivíduos e coletividades estabelecem com os fragmentos, com a memória e com o conhecimento histórico (LOWENTHAL, 1989). Mais um *insight* da abordagem cronotópica, então, é que nossa imaginação histórica emerge por meio de interações dialógicas entre múltiplos cronotopos.

O cronotopo é uma maneira de compreender a experiência, a natureza dos eventos e das ações humanas. Nesse sentido, podemos dizer que *Formas do tempo e do cronotopo no romance* retoma as preocupações

ontológicas e éticas apresentadas em *Por uma filosofia do ato*, de 1919. Nessa obra, Bakhtin afirma que cada ser é absolutamente único e possui experiência no mundo que é irredutível a qualquer outra, porque só ele ocupa uma dada posição no tempo e no espaço. Suas ações são forçosamente praticadas em contextos específicos, moldados fundamentalmente pelo tipo de tempo e espaço que operam dentro deles. E é essa singularidade que está no cerne da noção de dialogismo e da necessária e constitutiva relação do ser com o outro, como veremos mais adiante. Antes, um esclarecimento é necessário.

Kant afirmou que o tempo e o espaço são formas de cognição indispensáveis, e Bakhtin endossa explicitamente essa concepção. Mas é preciso aqui uma observação sobre a distinção entre a universal prioridade que Kant (2015) rotula de transcendental e a perspectiva assumida por Bakhtin. A noção de transcendental em *Crítica da razão pura* é introduzida como parte do argumento que explica por que as categorias são necessárias em todos os atos de compreensão. Transcendental pode ser melhor entendido como algo significando além da experiência, ou não baseado nela. Sendo assim, o tempo e o espaço seriam dados *a priori*, independentemente de qualquer instância particular deles. Por definição, então, transcendente opõe-se ao empírico, um termo que Kant reserva para qualquer intuição que contenha a sensação do mundo experimentado. Uma vez que tal intuição está disponível à mente somente depois de ter sido processada pelas categorias universais (especialmente as de tempo e espaço), ela é sempre *a posteriori*.

Uma maneira de compreender a diferença crucial que Bakhtin deseja fazer em sua alusão a Kant é perguntar pelo cronotopo a partir de uma questão central: onde o tempo-espaço tem sua agência, isto é, para quem as distinções tempo-espaço são relevantes? Se seguirmos essa linha de investigação, torna-se evidente que o que está em jogo na rejeição da transcendência kantiana por Bakhtin é a forma absolutamente diversa pela qual ele reflete sobre a natureza do *self*. Para compreender totalmente a natureza complexa dessa diferença, é útil lembrar as premissas que os dois pensadores começam compartilhando. Em primeiro lugar, cada um faz a suposição não intuitiva de que o sujeito no cerne da identidade, o agente da percepção, é invisível para si mesmo. Em um segundo

momento, o único eu que é visível para o sujeito individual – apesar de sua tarefa definidora de trazer a variedade multifacetada do mundo em uma unidade significativa – não é numenal, é construção; aliás, uma construção que em si mesma é sempre relacional. Para Bakhtin, o *self* pertence àquela classe de palavras que inclui sempre a alteridade.

Bakhtin concorda completamente com a ideia de Kant de que existe uma lacuna entre a mente e o mundo, mas discorda enfaticamente dele sobre o que caracteriza essa lacuna. A percepção de Kant desse espaço epistemológico é que ele é criado por meio de mecanismos fornecidos universalmente e que não podem ser particularizados na experiência, porque se encontram fora dos limites de qualquer sensibilidade possível. Bakhtin, embora concorde que exista uma lacuna entre a mente e o mundo, caracteriza-a em termos textuais e contextuais, individuais e coletivos, particulares e universalizados. Ele faz isso invocando a transgressão em vez da transcendência como definição da natureza da lacuna no ser. Transgrediente é um termo recôndito derivado de transgredir, ultrapassando os limites.

A ilustração favorita de transgressão de Bakhtin, repetida ao longo de suas obras, é baseada no que ele chamou de excedente de visão, *exotopia*, que se dá quando um “eu” encara o outro e pode lhe dar, de fora, um acabamento axiológico que não é possível ao próprio eu, porque o “eu” não pode ver a si mesmo senão como outro. Em outras palavras, as coisas que não posso ver não são experiências externas como tais, elas estão meramente fora – elas transgridem – dos limites do que está disponível à minha vista em um determinado momento. Se trocarmos de lugar, aquilo que era invisível para mim, em minha posição anterior, fica visível, e o mesmo acontece com você quando faz a mesma coisa. Transgressão, então, é o nome de uma fronteira que, por meio da interação, pode ser, de alguma forma, superada – transgredida – na experiência da troca, do diálogo.

Bakhtin volta a esse exemplo repetidas vezes, porque ele demonstra a necessidade fundamental do ser em relação ao outro. O que se vê é determinado (e limitado) pelo lugar que se ocupa e, como indivíduos diferentes ocupam lugares diferentes, cada qual vê o que o outro não pode, e cada um precisa da visão do outro para completar a sua. O ser

não basta, precisa do *outro*. E é essa necessária troca e produtiva complementaridade de visões e compreensões o centro da noção de diálogo.

Os dois mais importantes eventos da vida de um indivíduo, seu nascimento e sua morte, por definição lhe escapam, só podem ser experienciados como exterioridades. Além disso, um indivíduo pode se ver no espelho, mas jamais conseguirá formar uma visão mais ampla de si mesmo que não seja pelo olhar do outro (ou dos outros). Por isso, Bakhtin afirma que uma vida só encontra um sentido, alguma forma de acabamento estético e axiológico, quando é vista do exterior. A questão da exotopia está, assim, intrinsecamente relacionada à do cronotopo. O transgrediente pressupõe um “achar-se fora” ou um “colocar-se fora” que se dá sempre de uma maneira única, absolutamente outra, não equiparável, singular. Pressupõe um passo para além de qualquer sincronia, alinhamento, identificação (PONZIO, 2010).

Edinstvenniji é o termo em russo usado por Bakhtin para expressar a ideia de singular, irrepetível, único. Em *Por uma filosofia do ato*, essa questão é central. Cada ser é único no mundo e sua experiência é absolutamente irreduzível a qualquer outra. Sua unicidade advém da posição singular que ele (e só ele) ocupa em determinado tempo e espaço. É desse lugar único e singular que o ser ocupa o existir, existindo e vivendo. É daí que ele se faz evento e que responde e se responsabiliza pelos seus atos. Bakhtin fala em “responsabilidade”, neologismo que carregaria ao mesmo tempo o sentido de responder (ênfase na questão da agência) e de responsabilidade (apontando para a dimensão ética). A singularidade que marca a minha presença no mundo exige de mim uma resposta. A vida exige a ação e, nela, não há alibi, afirma Bakhtin. Não posso dizer que não estava lá, onde só a mim cabia estar:

Eu, como único eu, não posso nem sequer por um momento não ser participante da vida real, inevitável e necessariamente singular; eu preciso ter um dever meu; em relação ao todo, seja o que for e em que condição me seja dada, eu preciso agir a partir do meu lugar único, mesmo que se trata de um agir apenas interiormente. A minha singularidade, como necessária coincidência com tudo o que não seja eu, torna sempre possível o meu ato como singular e insubstituível em relação a tudo o que não sou eu. O simples fato de que eu, a partir do meu lugar único no existir, veja, conheça um

outro, pense nele, não o esqueça, o fato de que também para mim ele existe – tudo isso é alguma coisa que somente eu, único, em todo o existir, em um dado momento, posso fazer por ele: um ato vivido real em mim que completa a sua existência, absolutamente profícuo e novo, e que encontra em mim somente a sua possibilidade (BAKHTIN, 1993, p. 98).

O interessante é perceber que o ser (único, singular e irredutível) não é, de forma alguma, um ser isolado, nem um ser estático e essencialista. O ser é sempre ser em movimento, aberto ao mundo, em troca com o outro. Tudo que existe em diálogo.

A unicidade do sujeito é aberta a uma relação de alteridade consigo próprio (eu como um outro) e com o outro propriamente dito (com quem eu estabeleço relação de troca, de empatia, de confronto, de luta, de negociação). Trata-se, como afirmou Ponzio (2010, p. 14), de uma singularidade em relação ao universo, que incluiu em sua finitude o sentido do infinito.

A criação estética é, pois, um exemplo particularmente bem-sucedido de um tipo de relação humana fundamental: a dialógica. É uma condição indispensável à criação artística (e também da existência humana), que exige a presença de elementos “transgredientes”, como diz Bakhtin, isto é, exteriores à consciência tal como ela se pensa do interior, mas necessários à sua constituição do ser. Além disso, Bakhtin (1990) chama a interação transgrediente entre os assuntos de evento, o que lhe permite brincar em russo com as palavras: evento (*sobytie*) é uma palavra que combina o prefixo indicando compartilhamento, so, com o radical que significa “ser” (*bytie*), o que explica a ocorrência frequente nos textos de Bakhtin do termo traduzido recorrentemente em português como “o evento do ser”. O uso do evento também ajuda a trazer à tona as – sempre relativas – virtudes da exterioridade, outro termo crucial na definição do sujeito bakhtiniano. Afinal, o “eu” nunca pode abranger tudo. Está condenado a estar fora de boa parte – na verdade, a maioria – das coisas e pessoas – e ideias – no mundo. No entanto, é nessa condição de precisar constantemente negociar vários graus de exterioridade e interioridade que a nossa fundamental condição de existência se estabelece.

O conceito de cronotopo é essencial para a compreensão das condições de possibilidade do *evento do ser*, base de todo o sistema teórico

bakhtiniano. Nesse sentido, é interessante pensar na ideia de encontro como um dos acontecimentos mais fundamentais na formação de enredos. Em qualquer encontro, afirma Bakhtin (1990, p. 222), a definição temporal (“num mesmo tempo”) é inseparável da definição espacial (“num mesmo lugar”). Da mesma forma, no desencontro e na separação, a cronotopicidade é mantida: não há encontro porque tempo e lugar não coincidem. A unidade indissolúvel (mas não a fusão) das definições espaciais e temporais dão ao cronotopo do encontro um caráter quase matemático, mas – como enfatiza Bakhtin – não abstrato, pois

o motivo do encontro é impossível isoladamente: ele sempre entra como elemento constituinte da composição do enredo e da unidade concreta de toda a obra e, por conseguinte, inclui-se no cronotopo concreto que o engloba [...]. Em diversas obras, o motivo do encontro recebe matizes diferentes e concretas, inclusive de emocionais e de valor (o encontro pode ser desejado ou indesejável, alegre ou triste, às vezes terrível e também ambivalente). É evidente que, dependendo do contexto, o motivo do encontro receberá expressões verbais diversas. Ele pode assumir sentido semi-metafórico ou totalmente metafórico, pode, enfim, tornar-se um símbolo (às vezes muito profundo)” (BAKHTIN, 1990, p. 222).

O cronotopo é, portanto, um meio fundamental para a compreensão da multiplicidade do ser, da sua relação constitutiva e essencial com o outro e das suas muitas ações possíveis no mundo. Não é simplesmente um sinônimo de estrutura, orientação ou ideologia. As relações espaço-temporais estruturam nossa experiência de ser e socialidade (HANKS, 1990). Bakhtin (1990, p. 84) referiu-se a sua abordagem como uma “poética histórica”, derivada de sua compreensão situada e dialógica do discurso. Podemos ir mais longe a ponto de argumentar que as relações cronotópicas são constitutivas de histórias como regimes de conhecimento, poder, afeto e relacionalidade que permitem nosso engajamento com o passado como um domínio ontológico.

A abordagem bakhtiniana sobre a performance poética do discurso no romance, como bem explica Irene Machado (1990), não se restringe aos problemas de sua estrutura interna. Quanto mais Bakhtin adentra o universo da representação da palavra, mais ele se aproxima dos

problemas formais significantes, das configurações arquitetônicas, da própria ideologia, já que a palavra no romance é sempre ideograma.

Dentro da perspectiva do dialogismo, a palavra no romance é considerada em sua bidimensionalidade; ela é objeto e instrumento de representação. Enquanto objeto, a linguagem representa a si própria, é um discurso em devir, capaz de viver um grande tempo e de se relacionar com outros discursos. A linguagem enquanto instrumento de representação passa a ser também configuração de um tempo. As artes verbal e literária são por natureza representações no/do tempo. Essa questão do tempo e sua representação é o próprio motor da poética histórica bakhtiniana. Para examinar de modo mais concreto a noção de romance como representação do tempo, Bakhtin convoca uma outra categoria, o cronotopo.

Para ele, “tudo o que é estático-espacial não deve ser descrito de modo estático, mas deve ser incluído na série temporal dos acontecimentos representados e da própria narrativa-imagem” (BAKHTIN, 1990, p. 356). Cita, como exemplo, a descrição da beleza de Helena por Homero, que é realizada a partir dos efeitos sobre os troianos: “[a] beleza é introduzida numa cadeia de acontecimentos representados e ao mesmo tempo se apresenta não como objeto de uma descrição estática, mas como o objeto de uma narrativa dinâmica” (BAKHTIN, 1990, p.356).

O cronotopo está, pois, na base do diálogo entre a literatura e a história. O modo como Bakhtin (1990) aborda a questão suscita que consideremos o cronotopo: 1) em sentido restrito, como unidade de análise narrativa que permite a aplicação a textos literários concretos, encarados na sua singularidade; e 2) em sentido lato, como unidade de estudo susceptível de detectar estruturas mais duradouras da comunicação discursiva. Essa dupla operacionalidade é possível dada a natureza “bifocal” do cronotopo que, como a maior parte dos termos característicos do dialogismo, permite que ele seja utilizado como uma lupa reveladora do pormenor característico do texto único ou como o óculo adequado à visão distanciada. Por esse motivo, tanto podemos apreender e caracterizar o cronotopo de um texto concreto, já que ele é o lugar onde os nós da narrativa se fazem e se desfazem, como também podemos falar do cronotopo característico de um autor (Tolstoi, Dostoievski, Rabelais), ou de um gênero, dado que o cronotopo em literatura tem uma

significação intrínseca de natureza genérica, e, segundo Bakhtin (1990), é precisamente o cronotopo que define gênero e distinções genéricas.

Da mesma forma, há uma significação histórica de um cronotopo em uma narrativa que serve como índice de historicidade, pois se torna evidente a partir do plano de conteúdo das obras que permitem ao leitor assimilar o pano de fundo histórico dos espaços públicos e privados que abrange o espírito de um tempo, de uma geração, de um local, de uma sociedade. A função holística do cronotopo é o avanço bakhtiniano na análise literária, pois pode ligar pelo menos dois elementos – tempo e espaço – como complementares, ou seja, combinados para realçar e enfatizar as qualidades um do outro.

Bakhtin, em sua maneira de produzir sentido para seu conceito de cronotopo, forja um plano histórico de modo a vincular conteúdo e forma, bem como texto e contexto. Afinal, para ele, “toda entrada na esfera do significado é realizada apenas através dos portões do cronotopo” (BAKHTIN, 1990, p. 281). Assim, o cronotopo torna-se uma porta de entrada tanto para o reino real quanto para o simbólico, pois produz sentido ao mesclar os elementos temporais e espaciais para forjar um todo concreto. Lidando com os parâmetros mais amplos de espaço e tempo, o cronotopo torna-se uma “ótica de leitura de textos como raios X das forças em ação no sistema de cultura do qual eles surgem” (BAKHTIN, 1990, p. 225). Em uma palavra, o cronotopo é dispositivo analítico que torna o tempo visível e o espaço relacionado ao tempo e sublinha relações mutuamente interdependentes entre os humanos em seus locais reais e em tempo real (aqui-agora). Tentando explorar a relação de pessoas e os acontecimentos com o tempo e o espaço, Bakhtin descobre que os gêneros narrativos da literatura são meios pelos quais qualquer contraste pode surgir, os mais diversos destinos podem colidir e se entrelaçar. Além disso, os gêneros narrativos se distinguem por seu destino e concretude. Eles fornecem uma parábola para as várias maneiras de ajudar as pessoas a entenderem sua relação com o mundo. No entanto, tal compreensão exige o exame de muitas possibilidades concretas e altamente detalhadas que podem ser encontradas nos gêneros narrativos. Cada uma dessas possibilidades define o “impulso vivo” e a “ideologia formadora” de um cronotopo (BAKHTIN, 1990). Assim, uma

interação mútua é engendrada entre o reino dentro da narrativa e o que está fora dela. Generalizando, pode-se dizer que a visão de Bakhtin não só da literatura, mas da própria história humana é cronotópica. A experiência humana quando representada em “áreas espaciais bem delineadas” que são acentuadas por “marcadores de tempo” densos e concretos sublinha os eventos dentro e ao redor do cronotopo. No caso das narrativas, a ação (que Bakhtin chama de “cenas”) dentro de uma narrativa se desenvolve a partir do ponto de vista que é fornecido pelo cronotopo que é, na verdade, uma lente analítica. Considerando que o conceito literário do romance de Bakhtin *a priori* pretende analisar a realidade por meio da aplicação dos conceitos da crítica literária, efetua-se um inter/transdiscurso entre uma narrativa e a realidade para representar a experiência humana. Nesse sentido, espaço e tempo são os suportes para incitar um inter/transdiscurso que analisa não apenas os contextos do romance, mas também a realidade; em outras palavras, os planos da cultura e da história.

A partir da relação que Bakhtin estabelece entre discurso e tempo, não é possível conceber separadamente o tempo subjetivo, o tempo social do trabalho, o lazer, o tempo histórico, o tempo cosmológico etc., pois são dimensões relevantes do tempo na articulação temporal da experiência, individual ou coletiva; eles apontam as áreas de experiência que oferecem um problema, um hiato ou um risco. O tempo não é a medida de algo, de uma identidade por trás das mudanças, mas de uma diferença. O tempo passa entre múltiplos movimentos e o discurso é, numa perspectiva dialógica, precisamente o lugar do entre em que se articulam vários movimentos ou posições possíveis. O tempo é uma articulação de várias escalas de movimento, mediadas pela atividade discursiva de falantes interessados em se posicionar – mesmo que de perplexidade – diante das lacunas e encruzilhadas que os caminhos de mudança nessas várias escalas reservam para eles. A experiência do tempo não é, portanto, a de um tempo unitário em que se resolvem as tensões entre as escalas, mas a de uma trama temporal problemática. O tempo, da pesquisa social, não é uma metamedida que torna comensuráveis diferentes ordens de grandeza, nem uma regra de transformação, mas tem forma e densidade variáveis; não é um receptáculo homogêneo para colocar os acontecimentos,

nem um conceito abstrato que permite isolar uma constante, mas sim um operador efetivo em meio a qualquer transformação.

O poder dialógico do discurso reside no fato de que cada enunciado é composto entrelaçando-se com outros enunciados, citando o que outros disseram, incluindo explícita ou implicitamente palavras estrangeiras passadas e antecipadas. A partir de uma teoria dialógica da linguagem, a operação fundamental do discurso é responder a outro discurso e, nessa medida, continuá-lo, duplicá-lo, reconstruí-lo, de modo que cada enunciado seja sempre mais de um. Suas várias camadas são como dobras discursivas que permitem aninhar relações dialógicas de um discurso em outro, em diferentes escalas de tempo de diálogo. Diremos que o tempo é a medida dessa “refração” (BAKHTIN, 2003a) de cada enunciado numa multiplicidade, no sentido da densidade e intensidade das relações dialógicas que o habitam.

Se, como dissemos, o tempo é uma articulação discursiva, então toda articulação, como esboço imagético do mundo em processo de mudança, é uma resposta contestável. A articulação temporária da experiência coletiva está, permanentemente, sendo reavaliada, modificada, negociada, monitorada e reajustada em relação às diversas derivas sociogenéticas e ontogenéticas. As articulações do tempo na experiência individual, que introduzem o entre na elaboração intrasubjetiva do problema da continuidade biográfica, não constituem um trabalho diferente da articulação discursiva que os falantes elaboram em seu cotidiano social, em que são muitas as escalas de variação das mudanças que devem ser conjugadas com as mudanças sociais. A articulação temporal ao nível biográfico é também uma prática social caracterizada pela contestabilidade e, portanto, em permanente transformação e confronto com diversas vozes. Para Bakhtin, narrar não é apenas compor ações, mas, como discurso, é arte e técnica: seu efeito é a transformação social do sujeito (VYGOTSKY, 2006).

Dessa forma, o discurso autobiográfico é uma composição cuja forma apresenta os traços das articulações temporais características de um determinado grupo social, de uma determinada época, de um determinado país ou civilização. Não é apenas que a experiência subjetiva do tempo é um componente individualizador da experiência social e da elaboração do tempo, mas também opera como um componente cole-

tivizador do discurso biográfico em que tanto a experiência subjetiva quanto a social participam das transformações relacionadas à tomada de posição de um sujeito singular. Considerando o exposto, propomos que essas relações complexas entre escalas sociogenéticas e ontogenéticas tenham a forma de aninhamento de alguns processos em outros. Tentaremos mostrar em que consistem as operações de articulação temporal por meio do discurso, observando detalhes de um estudo de caso baseado em entrevistas biográficas e usando esse material para descrever diferentes formas específicas de aninhamento temporal, com a ajuda de distinções feitas por Bakhtin (especialmente BAKHTIN 1980; 2005b) na teoria literária.

A poética histórica na obra de Bakhtin, entretanto, não significa unicamente uma história dos programas poéticos, mas indica o vínculo entre visões de mundo historicamente determinadas e construções poéticas de mundos textuais. Os esquemas que determinam a comunicação literária devem ser vistos como construções fundamentalmente históricas; eles se desenvolvem em determinado momento e continuam a informar – ora de forma invariavelmente reproduzida, ora de forma modificada – a memória de escritores e leitores posteriores. Um cronotopo pode ser reformulado como uma rede de categorias (espaciais e temporais) que é regida por regras de combinação específicas.

Embora alguns cronotopos (como as ideologias) possam se tornar hegemônicos, eles não são nunca totalizantes. Seguindo Burton (1996, p. 46-47), argumentamos que os cronotopos são anteriores às ideologias, proporcionando suas condições de possibilidade, não em correspondências um a um, mas em sua heterogeneidade e justaposições. Como tal, uma análise cronotópica pode ser tomada como um relato semioticamente informado de ontologias e sua intercalibração que mostra como diferentes – mesmo radicalmente díspares – perspectivas são alcançadas e como podemos alternar entre elas.

Apesar da tendência de Bakhtin para catalogar motivos cronotópicos (“a estrada”, “o castelo”, “o salão”), ele via os cronotopos como muito mais do que estruturas de enredo formais ou dispositivos narrativos para mapear o tempo narrado com o tempo do “mundo real” (HOLQUIST, 2002). Ele vinculou o cronotopo estreitamente às caracterizações da

própria linguagem – o que ele chamou de “consciência da linguagem”. Ele descreveu o cronotopo como “fundamento essencial para a exibição, a representabilidade dos eventos” (BAKHTIN, 1990, p. 250).

Donald Anderson (2011) desenvolve de forma útil a referência de passagem de Bakhtin para cronotopos “maiores” e “menores” (BAKHTIN, 1990, p. 252), caracterizando a maioria dos exemplos de Bakhtin (como aqueles apontados acima) como cronotopos principais que moldam fenômenos interdiscursivos, como gêneros, ideologias e tipos caracterológicos. Em contraste, os chamados cronotopos menores são blocos de construção mais fundamentais que abrangem os aspectos mais básicos da linguagem em sua poesia, metricalidade e dêixis, visto que estes estruturam os cronotopos maiores.

Sendo assim, o cronotopo não é apenas de “importância representacional” (como Bakhtin o coloca), pois também descreve a própria ordenação das relações de signos que organizam nossa experiência e fundamentam nossas condições de existência. Além disso, a relação necessariamente embutida de cronotopos menores para maiores destaca a sugestão de Bakhtin (1990, p. 252) de que os cronotopos “podem ser entrelaçados, substituir ou opor-se um ao outro, contradizer-se ou encontrar-se em inter-relações cada vez mais complexas”. Enquanto os cronotopos são em si vividos holisticamente, a discussão de Bakhtin sugere que as pessoas podem organizar diferentes aspectos de suas experiências e entendimentos de acordo com diferentes cronotopos, no contexto do que Alaina Lemon (2009), jogando com a noção de heteroglossia de Bakhtin, chama de “heterocronicidade”: a coexistência de múltiplos cronotopos, mesmo em um evento interacional.

A ideia de heterocronicidade – as relações dialógicas entre diferentes cronotopos – também sugere, inversamente, que reconhecer cronotopos pode contribuir para diferenciar tipos (ou condições de possibilidade), sejam de experiências, pessoas, eventos ou coisas. No mínimo, esses contrastes cronotópicos nos permitem distinguir fenômenos como pertencentes a diferentes domínios ontológicos – do passado histórico, do mítico, do potencial, mas não realizado, ou do presente, por exemplo.

Se reconhecermos que o tempo flui em diferentes velocidades, é difícil selecionar uma dimensão ou outra como aquela cujas caracte-

rísticas definiriam um período – digamos, “o contemporâneo”. Por que motivos diversos esquemas temporais podem ser reduzidos a uma conta que privilegia apenas um deles? A sincronia pode ser conciliada com a assincronia – uma ideia de tempo com muitas – ou essa manobra resulta em uma contradição que é um obstáculo intransponível para qualquer perspectiva futura do que poderíamos chamar de história universal? Como reduzir a rica complexidade de eventos que ocorrem de acordo com diferentes entendimentos da natureza e da velocidade do tempo a uma narrativa abreviada e redutiva que, ao aspirar à generalidade, sacrifica a textura da particularidade? Para sermos mais diretos, a qualidade não sincrônica da passagem do tempo não pode ser totalmente compatível com a necessidade contínua de uma narrativa histórica comum. Há, certamente, tensões e disputas.

Se o contemporâneo deve ser tratado historicamente, também deve ser entendido como distinto do passado ou do futuro, então, a multiplicidade das formas heterócronas que o caracteriza deve, de alguma forma, ser objeto de narrativização. A natureza heterocrônica das culturas do mundo, incluindo suas incoerências e incomensurabilidades, só pode ser articulada com referência a algum denominador comum de sistema de organização do tempo?

Quando Bakhtin formulou seu conceito de heterocronicidade, ele se inspirou em Goethe. Em seu ensaio sobre “O tempo e o espaço nas obras de Goethe”, Bakhtin (2003b) afirma que o escritor alemão não reconhecia contiguidades espaciais ou a simples coexistência de coisas e fenômenos. Atrás de cada heteromorfismo estático, ele via heterocronicidade: para ele, a diversidade era distribuída em vários estágios (épocas) de desenvolvimento, ou seja, adquiriu um significado temporal. A simples contiguidade espacial (*nebeneinander*) dos fenômenos foi profundamente alheia a Goethe; então, ele a satura e impregna com o tempo, revela a emergência e o desenvolvimento nela e distribui o que era contíguo no espaço em vários estágios temporais, épocas de devir. Para ele, a contemporaneidade – tanto na natureza quanto na vida humana – revela-se como uma heterocronicidade essencial: como resquícios ou relíquias de várias formações do passado e como rudimentos de estágios em um futuro mais ou menos distante.

Logo no início desse ensaio, Bakhtin apresenta uma prática de historicidade baseada no conceito de cronotopo:

A capacidade de *ver o tempo, de ler o tempo* no todo especial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas, mas como um todo em formação, como acontecimento; é a capacidade de ler os *indícios do curso do tempo* em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideais humanas (até conceitos abstratos) (BAKHTIN, 2003b, p. 225, grifos do autor).

Assim, ao pensar o cronotopo, Bakhtin estava considerando a relação indissolúvel entre a emergência de uma consciência a respeito das dinâmicas do tempo histórico e o reconhecimento dos indícios de transformação do mundo a partir da ação criadora de homens e mulheres. Desse modo, ao associarmos o problema da assimilação do tempo-espaço histórico às mais diferentes narrativas, podemos pensar a poética histórica bakhtiniana como uma epistemologia centrada no processo de transformação das coordenadas da representação – de uma concepção de caráter universalizante, tributária de uma idealidade poética abstrata, de matriz clássica, para uma concepção realista, voltada para a descrição de casos particulares e concretos.

Se a tradição realista se origina de uma tentativa obstinada de atingir o conhecimento da verdade humana por meio da transcrição da vida real em referências objetivas, Bakhtin teria tentado elaborar sua “epistemologia do ato” como um esforço de apreender a experiência histórica apresentada em sua manifestação literária. Ao tentar investigar e relatar a particularidade da experiência, Bakhtin buscava nas manifestações literárias a historicidade nelas inscritas.

Ao considerarmos a semelhança do método postulado pelo realismo (o estudo de casos individuais e particulares da experiência) e o problema epistemológico da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela representa (ou da assimilação de aspectos do mundo representado pelo mundo representante, em termos bakhtiniano), parece plausível dizer que a teoria do cronotopo, em certa instância, seria tributária da tradição realista. Não por acaso, tal método encontra no romance de realismo formal o objeto privilegiado em sua tarefa de observar: a

particularização de referências do tempo, a especificação (ou ambientação) do espaço e a individuação das consciências das personagens. Tendo como base o diálogo entre a literatura e a história, o cronotopo atua como um operador que auxilia a vislumbrar as condições em que a imagem literária evoca e atualiza aspectos histórico-sociais em suas particularidades concretas.

Não é à toa também que Bakhtin considera que “as contradições socioeconômicas – essas forças motrizes do desenvolvimento – englobam dos contrastes elementares imediatamente visíveis (a diversidade social da pátria na estrada real) às suas manifestações mais profundas e sutis nas relações e ideais humanas. Essas contradições deslocam necessariamente o tempo visível para o futuro. Quanto mais profundamente elas se revelam, mais essencial e ampla é a plenitude visível do tempo nas imagens do artista-romancista (BAKHTIN, 2003b, p. 226).

A partir dessa reflexão, Bakhtin (1990, p. 243) enfatiza que nossa “percepção viva” do tempo-espaço é sempre afetiva e avaliativa, chamando essa qualidade de “valor cronotópico”. Suas observações finais (adicionadas, em 1973, ao seu ensaio original de 1937-38) terminam revelando o motivo cronotópico de sua autoria: “Consequentemente, cada entrada na esfera de significados é realizada apenas através dos portões do cronotopo” (BAKHTIN, 1990, p. 258). Estudar a semiose histórica como a calibração de múltiplos cronotopos na interação em tempo real exige que atendamos às mudanças nos quadros de produção, circulação e recepção de sentidos, alcançadas por meio de mudanças de atividades sociais e semióticas. Nessas, rastreamos como interações de diferentes tipos envolvem não apenas colocação e temporalidade, mas também formação de sujeito, moral, postura afetiva e lógicas ontológicas.

Cronotopos, portanto, são produtos semióticos e realizações sócio-interacionais, e eles podem aparecer no fluxo de interação em momentos evocativos, em vez de como todos totalizantes. Podemos rastrear sua calibração semiótica e seu impacto na interação com eventos. Dentro do regime de um cronotopo da historicidade acadêmica, as preocupações essenciais para avaliar reivindicações históricas são autenticidade e precisão. Mas, traçando a interação cronotópica de nossa experiência

social e vivida de tempo, muda-se o foco para a questão de como construímos os próprios relacionamentos produzindo “aquele evento, esta memória” (SCOTT, 1991), e que traços semióticos – em narrativas, objetos, arquivos e performances – são utilizados a serviço de diferentes tipos de historicidade.

Referências

ANDERSON, Donald N. Major and minor chronotopes in a specialized counting system. *Journal of Linguistic Anthropology*, 21 (1): 124–41, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. “Formas de tempo e cronotopo no romance: ensaios de poética histórica”. In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1990.

_____. “Os gêneros do discurso”. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003^a.

_____. “O tempo e o espaço nas obras de Goethe”. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003^b.

_____. *Toward a philosophy of act*. Austin: University of Texas Press, 1993.

BURTON, Stacy. Bakhtin, temporality, and modern narrative: writing the ‘whole triumphant murderous unstoppable chute. *Comparative Literature*, 48 (1): 39–61, 1996.

CONNERTON, Paul. *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Petrópolis: Vozes, 2015.

HANKS, Williams F. *Referential Practice: Language and Lived Space among the Maya*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

HOLQUIST, Michael. *Dialogism*. New York: Routledge, 2002.

LEMON, Alaina. Sympathy for the weary state? Cold War chronotypes and Moscow others. *Comparative Studies in Society and History*, 51 (4): 832–64, 2009.

LOWENTHAL, David. *Past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

MACHADO, Irene. A teoria do romance e a análise estético-cultural de M. Bakhtin. *Revista USP*, (5), 135-142. 1990.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.

PONZIO, Augusto. “A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo”. In BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos, Pedro & João Editores, 2010.

SCOTT, David. That event, this memory: notes on the anthropology of African diasporas in the New World. *Diaspora*, (3): 261–83, 1991.

VYGOTSKY, Lev. *A construção do pensamento e da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

II

Tempos e espaços em lutas
por igualdade

CAPÍTULO 5

Racismo, relações de gênero e luta por igualdade no *podcast Mano a Mano*

ALEONE RODRIGUES HIGIDIO (UFMG)

CARLOS ALBERTO DE CARVALHO (UFMG)

FREDERICO DE MELLO BRANDÃO TAVARES (UFOP)

JULIANA SOARES GONÇALVES (UFMG/UFBA)

PHILIPPE OLIVEIRA ABOUID (UFMG)

O *podcast Mano a Mano* estreou na plataforma *Spotify*¹ no dia 26 de agosto de 2021. Apresentado pelo *rapper* e compositor Mano Brown, com participações e consultoria jornalística de Semayat Oliveira, a produção se estrutura em entrevistas com figuras públicas da sociedade brasileira, com o objetivo de discutir temas ligados ao universo de referência do cantor e de seu público – principalmente “o povo afro”, como contou Brown na coletiva de lançamento do *Mano a Mano*, realizada dois dias antes da estreia. Na ocasião, explicou: “no Brasil, a informação é negada, principalmente, para o povo afro. A ideia é apresentar conte-

1. A direção criativa/idealização do projeto é da Agência Gana e a produção da MugShot (produtora de som paulistana) e Boogie Naípe (produtora fundada em 2013 com a participação de Mano Brown). A Agência Gana, coordenada pelos publicitários Ary Nogueira e Felipe Silva em 2020, tem como premissa contar com uma equipe totalmente composta de pessoas pretas. Com sede em São Paulo, a empresa, desdobramento de um Coletivo fundado em 2019 – o Coletivo Gana, conta com colaboradores em todo o país e busca lidar com projetos que envolvam a “criatividade preta e periférica” (Ver: <<https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2021/09/02/entre-xadrez-e-capoeira-agencia-gana-e-formada- apenas-por-pessoas-negras.htm>>).

údos úteis que nem sempre chegam nas pessoas. É entretenimento, mas também vamos levar informação”².

Salve Rapa! Salve massa! Mano Brown vem para ampliar a visão e o debate trazendo diversidade de ideias e pensamentos com profundidade e respeito. Se prepare para ouvir assuntos importantes, interessantes, relatos inéditos e controversos com convidados amados ou odiados – você decide! Todas as quintas-feiras já estão reservadas para esse papo no melhor estilo Mano a Mano, um original do *Spotify*³.

De forma leve e descontraída, o rapper recebe semanalmente convidados de diversas áreas, como música, cultura, ciências, política, esporte, entre outros assuntos da vida social.

Na primeira temporada, encerrada em dezembro de 2021, foram 16 episódios. A segunda temporada, lançada em março de 2022, até o início de julho, possui 17 episódios. Recebido com bastante entusiasmo pelo público de Brown, o *podcast* rapidamente se tornou um dos mais ouvidos da plataforma, batendo recordes de acesso. Segundo os dados da própria plataforma, em sua retrospectiva de 2021⁴, *Mano a Mano* foi o segundo programa mais ouvido naquele ano. A entrevista com o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva foi o “episódio de *podcast*” mais consumido, considerando todos os produtos do *Spotify*, e a entrevista com o médico Drauzio Varela ocupou a quarta posição geral. Ambos foram lançados em setembro de 2021.

Estudo realizado pela plataforma *CupomValido.com.br* a partir de dados das empresas Statista e IBOPE, divulgado pela revista *Exame*⁵ em março de 2022, indica que o Brasil é o terceiro país do mundo no consumo de *podcasts* e o formato preferido é o dos programas de entrevistas. A entrevista, segundo as pesquisadoras estadunidenses Sapna

2. Disponível em: <<https://disconversa.com/materias/conheca-mano-a-mano-podcast-original-spotify-apresentado-por-mano-brown/>> Acesso em: 14 nov. 2021. Neste mesmo link, ver Ficha Técnica completa do produto.

3. Disponível em: <<https://open.spotify.com/show/0GnKiYeK11476CfoQEYIEd>>. Acesso em: 12 nov. 2021.

4. Disponível em: <<https://open.spotify.com/genre/2021-page>>. Acesso em: 07 jul. 2022.

5. Disponível em: <<https://exame.com/pop/brasil-e-o-3o-pais-que-mais-consome-podcast-no-mundo/>>. Acesso em: 08 jul. 2022.

Mulki e Alison A. Ormsby (2022), como formato importante na lógica "conversacional" do *podcast*, oferece tempo e possibilidade de aprofundamento em questões complexas e multifacetadas, com destaque para temas sociais. Considerando o *podcast* como um "meio de comunicação com menos barreiras, baixo custo de produção e menos regulamentação" – ainda que presente em grandes plataformas mercadológicas de *streaming*⁶ – as autoras argumentam que, ao longo do seu desenvolvimento como produto,

pode-se ver que o *podcasting* é um opção atraente para uma pessoa ou um grupo de pessoas que historicamente foram sub-representados e não foram apresentados na cultura ou mídia *mainstream*, como pessoas com deficiência, queers, trans, negros, indígenas e pessoas racializadas (MULKI; ORMSBY, 2022, p. 18, tradução própria).

As autoras não trazem na pesquisa dados sobre questões de visibilidade e audiência de programas específicos – uma vez que o foco central trata de um único estudo de caso sobre o *Breaking Green Ceilings*, um *podcast* sobre causas ambientais com diálogo para questões que envolvem minorias sociais. No entanto, é possível, tendo-se em vista os dados referentes à abrangência do *Mano a Mano* e as preferências de consumo no *Spotify* no Brasil, considerar a perspectiva de agenda-

6. Maryellen Crisóstomo, Paulo Victor Melo e Tâmara Terso (2022), ao discutirem tensões e territorialidades no âmbito do *streaming* e da internet, analisando o contexto de produção e circulação do *podcast* brasileiro *Ondas da Resistência*, feito por mulheres negras de Povos e Comunidades Tradicionais, afirmam haver uma ausência de neutralidade nas plataformas digitais. Baseados em Noble (2018), os autores afirmam que "os mecanismos de buscas de empresas como o *Google* não oferecem um campo igualitário para a disseminação de diferentes formas de ideias, identidades e atividades" (CRISÓSTOMO; MELO; TERSO, 2022, p. 47). Segundo Noble (2018), afirmam Crisóstomo, Melo e Terso (2022, p. 47), as operações matemáticas [no *Google*] são conduzidas por seres humanos e "as pessoas que tomam essas decisões detêm todos os tipos de valores, muitos dos quais promovem abertamente o racismo, o sexismo e as falsas noções de meritocracia" (Noble, 2018, p. 14), o que conduz, por exemplo, a uma série de resultados que privilegiam a branquitude em detrimento à negritude". Os autores também destacam o estudo de Silva (2019 *apud* MELO; SERRA, 2022) sobre a relação entre plataformas e opressões raciais. Nele, formula-se o conceito de racismo algorítmico e chama-se "a atenção para uma opacidade dupla quanto ao aspecto da racialização, caracterizada pela ideia de tecnologia e algoritmos como neutros e, ao mesmo tempo, pela ideologia de negação e invisibilidade da raça enquanto uma categoria social" (SILVA, 2019, p. 47 *apud* MELO; SERRA 2022).

mento temático realizado pelo produto, pautando, dentro das lógicas que o formato possui, questões de interesse social e com potencial de amplificação a respeito de controvérsias, tabus e campos problemáticos da sociedade.

No caso específico do *Mano a Mano*, há, por um lado, um notório tom “de conversa” entre Mano Brown e seus convidados, articulando perguntas a uma espécie de bate-papo franco e informal; bem como, por outro lado, percebe-se a presença de pautas organizadas e fundamentadas, demonstrando a existência de uma apuração indicadora de um conjunto de dados e aspectos previstos para entremear a entrevista que se desenrola. A presença da jornalista Semayat Oliveira é a pista mais forte desse caráter estratégico da produção, mas também revelador de um lugar “editorial” que se corporifica pela performance de Brown e da própria jornalista, legitimando o rol de assuntos e focos que os episódios acabam por organizar e debater.

Nesse sentido, o racismo aparece como um elemento norteador para a condução das entrevistas e até mesmo do próprio produto midiático. A temática racial também aparece engendrada à carreira artística do *rapper* Mano Brown, construída ao longo dos anos à frente da banda Racionais. A trajetória da banda se deu de forma independente e à margem da indústria fonográfica, principalmente por se tratar de um produto cultural da periferia de São Paulo. Ao mesmo tempo, destacou-se por se manter ativa e fissurar espaços hegemônicos de poder dessa indústria e do *lobby* das rádios e gravadoras, alcançando expressivos resultados de vendas de discos em uma época que a indústria digital/plataformizada da música engatinhava.

A banda Racionais está há mais de duas décadas denunciando as realidades das periferias, um sistema penitenciário racializado – do qual também foi estatística e onde realizou grande parte de seus *shows*. Brown carrega em seu corpo, em sua história, e principalmente em sua trajetória como *rapper*, as marcas do racismo brasileiro em todas as suas nuances, e esses elementos contextuais são importantes para a compreensão do produto *Mano a Mano* para além de um simples *podcast*, mas que converge todos esses atravessamentos políticos, sociais, raciais, de resistência, inclusive dentro do próprio mercado fonográfico.

Semayat Silva Oliveira formou-se em Jornalismo em 2010, é gestora e uma das fundadoras do *site* jornalístico *Nós, mulheres da periferia*, criado em 2014, cujo “compromisso é oferecer um outro jeito de ver os acontecimentos no Brasil e no mundo e contribuir para a construção de uma sociedade plural, antirracista e não patricarcal”⁷. Filha de ativistas do movimento negro brasileiro, residente durante anos na periferia de São Paulo, sempre teve a questão do racismo como tema presente em sua vida, não apenas em discussões no convívio familiar, mas também no cotidiano, da infância à atuação profissional, como conta em diversas entrevistas. Em perfil publicado pela *Meio & Mensagem*⁸ em abril de 2022, Semayat problematiza o mercado de comunicação no Brasil como “extremamente branco”, apontando para a importância de veículos, produtos, programas e profissionais que mudem essa realidade, resultado de desigualdades e preconceitos estruturais do país. Sua atuação no *Mano a Mano*, segundo ela, é de consultora jornalística, papel que exerce desde o primeiro episódio do *podcast*. Em seu perfil nas redes sociais também se descreve como escritora e documentarista.

Além do racismo, nas entrevistas que analisaremos e que estão indicadas a seguir, emergem dimensões das relações de gênero, sejam elas postas em cena por entrevistadas, sejam aquelas que se fazem evidentes pelo silenciamento de Mano Brown sobre o tema. Uma vez que Mano Brown declara promover diálogos sobre elementos importantes de sua trajetória e realidade, faz-se necessário compreender como as questões de gênero não aparecem nas pautas de uma das vozes políticas e artísticas mais relevantes do país, ainda que se façam incontornáveis em algumas entrevistas ou insistam em se mostrar a partir dos registros de masculinidades do próprio entrevistador e seus entrevistados. Nesse sentido, o texto pretende problematizar e analisar o *Mano a Mano*, à luz das lógicas das colonialidades do poder, do ser e do saber, entendendo que são reveladoras das estratégias de inferiorização que desumanizam e

7. Disponível em: <<https://nosmulheresdaperiferia.com.br/quem-somos/>>. Acesso em: 07 jul. 2022.

8. Disponível em: <<https://www.meioemensagem.com.br/home/womentowatch/2022/04/29/semayat-oliveira-uma-ponte-para-a-diversidade-feminina-da-periferia.html>>. Acesso em: 09 jul. 2022.

produzem violências físicas e simbólicas, revelando-se presentes mesmo em mídias que pretendem complexificar o debate sobre racismo, relações de gênero e luta por igualdade.

Metodologia

A escolha do *podcast Mano a Mano* como fenômeno de pesquisa não se dá por acaso, mas entendemos que ele nos permite observar as relações raciais e coloniais constituintes da sociedade brasileira, sobretudo pela figura de Mano Brown como mediador. Propomos olhar especificamente para quatro entrevistas realizadas por Mano Brown: com Leci Brandão, que é uma cantora negra, lésbica, compositora, sambista e deputada estadual por São Paulo pelo PCdoB, eleita em 2018 para o terceiro mandato; Ludmilla, também cantora, compositora, casada com a bailarina Brunna Gonçalves desde 2019 e que recentemente se tornou a primeira mulher negra da América Latina a atingir a marca de 2 bilhões de *streams* no *Spotify*⁹; o vereador Fernando Holiday (Novo-SP), que se identifica como um homem *gay*, negro, embora apresente em seu mandato uma agenda controversa e liberal em relação ao enfrentamento do racismo e da LGBTQIAP+fobia; e, por fim, a entrevista com o técnico de futebol Vanderlei Luxemburgo, negro, que se apresenta politicamente à esquerda, crescido em uma família candomblecista, sensível às questões raciais, com a qual se engajou ao longo de sua carreira.

Observamos que nessas entrevistas vão aparecer fortemente as dimensões raciais, de gênero, de classe, entre outras relações de opressão que atravessam o cotidiano e a trajetória dessas figuras públicas que são referência para a população negra e periférica, sobretudo por ocuparem espaços de poder historicamente negados a essa parcela da população.

Acreditamos nas potências analíticas dos episódios selecionados por permitirem articular questões em torno do racismo e das relações de gênero. Nesse sentido, interessa-nos analisar como as dimensões coloniais, raciais, sexuais, de gênero, classe, entre outras relações de poder/saber, aparecem nos textos acionados durante as entrevistas e como

9. Disponível em: <<https://mundonegro.inf.br/ludmilla-comemora-a-marca-de-2-bilhoes-de-streams-no-spotify-voando-cada-vez-mais-alto/>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

essas textualidades se configuram e conformam esse produto midiático, bem como revelam sua proposta editorial, seu formato e as tensões que emergem a partir desse conjunto textual.

Acionar as bases teóricas e metodológicas dos estudos decoloniais para analisar o *podcast Mano a Mano* é promissor por possibilitar articulações acerca do racismo e das relações de gênero nos episódios que escolhemos, ou, em sentido mais amplo, perceber como as perspectivas interseccionais informam a condução das conversas e silenciamentos de Mano Brown, uma vez que o *rapper* formula questões que alcançam também as hierarquizações derivadas das posições de classe social.

Colonialidades, racismo, relações de gênero e hierarquizações desumanizadoras

Segundo Aníbal Quijano (2009), embora a colonialidade possa ter suas origens identificadas com o colonialismo, trata-se de realidade não somente mais duradoura, como ainda mais abrangente em suas lógicas e estratégias de dominação do que o último. Enquanto o colonialismo pode ter tido fim com a libertação dos últimos territórios sob domínio administrativo e político de colônias imperialistas, a colonialidade corresponde a lógicas de dominação mais complexas, às vezes sutis, mas certamente mais enraizadas e amplas, alcançando as dimensões do poder, do saber e do ser.

As colonialidades do poder estão assentadas em modelos eurocentrados de exercício de mando político, econômico, cultural, religioso, ideológico, comportamental e outros, significando a eurocentralidade não exclusivamente o que está literalmente localizado no território da Europa, mas o que geopoliticamente deriva das suas influências, como os modelos desenvolvidos nos Estados Unidos, país cuja importância em termos de colonialidades suplantou o território europeu com seu conjunto de países pioneiros nas práticas colonizadoras. Por estarem amplamente espalhadas, as colonialidades do poder constituem hierarquizações colonializantes que encontramos no interior de países do Sul global, aqueles que foram o palco histórico das políticas coloniais (RIVERA CUSICANQUI, 2015; 2018). Desse modo, fazendo referências a elites crioulas, mestiças ou equivalentes, encontramos grupos de pessoas que exercem poderes segundo as premissas das colonialidades,

quando se suporia como mais lógico lutarem contra essas mesmas dinâmicas das colonialidades.

As colonialidades do saber (MALDONADO-TORRES,2018), que em síntese estão assentadas no eurocentrismo como a única referência válida para as ciências, as filosofias ou as artes, promovem não somente a perspectiva de conhecimentos supostamente neutros e universais, como produzem, a partir de tais lógicas, o que estudos decoloniais têm denunciado como epistemicídios. O assassinato de conhecimentos dos povos indígenas, de quilombolas ou quaisquer outras cosmovisões que não sejam eurocentradas é uma realidade que se verifica desde as invasões europeias das terras da América Latina, inaugurando processos de imposição religiosa, valores culturais e outros modos de estar no mundo que não respeitam tradições seculares. A acusação de atraso, como uma das estratégias de desvalorização dos conhecimentos não eurocentrados, se soma às noções de progresso e modernidade, que em tese garantiria a superioridade dos princípios eurocêtricos.

A tríade das lógicas das colonialidades se fecha com as colonialidades do ser (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019), significando que a referência universal é o homem europeu branco, supostamente heterossexual. Percebemos, portanto, que qualquer pessoa que não seja esse modelo universal se encontra na condição subalterna, faltando-lhe requisitos mínimos de humanidade, a começar pela mulher branca europeia heterossexual (ou que se suponha ser). A misoginia, os racismos, a LGBTIQAP+fobia e demais hierarquizações excludentes são o corolário de um sistema de privilégios que em sua plenitude estão franqueados a uma pequena parcela de homens.

Essa parcela, sintetizada pela branquitude, tenta, a todo custo, apagar o passado colonial escravagista do Brasil. O “embranquecimento da raça” como uma política eugenista de Estado, consequência das colonialidades do poder, faz o Brasil figurar entre países que perpetuam a prática de genocídio negro, mesmo após a abolição da escravatura no ano de 1888. Segundo o Atlas da Violência de 2021, negros e negras estão mais expostos à violência no país, representando 77% das pessoas assassinadas no ano de 2019. A chance de um negro ser assassinado no Brasil é 2,6 vezes superior àquela de uma pessoa não negra.

Enquanto a política eugenista, aplicada entre 1888 e 1920, fomentava a imigração de europeus – dando-lhes, inclusive, a garantia de emprego e/ou terras para cultivo –, os descendentes dos cinco milhões de africanos escravizados no Brasil resistiriam, após o regime de escravidão, ao racismo estrutural e estruturante da sociedade brasileira. Continuamente, a branquitude tentaria eliminar modos de vida, culturas, práticas religiosas, línguas e formas de organização política que influenciaram e continuam a influenciar a construção das sociedades que os africanos escravizados tiveram como destino, dentre elas, a brasileira.

Para o intelectual Abdias Nascimento (2016), sempre houve a constante tentativa de apagar a “mancha negra” no país, tendo como justificativa a alegação da justiça social de que todos somos brasileiros. Segundo ele, qualquer movimento de conscientização afro-brasileira é visto pelos brancos como uma retaliação e até como uma suposta imposição de superioridade racial negra. O objetivo não expresso nessa ideologia seria, portanto, retirar do negro a possibilidade de autodefinição, impossibilitando, assim, uma identificação racial.

Esse conjunto de violências – simbólicas, políticas, materiais, econômicas e culturais – promovido pela branquitude tem como pano de fundo o racismo estruturante, com base em uma ordem social estabelecida que normaliza e concebe como verdade padrões e regras cujos princípios discriminatórios são baseados em uma ideia de raça, embora não exista um conjunto de raças humanas (ALMEIDA, 2018). A branquitude, então, se torna elemento fundamental das colonialidades do poder no projeto de genocídio dos filhos da diáspora africana¹⁰, no apagamento de suas identidades e na desumanização e retirada da condição de sujeitos (HOOKS, 1989 *apud* KILOMBA, 2019) do povo negro.

Tendo em vista que as opressões se dão de maneira interseccional, outra dimensão importante nos processos de vulnerabilização de determinados corpos corresponde aos gêneros. O pensamento feminista

10. Diáspora africana é o nome dado a um fenômeno caracterizado pela imigração forçada de africanos durante o tráfico transatlântico de escravizados. Segundo a Fundação Palmares, estima-se que durante todo período do tráfico negreiro, aproximadamente 11 milhões de africanos foram transportados para as Américas, dos quais, em torno de 5 milhões tiveram como destino o Brasil. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/?p=53464>>. Acesso em: 10 jul. 2022.

decolonial se apresenta como lente de leitura potente para a presente proposta à medida que parte da rejeição de qualquer categoria universal para pensar os gêneros, considerando como condição seus atravessamentos interseccionais, sendo a dimensão racial uma das questões centrais para pensar a constituição do poder resultante das dinâmicas de colonialidades. Ao tratar da relevância das interseccionalidades das categorias de raça, gênero, classe e sexualidade nas reflexões sobre dominação e exploração violentas, Lugones (2020) dá a ver a complexidade das práticas e reproduções características das colonialidades ao chamar atenção para o fato de que os homens racializados (não brancos), também vítimas de diferentes formas de exploração, atuam, em certa medida, como cúmplices e colaboradores na efetivação da dominação violenta sobre as mulheres racializadas.

Em suas discussões sobre o mandato de masculinidade, Rita Segato (2018) propõe uma chave de leitura potente, que marca o caráter invariavelmente coletivo e violento das vivências de gênero, assim como suas dimensões de poder e dominação. Para a autora, os homens estão expostos a um tipo de mandato que exige deles, constantemente, exibir sua capacidade, seu título, sua posição masculina ante a aprovação dos demais (SEGATO, 2018). Seu pensamento, inserido nos campos de estudos das colonialidades e relações de poder, é importante para nossa reflexão à medida que marca de saída a estrutura e os fluxos de opressão e violência que constituem esse mandato. Assim, ainda que em suas práticas no mundo um homem atue sozinho em algumas situações, essa agência pressupõe outras presenças que se fazem sentir junto a ele, o que é chamado pela autora de interlocutores na sombra. E são essas companhias, em presença física ou não, que o validam, exigem, aprovam, instam. Logo, “as iniciações masculinas nas mais diversas sociedades, mostram essa necessidade de titulação mediante desafios e provas que incluem a antissociabilidade, a crueldade de alguma forma e o risco.” (SEGATO, 2018, p. 43, tradução nossa).

Pela lógica do mandato, é exigido aos homens provas de sua masculinidade todo o tempo. Porque “a masculinidade, diferente da feminilidade, é um *status*, uma hierarquia de prestígio, se adquire como um título e se deve renovar e comprovar sua vigência como tal” (SEGATO, 2018,

p. 42, tradução nossa). Para a autora, a partir da matriz heterossexual e patriarcal do gênero, as masculinidades se nutrem de tributos que são cobrados das pessoas em posições femininas. Logo, no projeto patriarcal, não existe masculinidade na ausência de circulação desses tributos, assim como não há feminilidade sem posições subjugadas. Dessa maneira, ainda que homens e mulheres que vivenciam violências racistas compartilhem esse tipo de opressão, a dimensão de gênero faz com que as experiências não sejam as mesmas e que os homens, como detentores desse mandato, estabeleçam entre si relações de validação mútua, enquanto as opressões vivenciadas pelas mulheres não sejam consideradas em suas lutas por igualdade, já que são tomadas como tributos que elas devem pagar e que sustentam tais projetos de masculino.

Os resultados concretos das colonialidades do poder, do saber e do ser são percebidos nas mais diversas e cruéis modalidades de violências físicas e simbólicas. Mas também nas múltiplas resistências e enfrentamentos ao racismo, à misoginia, à LGBTQIAP+fobia, à xenofobia e outras expressões de ódio e rechaços, que têm no *podcast Mano a Mano* uma poderosa arma de conscientização e denúncia.

Podcast

De acordo com Jácome e Caldeira (2018), o conceito de *podcast* tal como conhecemos hoje remete ao contexto contemporâneo de consumo de mídia sonora, quando em 2004 o *iPod* figurava como o reproduzidor portátil mais utilizado. Há também uma referência à ideia de *broadcasting* (radiodifusão), sugerindo uma nova forma de comunicação sonora, um novo formato que possibilita a produção e disponibilização desse arquivo em agregadores na internet. Foi então que o jornalista Ben Hammerseley, do jornal americano *The Guardian*, uniu os termos *iPod+casting*, formando o termo *podcasting*, ou apenas *podcast*, no intuito de designar esse nicho de consumo/mercado que começa a emergir em ambientes digitais, principalmente em países onde a indústria radiofônica e o acesso à internet estão mais consolidados (FERRAZ; GAMBARO, 2020).

Importante destacar que, para Ferraz e Gambaro (2020, p. 156), o mercado promissor dos *podcasts* vem na esteira de uma maior participação dos *smartphones* enquanto dispositivos centralizadores do coti-

diano, em que a portabilidade e maior sensação de acesso ampliam o poder da interface, diversificando os modos de escuta que não podem ser ignorados pelos produtores de áudio/rádio. Para os autores, a contemporaneidade é marcada por novas experiências midiáticas no fluxo de informação e entretenimento, que durante muito tempo foi hegemonicamente representado pelo rádio, abrindo um lugar ainda não definido no comportamento do consumidor brasileiro.

Segundo Ferraz e Gambaro (2020), vivemos em uma época chamada de “segunda onda” do *podcast*, em que a primeira é marcada pela popularização dos primeiros tocadores do formato MP3, pela difusão de produção independente e divulgação de conteúdo individual; e a segunda se refere ao atual momento de sedimentação da “cultura da portabilidade” (KISCHINHEVSKY, 2009) a partir do advento do *smartphone*. Ainda que se considere a persistente desigualdade de acesso às novas tecnologias em diferentes estratos sociais, os *podcasts* possibilitaram que mais pessoas tivessem acesso à produção e distribuição de novas mídias, sobretudo sonoras, com grande potencial de fortalecimento de novos mediadores socioculturais.

Para Mello Vianna (2014), os *podcasts* acabaram por fomentar linguagens sonoras alternativas aos modelos de programas radiofônicos tradicionais, sugerindo imagens sonoras diversas a quem os escuta, possibilitando colocar em circulação conteúdos mais próximos às suas experiências cotidianas, seja enquanto produtores e/ou usuários. Nesse sentido, plataformas como *Spotify* e *Deezer* se inserem em um cenário de evolução do consumo musical e de quebra da hegemonia de grandes gravadoras da indústria fonográfica, ampliando a oferta, construindo um mercado de assinatura para disponibilização instantânea do conteúdo, reorganizando o mercado e o consumo cultural.

Análise da Materialidade

A análise do *podcast Mano a Mano* pode se beneficiar de algumas digressões sobre o próprio nome do programa, que nos parece sugerir dimensões polissêmicas. Originado, como é óbvio, do nome artístico do *rapper*, registrado oficialmente como Pedro Paulo Soares Pereira, Mano é designação comum em diversas regiões brasileiras para irmão,

portanto, alguém próximo, de confiança, solidário e predisposto a auxiliar nas jornadas da vida. Mas também quem pode, em razão da amizade, do afeto, da proximidade ou mesmo da cumplicidade, indicar caminhos, dar conselhos, censurar, expressar desagrado. Como militante pelas causas negras, *Mano a Mano* pode também indicar que Mano Brown está falando de irmão negro para irmão negro, ainda que não excluindo pessoas não negras. Outra possível leitura do nome do *podcast* deriva da linguagem típica do futebol, tema recorrente nas conversas de Mano Brown com suas convidadas e com seus convidados, nas quais ele não esconde sua paixão pelo Santos Futebol Clube. Na tática futebolística o “mano a mano” significa algo como “marcação cerrada”, ficar ao lado da jogadora ou do jogador do time adversário, com o objetivo de impedir livre ação no jogo. Nessa possível leitura, a primeira marcação cerrada é contra o racismo e outros preconceitos, como aqueles dirigidos a pessoas pobres e moradoras de favelas, morros e comunidades, incluindo a recorrente violência policial. Mas também pode ser a marcação cerrada durante as conversas nos episódios do *podcast*, seja com perguntas contundentes, seja pelo confronto de ideias.

Além do contato com uma diversidade de assuntos, a escuta dos episódios permite perceber um Mano Brown como personagem e interlocutor central das conversas realizadas, trazendo à tona tensões e concordâncias que oscilam de acordo com as entrevistadas e com os entrevistados. Mais que isso, o *podcast*, a partir do *rapper*, parece constituir-se como um *espaço* midiático que tenta legitimar discursos, histórias de vida e questões sociais, costurando-as com pontos de vista de Brown e dados/fatos apresentados pela jornalista Semayat Oliveira.

Nesse contexto, duas percepções aparecem. Por um lado, ganha destaque uma postura de resistência *a priori*, uma espécie de espírito insurgente que paira como pano de fundo dos diálogos entre convidadas e/ou convidados, apresentador e jornalista – principalmente, na problematização acerca das desigualdades nacionais e de seus diálogos com realidades internacionais. Por outro lado, aparecem contradições que despontam no comportamento de Brown durante as entrevistas e na postura e respostas de participantes frente às perguntas, ora assentindo argumentos, ora contrapondo-os, criando controvérsias e incoerências.

Esse jogo entre o que é dito e o como é dito, revelado pela interação promovida pelo *podcast*, faz emergir temporalidades que envolvem as e os participantes em cada episódio e colocam em cena situações e temáticas perpassadas por estruturas de organização do mundo que ultrapassam o momento daquelas interações. Ecoam ali, de distintas maneiras no desenrolar dos episódios, entre continuidades e novidades aparentes e não aparentes, marcas da organização social nacional, de nossa história, suas diversidades, apagamentos, preconceitos e exclusões, particularmente no que se refere ao racismo (AKOTIRENE, 2019; ALMEIDA, 2020; GONZALEZ, 1983; MARTINS, 2012; NASCIMENTO, 2016). Nesse sentido, o *podcast* reivindica-se como local de problematização de heranças históricas e memórias sociais, ao mesmo tempo em que, na tentativa de atualizá-las e ressignificá-las, alimenta questionamentos sobre a maneira como tal reivindicação se realiza.

Na análise dos episódios, foi possível observar os limites da abordagem de Mano Brown em termos de gênero e sexualidade na intersecção com o racismo. Se as questões raciais são o mote de parcela considerável das entrevistas, aquelas relacionadas ao gênero e à sexualidade, em especial quando se trata de mulheres entrevistadas, não são colocadas em pauta por Mano Brown e, quando aparecem, se dão de forma residual. A exceção fica por conta da entrevista com Ludmilla, contexto em que ela pauta o assunto e fala abertamente sobre a sua relação afetiva com a Brunna Gonçalves, a convivência entre elas – que inclusive a acompanha durante a gravação, sobre os desafios de assumir a sua sexualidade publicamente, sobretudo no mercado musical. Mas Mano Brown não promove, apesar do mote deixado por Ludmilla, uma abordagem sobre as lesbianidades negras e periféricas que pudesse ampliar a discussão.

Para além da sexualidade, Brown conduz a entrevista abordando temas como os padrões de beleza racistas e as implicações na realidade de cantora, mas não traz para cena as especificidades das questões de gênero, que operam de forma singular no que toca às pressões dos padrões que incidem sobre homens e mulheres racializadas. Dando a ver seu referencial de masculinidade, mesmo após Ludmilla relatar não ter tido relação com o pai, já que este esteve preso durante toda a sua vida, Brown pergunta à cantora qual é sua referência de proteção mascu-

lina e quais homens ela admira, momento em que a entrevistada cita um tio, que é seu produtor, e o padrasto. Tal questão fala sobre Mano Brown e a concepção tradicional de uma masculinidade protetora e que se coloca como referência, sendo capaz de capturar a admiração das mulheres. Uma mulher que conta publicamente de seu casamento com outra mulher, que relata a ausência paterna e destaca a relevância da mãe em sua vida, é interpelada por esse tipo de questão, que segue na manutenção de uma noção de protagonismo masculino na existência de qualquer uma.

No final do episódio, outra faceta do projeto de masculinidade encarnada por Brown aparece, quando Ludmilla passa a questionar sobre a sociabilidade das masculinidades heterossexuais: “como é a resenha de vocês, hetero, tipo assim, só os machos?”. Brown responde: “música, dinheiro, progresso, passado”, explicitando temas que se afastam de qualquer concepção de vida doméstica, historicamente vinculada às noções de feminino. Ela questiona se eles falam sobre mulher, o que é respondido negativamente por ele, despertando reações de dúvida por parte da cantora, que pergunta também se nas festas que fazem tem comida, se eles cozinham e ele responde, demonstrando certo desconforto, que pedem para fazer (não especificando quem são essas pessoas que cozinham), justificando que “é preciso gerar emprego”.

Tal movimento também ocorre na entrevista com Leci Brandão, em que as pautas voltadas para a comunidade LGBTQIAP+ são negligenciadas. Uma das primeiras cantoras do Brasil a se enunciar publicamente como lésbica, em uma entrevista concedida para o jornal *Lampião da Esquina*, em 1978, Leci Brandão é colocada por Brown logo no início na entrevista no lugar de mãe, na típica dicção cristã de respeito e autoridade que são atribuídos ao lugar social da maternidade, com todos os problemas daí decorrentes, anulando qualquer diálogo possível sobre temas como sexualidade. “Nesse exato momento você está aparentando muito a minha mãe. Falei com meu filho agora e falei, ‘tá parecendo a vovó’, e ele respondeu: ‘lembra sim’ ”¹¹, Brown declara nos primeiros dez minutos da conversa.

11. Disponível em <<https://open.spotify.com/episode/6ynRr82QQsnsr1qeOeWY7d>>. Acesso em: 10 out. de 2022.

Na entrevista com Fernando Holiday inclusive, que é abertamente bissexual, também não aparece em nenhum momento as controvérsias do seu discurso em relação ao movimento LGBTIQAP+. O vereador se posiciona abertamente contra as lutas encampadas por esse movimento político, tal como ocorre em relação às pautas raciais. Embora Brown tensione alguns privilégios de Holiday em relação ao recorte de classe, ele não chega a questionar os privilégios em relação à cisnormatividade, à bissexualidade e às incoerências em seu discurso liberal e capitalista a partir de vivências ainda mais vulneráveis, ou seja, das identidades dissidentes em seus atravessamentos raciais, econômicos, de classe etc., que incidem de modo peculiar nas experiências LGBTQIAP+, sobretudo nas travestis negras e periféricas. A propósito dessas incoerências, elas também podem ser entendidas pela conformação do sujeito negro às colonialidades do ser e do poder. Holiday se transforma no exemplo concreto de como as colonialidades produzem resultados, inclusive políticos, que buscam pacificar o que não é pacificado: o fenômeno do racismo à brasileira. Ao adotar valores culturais da metrópole “civilizadora”, se conformando à lógica heterormativa, burguesa, cristã e anti-LGBTQIAP+ e, ainda, ser contra as políticas de ações-afirmativas, Holiday é o colonizado que se evade da própria selva (FANON, 2020) e se torna tão mais branco à medida que se distancia da sua escuridão, ou seja, da sua negritude.

A entrevista com Fernando Holiday destoa bastante das outras três analisadas, não apenas pelas contradições do vereador, mas sobretudo pela discordância entre eles evidenciada desde a vinheta de abertura. Por um lado, Brown declara publicamente o seu alinhamento político à esquerda, seu apoio (e críticas) ao PT e ao ex-presidente Lula, e sustenta o seu discurso nas políticas sociais do governo petista e na consequente ascensão e melhores condições de vida da população negra, periférica, das camadas mais pobres e marginalizadas. Por outro, Holiday construiu sua carreira no MBL, Movimento Brasil Livre, agrupamento de extrema-direita caracterizado por posturas racistas, classistas e LGBTQIAP+fóbicas, e foi um apoiador do *impeachment* da ex-presidenta Dilma. Ele foi o primeiro vereador assumidamente homo/bissexual a ocupar um cargo legislativo na Câmara Municipal de São Paulo, eleito

em 2016 pelo então partido Democratas¹². No segundo turno das eleições de 2018, apoiou a candidatura de Bolsonaro à presidência, apesar de reiteradas falas/posicionamentos racistas e LGBTQIAP+fóbicas do então candidato. Reelegeu-se pelo Patriota em 2020 depois de rasgar sua ficha de filiação ao DEM em um acalorado debate sobre os trabalhadores de aplicativos na cidade. Posteriormente, foi expulso do partido por suas discordâncias a Bolsonaro, quando a agremiação cortejava o presidente para a sua filiação com vistas às eleições de 2022. Holiday foi candidato à deputado federal em São Paulo pelo partido Novo.

Tanto Holiday quanto Brown nasceram na periferia de São Paulo, estudaram em escola pública, tiveram suas infâncias marcadas pela ausência paterna, conviveram de perto com a criminalidade, mas divergem nas questões ideológico-partidárias. Holiday não nega o racismo, tampouco os efeitos da racialização, porém deixa explícito que destoa quanto ao “antídoto”, sugerindo soluções liberais para os problemas sociais. Além de se posicionar a favor das cotas sociais (em detrimento das raciais), ele enxerga as bancas de heteroidentificação como “verdadeiros tribunais raciais” e acusa esse sistema de atualizar as dinâmicas de racialização da sociedade.

Já na entrevista com Vanderlei Luxemburgo ficam explícitos a admiração e o respeito do entrevistador pelo convidado, bem como seu lugar de conforto em tratar das pautas que compõem a história do técnico de futebol: o esporte e as equipes em que atuou, a vida nas periferias, questões raciais, religiosas e políticas. Quando esse episódio é posto em tensão com os demais, a constituição das masculinidades como mandato, que se efetiva entre os pares a partir da instituição de uma espécie de corporação, fica evidente. Com Luxemburgo, Mano Brown finalmente se encontra entre iguais, se colocando eventualmente na posição de fã. Se frente às entrevistas com as cantoras é perceptível o limite temático abordado por ele, principalmente no que passa pela negligência frente

12. O partido Democratas (DEM) sempre se posicionou no espectro político à direita, com acenos à extrema-direita, como ficou claro na sua participação junto ao governo de Jair Bolsonaro. Em 2021, fundiu-se ao PSL, que abrigou a candidatura de Bolsonaro nas eleições de 2018, formando o maior partido do país atualmente, o União Brasil. O DEM também é herdeiro da Arena, partido que deu sustentação ao regime militar.

às questões de gênero, a entrevista com Vanderlei explicita os assuntos de domínio e apreço do entrevistador. Conforme indicado na discussão proposta por Segato (2018), o mandato de masculinidade se constitui a partir da partilha de um código simbólico, por meio do qual os homens se estabelecem como pares e pleiteiam a legitimidade de seu *status* masculino. Se por um lado Brown estabelece lugares comuns de diálogo com as entrevistadas, como a questão racial, as vivências em periferias do Brasil, a trajetória na música e, eventualmente, posições políticas, por outro, um aspecto fundante da vivência dessas mulheres, o gênero e suas opressões, não é posto em centralidade. Isso porque a construção da masculinidade como mandato não só não problematiza tais dimensões, como naturaliza o pagamento de tributos do feminino como condição de manutenção de seu projeto.

Se o *podcast Mano a Mano*, tomando como referência os quatro episódios analisados, revelou-nos um espaço consistente de questionamento do racismo, do classismo e das desumanizações derivadas das e produtoras de desigualdades sociais, o mesmo não pode ser afirmado sobre as questões de gênero. Ou melhor dito, quando apareceram, as relações de gênero foram pautadas por quem estava sendo entrevistada, caso da cantora Ludmilla, sendo negligenciadas por Mano Brown quando das entrevistas com Leci Brandão e Fernando Holiday, duas figuras que já tornaram pública sua não heterossexualidade. Essa contradição é típica das lógicas das colonialidades do poder e do saber, em suas dimensões de amplo espraiamento social, inclusive alcançando subrepticamente os espaços mais potentes para desconstrução de todas as hierarquias que inferiorizam.

Referências

- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ALMEIDA, Silvio. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.
- CRISÓSTOMO, Maryellen; MELO, Paulo Victor; TERSO, Tâmara. TICs, raça, mulheres e territórios: o podcast Ondas da Resistência como ocupação das plataformas digitais em uma perspectiva interseccional. *Revista Fronteiras: Estudos Midiáticos*, v. 24, p. 37-51, 2022.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Sebastião Nascimento com a colaboração de Raquel Camargo. São Paulo, Ubu, 2020.
- FERRAZ, Nivaldo; GAMBARO, Daniel. Podcast e radiojornalismo: uma aproximação entre a mídia formal e as novas experiências de produção e escuta. *Revista Novos Olhares*. Vol.9 n.1, São Paulo, 2020.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, L. A. et al. *Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. Ciências Sociais Hoje*. Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1983.
- JACOME, Phellipy; CALDEIRA, Thiago. PÍLULAS DE EXTENSÃO: memória institucional através de podcasts. *V Encontro Sudeste da História da Mídia*. Alcar Sudeste. 2018.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- KISCHINHEVSKY, M. Cultura da Portabilidade: novos usos do rádio em mídia sonora. *Observatório (OBS*)*, vol. 3, n. 1, pp. 223-238, 2009. Disponível em: <<http://obs.obercom.pt/index.php/obs/article/view/271/241>>. Acesso em: 20 set. 2022
- LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLANDA, H.B. (org.). *Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze, MALDONADO-TORRES, Nelson, GROSFUGUEL, Ramón (orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

MARTINS, José de Souza. *A sociabilidade do homem simples*. São Paulo: Contexto, 2012.

MELO, Paulo Victor; SERRA, Paulo. *Tecnologia de Reconhecimento Facial e Segurança Pública nas Capitais Brasileiras: Apontamentos e Problematizações*. Comunicação e sociedade [Online], 42, p. 205-220, 2022. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/cs/81111>>. Acesso em: 20 set. 2022.

MULKI, S., ORMSBY, A.A. Breaking Green Ceilings: podcasting for environmental and social change. *Journal of Environmental Studies and Sciences*, 12, p. 18-27, 2022.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009.

QUINTERO, Pablo, FIGUEIRA, Patrícia, ELIZALDE, Paz Concha. *Uma breve história dos estudos decoloniais*. São Paulo: Masp Afterall, 2019.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Editor Tinta Limón, 2015.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible*. Ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

SEGATO, Rita Laura. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo, 2018.

VIANNA, G.V. Melo. Vozes do Vale: usos do podcast por jovens do Vale do Jequitinhonha. *Revista de Estudos da Comunicação* (Impresso), v. 15, p. 257-273, 2014.

CAPÍTULO 6

A mãe (in) visível: trânsitos espaciais de um corpo território

DIOGO CAVALCANTE VELASCO (UFS)

FERNANDA MAURICIO (UFMG)

IANA COIMBRA (UFMG)

NICOLI TASSIS (UFU)

VALÉRIA MARIA VILAS BÔAS (UFS)

A presente proposta nasce de inquietações que procedem de diferentes lugares: por um lado, inquietam-nos os agenciamentos sobre o corpo feminino que, por vezes, são retirados da dimensão do debate público e alçados à esfera do privado – ainda mais quando a maternidade entra nesse diálogo; por outro, inquieta-nos pensar as transformações do jornalismo, enquanto instituição social, em sua relação com uma esfera pública que, cada vez mais, afasta-se de uma dimensão centrada na racionalidade e na troca de argumentos para se ancorar na troca de vivências entre os sujeitos e assumir um caráter emocional.

Tomando o corpo como um espaço de r-existência (HAESBAERT, 2021), unimos as duas inquietações para questionarmos como os relatos de si visibilizados em redes sociais *online* sobre a maternidade tensionam, criam e/ou recriam um espaço público a partir de suas próprias experiências. Tendo essa provocação em mente, nosso objetivo é levantar uma discussão sobre quais transformações nas espacializações relacionadas às esferas do público e do privado são agenciadas por um corpo feminino, especificamente o materno, que por sua vez tensiona os modos de

ocupação do espaço que lhe foi historicamente atribuído. Para tanto, partiremos de uma análise dos relatos de si da jornalista Patrícia Ferraz (Record) em seu perfil no *Instagram* (@ferrazpatricia). Patrícia é mãe de Catarina: uma menina nascida prematuramente em um parto de emergência, que precisou ser ressuscitada, passou meses na UTI e foi submetida a cirurgias e procedimentos invasivos até ter alta hospitalar sem saber se teria sequelas. Patrícia não representa todas as mulheres, nem todas as mães, tampouco todas as jornalistas. Afinal, nenhuma pessoa consegue reduzir à própria vivência tantas camadas e subjetividades tão complexas. Mas por ela essas experiências se atravessam, se chocam, se cruzam, e produzem tensões e reflexões que buscamos elaborar por meio da análise desse corpo-território, visível e invisível, em trânsito e em permanente negociação.

Uma questão de espaço

A partir de Doreen Massey (2008), entendemos o espaço como algo relacional e não concreto, dado por limites e fronteiras. Para a autora, se o tempo é a dimensão da mudança, o espaço é a dimensão do social: da coexistência contemporânea de outros. Nessa perspectiva, tempo e espaço se constituem mutuamente, ofertando um tensionamento epistêmico no que pode ser chamado de espaço-tempo ou tempo-espaço, sem qualquer relação hierárquica entre os conceitos. Em outras palavras, o espaço se configura como uma esfera de possibilidades, abarcando a convivência conflituosa de múltiplas formas de ser e estar no mundo. Assim, conceituar o espaço é antes reconhecer a heterogeneidade que marca a experiência humana, em determinado tempo e lugar, a partir de um exercício analítico politicamente engajado que leva em consideração que há disputas, dissensos, negociações, forças díspares e usos desiguais nas relações espaciais.

Nesse sentido, podemos pensar o espaço como algo que está para além do extensivo e da representabilidade, visto que ele é irrepresentável, como o tempo. O seu caráter mutante e processual faz com que tenhamos a possibilidade de colocar em conjunto as relações que são realizadas por seus agentes sem pensar, necessariamente, só em seu caráter material. Isso possibilita o pensamento para além do desvelamento da confi-

guração de coisas, objetos e seres vivos que estão dispostos, mas em questões sociais e culturais que forjam a sua produção.

É justamente a partir da observação dessas questões sociais e culturais que produzem o espaço que argumentamos que, para além de dificultar a participação ativa de mulheres nas decisões públicas, a distinção entre público e privado, fundadora de uma noção clássica de esfera pública, afasta da discussão política temas que surgem ali como ligados ao espaço doméstico, da casa e do cuidado. Tais temáticas, historicamente configuradas enquanto responsabilidade das mulheres, acabam ficando fora de debates mais amplos, limitados a uma esfera e um espaço privados.

O fazer jornalístico, como campo de saber e poder, se insere nesse contexto. Referimo-nos aqui ao jornalismo enquanto instituição fundada na modernidade que se inaugura na relação com essa esfera pública, exercita sua função e estabelece seus valores na esteira dessa distinção e estabelece a objetividade como seu valor fundamental. Reconhecendo que outras matrizes do jornalismo se desenvolveram em paralelo – como o popular e o literário, entre outros – assumimos como problema os modos como o jornalismo estabelece um discurso hegemônico sobre si mesmo, baseado em valores como objetividade, interesse público e relevância para legitimar-se socialmente, mas cuja prática cotidiana aponta para outras dimensões, como a intimidade. Nesse sentido, o espaço público que o jornalismo toma como referência tende, ao menos discursivamente, a não atravessar a textura do cotidiano privado no qual se desenrola a dita vida das mulheres. Do mesmo modo, os relatos de experiências ligadas a esse espaço da casa e da família tendem a ser destituídos de validação jornalística.

Para observar essa dimensão do relato, tomamos como enfoque teórico-metodológico, as noções de escrita e narrativa de si, tais como pensadas por Michel Foucault (2004), e desenvolvidas por Butler (2015). Essa dimensão parece-nos potente à medida que nos permite olhar para os relatos como espaços de construção de subjetividades e suas identidades. Ao narrar as experiências da gestação, do parto e da rotina parental, a pessoa se inscreve, apropria-se e significa o próprio corpo a partir de sua vivência e, nesse ato, restabelece o poder de dizer

sobre si própria enfrentando (ou não) normas hegemônicas que agenciam sobre sua experiência. Potencializados pelas redes sociais *online*, esses relatos de si podem alcançar uma dimensão transformadora ao efetuar rupturas e promover encontros entre diferentes trajetórias, configurando espacialidade e redimensionando o espaço público a partir de seu corpo-território.

Entendemos que pelo corpo da repórter Patrícia Ferraz as dimensões de espacialidade podem ser percebidas, uma vez que o corpo diz de um estar no mundo atravessado por discursos, contextos e práticas. O corpo, para nós, se assume como potencial de resistência. Nessa perspectiva, nos alinhamos com Butler (2003), no movimento de repensar os corpos como “superfícies politicamente reguladas”, ou seja, produzidos na relação com os processos de institucionalização, (re) codificação, disputas e (des) regularidades que ofertam múltiplos sentidos. Sendo assim indissociáveis das instituições, dos demais corpos, do tempo e dos espaços em que são recorrentemente (re)construídos e (re)significados. Assim como a autora, reivindicamos o reconhecimento das limitações do modelo representativo que, muitas vezes, não leva em consideração o caráter fluido e os afetos da institucionalização dos corpos nas esferas pública e privada.

Desse modo, somos instigados a problematizar como as instituições e os sistemas de poder produzem os sujeitos que vêm posteriormente a representar, a partir de critérios previamente delimitados para determinado gênero (no escopo da presente proposta, uma mulher jornalista e sua relação com a maternidade). Para tanto, buscaremos tecer essa discussão respaldados no entendimento de que as narrativas de si dão a ver práticas legitimadoras e (des)estabilizadoras de identidades que, por isso, devem ser analisadas a partir de uma genealogia crítica de suas subjetivações e materialidades.

Neste trabalho, falamos sobre um tipo específico de mulher, sem a pretensão de reunir em uma única figura a representação de uma identidade feminina unificadora. Também procuramos não reduzir a experiência da maternidade à vivência da mãe que selecionamos para este trabalho. Mulheres são muitas, são plurais, são diversas, assim como as pessoas que dão à luz. Sendo que mãe e mulher sequer podem ser usadas como sinônimos universais.

Posto isso, partimos da compreensão de que todas as formas de maternidade e maternagem são legítimas e, para discorrer sobre as questões propostas que articulam mulher, território, corpo e jornalismo, escolhemos e acolhemos os relatos de Patrícia Ferraz. Mulher cis. Hétero. Branca. Magra. Casada. Repórter de rede em uma TV aberta em São Paulo. Assalariada. Uma mulher privilegiada que assim o sabe, e também o sabemos, e que tenta encontrar brechas em seus relatos e vivências de uma maternidade e feminilidade normativas, para cruzar fronteiras e promover diálogos sobre essa temática nos âmbitos profissional e pessoal. As fotos dela e de sua filha de cabelos loiros, franja e óculos publicadas nas redes sociais transmitem afeto e deixam rastros da relação que mãe e filha constroem desde o ventre.

No perfil de Patrícia no *Instagram*, as práticas televisivas como repórter e suas histórias pessoais se misturam. Se antes da menina chegar essa já era uma realidade, depois do nascimento virou a pauta principal. Na rede, os medos, as consequências do parto fora de hora e a vida ao lado da filha se tornam os assuntos que passaram a mover a narrativa de si performada por Patrícia. Assim, cabe questionar de que forma Patrícia Ferraz se faz ver em seu perfil no *Instagram*, quais rupturas e continuidades ela promove a partir de seu próprio corpo e como seus relatos orais/escritos se relacionam com esse corpo presente. A nossa aposta é de que, ao reivindicar presença em uma esfera de discussão que ultrapassa os limites da casa, da família e do privado através de seu corpo e seu relato, jornalistas como Patrícia Ferraz atualizam os espaços por onde transitam (casa e trabalho) e com os quais o jornalismo dialoga, entre performances de um sujeito-mãe e um sujeito-jornalista.

Neste artigo, faremos uma breve abordagem conceitual das noções de corpo e espacialidade que nos parecem produtivas para, em seguida, desenvolver dois movimentos imbricados de análise em direção aos relatos da jornalista Patrícia Ferraz e os modos de inscrição de seu corpo no ciberespaço e no jornalismo: 1) maternidade e produtividade, a partir de uma aproximação com correntes do feminismo e de estudos de maternidade; e 2) o *Instagram* como espaço e os sentidos dos corpos na rede social.

Corpo e espaço – apostas conceituais

A maioria dos teóricos que estudou a categoria espacial negou a sua abertura. Grande parte das vezes, ela foi pensada como algo extensivo, fixo, homogêneo, estático, divisível e estrutural. Criou-se uma ideia de que o espaço é algo que não compreende o vivido, o criativo, deixando para o tempo tal potencialidade. Desde a filosofia de Kant, colocando-o como algo apriorístico, preenchido pelas coisas, ou os planos cartesianos de Descartes, que o dividiam em suas dimensões, ou Bergson, com a ideia de que o espaço engana e ilude a irreversibilidade da duração, principal motor da evolução criadora, espacializar era perceber, agir por meio dos códigos. Seria assim a tradução das nossas ações, o que facilitaria o nosso trânsito no mundo, quase como uma reprodução de condição espacial. A mudança, o tempo, a duração, estariam na quebra perceptiva, na confusão das dimensões, no irrepresentável ou na forma indireta de se ver para além do que se conformam os conjuntos aparentes.

Talvez seja a própria forma de se pensar essa palavra, conjunto, a causa de tal confusão. Erro da linguagem? Por meio dela, também codificada, a definição de um conjunto pressupõe algo fechado, delimitado, que ordena os seus elementos dentro de uma realidade. A ciência clássica tenta pensar dessa forma, por meio de suas variáveis, e chamou muitas vezes isso de espaço. Por outras vezes, foi a filosofia que colocou o espaço como representação conceitual. Ele, por conseguinte, seria aqui o que entorna seus elementos, assim como o seu paradigma, a imagem, espacializada por meio da visão (sentido pensado superior).

O espaço se faria porque observamos as coisas em sua distribuição, seria essa a sua existência. Porém, pensamos de outra forma, pois, diferentemente do abordado acima, cremos que ele não se estabiliza, não é uma estrutura estanque, nunca consegue estar completamente fechado, porque ele é o lugar da relação, seu condicionante. Este aspecto imprescindível a ele desconstrói qualquer possibilidade de homogeneização, porque é na interação que o espaço se produz, e não o contrário.

De acordo com Lefebvre (2014), a realidade, como produto espaciotemporal, conforma os elementos por meio da prática espacial, inerente a ela. No caso do seu estudo da sociedade, é ela que produz conjuntos por meio das representações dos espaços concebidas pelos códigos que

ela produz, e que, ao mesmo tempo, cria fissuras por meio dos espaços de representação. E é já onde se concentra o aspecto triádico do autor, o espaço percebido, concebido e vivido, produzido pela prática social, representações de espaço e espaços de representação, no qual ele vê a concepção de um espaço urbano que distribui as contradições do capitalismo e que fetichiza seus códigos, espacialmente, pois cria, por exemplo, binarismos como espaços de lazer e de trabalho, periferia e centro, o que concentra a força da reprodução das relações de produção do capital. Ou seja, o espaço também é produção dos códigos do capital, reproduzidos parcialmente por sua prática e incentivado ao rompimento por suas fissuras.

A distribuição dos seus elementos nunca corresponde à realidade do todo, assim como os produtos não correspondem às relações de exploração do trabalho que nelas se reproduzem. Pode até haver concordância do simultâneo inicial, da prática espacial com o espaço concebido, mas a vida se faz no meio disso e, dentro de espaços ordenados, rachaduras são criadas para que ela possa se produzir, criar, apresentando-se como paradigma o campo das artes, por exemplo, mas isso também se projeta no campo do vivido, do cotidiano, nunca correspondente completamente ao que foi projetado. O que se diz, por exemplo, das manifestações sociais em meio à cidade? Seus rabiscos, pichos, ocupações, que tentam desconstruir os códigos hegemônicos estabelecidos? É aqui que o espaço se realiza aberto, se produz e vira produto em constante mutação.

Foi Doreen Massey (2008), uma das teóricas mais assertivas sobre a abertura espacial, que nos fez enxergar esse aspecto da categoria. Os elementos que fazem os conjuntos estão em relação, simultâneos a outras conformações, sem nunca poderem estar em definição atual total. Uma cartografia sempre móvel, propensa ao estilhaçamento. Razão disso é que tais conjuntos participam de uma luta política, uma negociação dos seus agentes, que sempre muda o contorno e os limites dos espaços que ocupam. Essa negociação os coloca em constante configuração e desconfiguração, ou territorialização e reterritorialização, seja na ordem do físico do cultural, seja do pensamento, mas sempre determinado pelo poder, ou influenciado por ele.

Apropriando-se das contribuições de Massey a partir de uma perspectiva decolonial, Haesbaert (2021, p. 40) compreende que o espaço

é resultado e indutor da multiplicidade que compõe a dinâmica social. É nesse sentido que o espaço é também a dimensão do reconhecimento do Outro, um outro que não está “atrás” (temporal e espacialmente), mas que coexiste – encontra-se, respeitada sua própria trajetória, do nosso lado.

Enquanto lugar que se constitui a partir das interações, o espaço atua sobre corpos, corpos desiguais, estabelecendo e dando a ver relações de poder. É, portanto, em uma dimensão espacial que se podem flagrar mudanças de perspectivas entre os sujeitos que interagem, possibilitando transformações.

Em síntese, mudanças no/do espaço têm papel fundamental na nossa capacidade de desenvolver distintos olhares sobre os outros. Isso pode parecer óbvio, mas é muito relevante ao considerarmos, por exemplo, o poder de muitos deslocamentos no nosso aprendizado para traduzir, avaliar e incorporar outros valores e visões de mundo – ou, no mínimo, para “escutar” e tentar compreender a perspectiva de outros espaços/culturas, rompendo estereótipos de quem apenas, olhando de fora e de longe, reproduz um único (geralmente o seu, já arraigado) ponto de vista (HAESBAERT, 2021, p. 46).

É nessa forma de pensar o espaço, em sua abertura para a negociação, o seu aspecto vivo e suas possibilidades de fissura, que vamos abordar a plataforma do *Instagram*, como espaço virtual, e analisar como Patrícia Ferraz, jornalista reconhecida na profissão e com um número expressivo de seguidores¹, coloca as vivências sobre maternidade/maternagem e a relação com a prática jornalística, de modo a reconfigurá-las.

Maternismo/maternagem no imbricamento entre maternidade e jornalismo

No *feed* do *Instagram* de Patrícia Ferraz (@ferrazpatricia), dois temas se destacam à primeira vista em meio às publicações pessoais cotidianas: fotos e vídeos de bastidores de gravações jornalísticas – microfone na mão, câmeras enquadradas, em situações de entrevistas –, e fotos e vídeos com Catarina. Esses destaques se confirmam ainda na descrição

1. Até a finalização deste artigo, ela contava com 26,4 mil seguidores no *Instagram*.

simples que Patrícia faz de si mesma na Bio como “Jornalista e mãe”. Um vídeo publicado em 31 de março de 2022 nos chama atenção. Nele, surge a Patrícia repórter, sentada em uma cadeira na rua, de frente para a câmera que a enquadra entrevistando uma garota.

O áudio produzido para a publicação no *Instagram* descreve a cena com a entrevistada:

Essa, de costas para a câmera, é uma menina de quinze anos que já é mãe. Aos dez, essa menina foi tirada da própria mãe e levada a um abrigo por negligência e maus tratos. Aos treze, ela engravidou. Hoje essa menina de quinze anos vive na rua com outra menina de dois anos que é a filha dela (FERRAZ, 2022e).

Nas imagens vemos, inicialmente, a cena jornalística: repórter na função de entrevistadora, câmeras apontadas, fios, repórteres cinematográficos. Não identificamos o rosto dessa “menina” que a repórter descreve, mas, na sequência, podemos ver o corpo de pé com um balão amarelo na mão, caminhando atrás de uma criança de passos apressados.

Nesse vídeo, as duas *personas* que Patrícia nos apresenta em sua página pessoal da rede social parecem se cruzar. Ainda que não faça referências nesse conteúdo à própria experiência de maternidade, ela surge como relato que compõe o material jornalístico que foi ao ar no programa *Repórter Record Investigação*, no dia 01 de abril de 2022. Nele, ao conversar com a garota que destaca na rede social, Patrícia chora e se implica, no que sinaliza um gesto empático de aproximação com a entrevistada: “Desculpa eu estar chorando, eu tenho que... é porque eu tenho uma filhinha pequena e fico pensando em você tão novinha, então é por isso que eu tô assim. Mas vamos lá, vamos conversar” (FERRAZ, 2022e). Patrícia foi para o trabalho, mas levou a filha consigo, na fala, no discurso, e até na condução da pauta e na edição da reportagem, demonstrando o cruzamento de fronteiras entre o público e o privado.

Na gravação, naquele espaço da rua, duas mulheres partilham a construção de um discurso para uma audiência ampla sobre maternidade, sobre responsabilidade e afeto parental. No entanto, da mesma forma que serem mães de meninas as conecta, um abismo estrutural as separa. Patrícia é a mulher que engravidou já adulta, desejando ser mãe, tendo casa, comida, parceiro e salário. A adolescente é uma garota em situação

de vulnerabilidade social que tem sob a sua responsabilidade a criança que pariu enquanto mal tinha deixado a própria infância. As realidades se distanciam. Apesar de ambas serem mães, de estarem em um mesmo lugar, diante da mesma lente, do esforço de demonstrar empatia – o que é ao mesmo tempo um gesto humano e técnica de entrevista – Patrícia assume a posição de jornalista, e a adolescente de narradora da história triste que vai ao ar.

A exibição da implicação de jornalistas no relato como parte da composição do material jornalístico que vai ao ar nas emissoras brasileiras, embora seja uma estratégia que tem se tornado comum nos últimos anos, pode também ser percebida, de certo modo, como uma disputa com a configuração histórica de uma separação entre o espaço público, que cabe e interessa ao jornalismo, e o espaço privado, onde os relatos pessoais têm vez. Transformações em favor de uma implicação dos sujeitos no discurso televisivo e jornalístico têm sido observadas por autoras como Dominique Mehl (2007), que argumenta que programas como *talk shows* e *reality shows* nos ajudam a observar um momento em que as pessoas comuns passam a ter espaço para falar de suas experiências pessoais e cotidianas, que outrora não seriam compreendidas enquanto algo passível de interesse pelo outro ou por uma esfera racional à qual interessa a decisão política; e Rosalind Coward (2013), que embora destaque que o sentido de testemunho e presença sempre foi forte para manter a confiabilidade dos jornalistas, observa que há, contemporaneamente, uma fascinação com as histórias pessoais de sujeitos comuns na televisão, nos livros, nas revistas. Uma “preocupação com o eu, subjetividade e intimidade, e especialmente com sentimentos íntimos, pode ser observada em grande parte das áreas da vida cultural, assumindo muitas formas diferentes” (COWARD, 2013, p.88).

Nesse sentido, o espaço da casa, do doméstico, hegemonicamente definido na relação com afetos e valores ligados ao reconhecimento do que é feminino ganha também a cena pública, e temas como a maternidade passam a transitar entre essas esferas, reconfigurando as relações constituidoras do espaço social com o qual o jornalismo dialoga. Argumentamos, evocando os trabalhos de Doreen Massey (1994; 2008) e Susan Okin (2008), que a delimitação de espaços em suas dimen-

sões sociais e vividas sustenta uma estruturação de gênero: um apartamento que exclui as mulheres de certos lugares e espaços de decisão e convivência. Em *Space, Place and Gender*, Massey argumenta, a partir de suas memórias de infância, que determinados espaços da cidade de Manchester, onde cresceu, pareciam fechados para ela, entregues aos meninos. Assim, para a autora,

espaços e lugares – juntos com outros fatores associados, como nossos graus de mobilidade – se estruturam recorrentemente com base no gênero e de milhares de maneiras diferentes. E essa estruturação do gênero materializado nos espaços e lugares reflete simultaneamente as formas como o gênero é construído e entendido nas sociedades em que vivemos, e tem efeitos sobre elas (MASSEY, 1994, p.186).

Como sugere Okin (2008, p. 307), “as mulheres têm sido vistas como ‘naturalmente’ inadequadas à esfera pública, dependentes dos homens e subordinadas à família”. Para a autora, o argumento de que as divisões entre público e privado são claras e facilmente diferenciadas só pode se sustentar ignorando argumentos importantes de pesquisadoras feministas que têm revelado ligações fundamentais entre essa divisão e as bases patriarcais da sociedade moderna.

Ao atuar como uma jornalista que se apresenta para o público que a “segue” como mãe, defensora de pautas ligadas à condição de nascimento prematuro de sua filha, Patrícia Ferraz parece operar no sentido de reconstrução desse espaço social com o qual dialoga enquanto jornalista. Nessa nova configuração, é no atravessamento que ela constrói e ocupa sua relação com esferas do público e do privado, do pessoal e do profissional. A partir do uso de frases como “A mãe vai voar para a primeira missão jornalística do ano” (FERRAZ, 2022b), ou de imagens em que aparece amamentando sua filha enquanto trabalha no computador de sua casa², nos convoca a observar o imbricamento, por exemplo, das questões de família com o restante da sociedade, como salienta Okin (2008). Noutra ocasião em que viaja a trabalho, Patrícia novamente

2. Essa imagem foi publicada num vídeo junto a outras em que Patrícia Ferraz aparece amamentando sua filha (FERRAZ, 2020a). Também aqui vemos um cruzamento entre esferas pública e privada e a não dissociação entre maternidade e vida profissional.

imbrica profissionalismo e maternidade/público e privado ao expor na legenda: “Quem vê pose, não vê o coração de mãe liquidado de saudade. Mas amo minha profissão que mesmo essa saudade eu acho boa (De vez em quando)” (FERRAZ, 2022c).

A maternidade é espaço de compartilhamento, de militância no *Instagram*, mas munido dos aspectos subjetivos e das trajetórias do indivíduo, que reordenam a relação entre os elementos vinculados ao tema da maternidade. Assim, o jornalismo é performado com foco no relato de si, atendendo a causas próprias, informando a partir das experiências do sujeito, que é agente, em um gesto em que o privado é estrategicamente agenciado para modificar o público.

Em 9 de novembro de 2021, ela publica um vídeo para falar sobre a licença maternidade para mães de prematuros e o processo que ela impetrou contra o Estado para ter direito à extensão do prazo, já que a bebê passou quase dois meses na UTI. Ela conta, utilizando performances convencionais de repórter de TV, como a alta da menina foi, na verdade, um outro nascimento para ambas. O texto entrelaça o relato de si e a ação contra o Estado com a notícia de que a jornada pessoal também se somou a de outras mulheres que compartilham essa experiência. Na postagem, o corpo de Patrícia é acionado conforme normas que regulam os corpos das repórteres mulheres: ela está maquiada, formalmente vestida, para falar de um assunto sério que envolve o judiciário, as leis trabalhistas e a maternidade. O plano próximo em que todo o relato, de pouco mais de 5 minutos, é gravado denuncia o tom de intimidade proposto, pouco usual no trabalho dos repórteres de televisão, ao mesmo tempo em que dialoga com os códigos reconhecidos como jornalísticos.

Ainda nesse vídeo, a jornalista pretende posicionar-se como parte de uma realidade mais ampla, que atinge diversas mulheres mães de bebês prematuros, ainda que reconhecendo seus privilégios. De certo modo, o relato faz pensar em dimensões distintas sobre a maternidade enquanto experiência e sobre a inserção das mulheres no contexto materno. Por um lado, ela unifica mulheres que possuem uma experiência avessa ao que é “instagramável” em termos de maternidade na contemporaneidade (a imagem de famílias reunidas em momentos alegres). Por outro,

destaca que sua experiência, embora possa servir como esperança para mulheres que passam por situações semelhantes, apresenta uma forte desigualdade, pois ela teve a oportunidade de se afastar durante mais dois meses não remunerados, além da licença de quatro meses concedida pela lei, para cuidar da filha após a alta hospitalar. Assim, Patrícia se mostra atenta aos diferentes recortes de classe e raça que envolvem a experiência de uma “mãe de UTI” e, ao fazê-lo, busca efetuar um deslocamento de sua posição para falar sobre e em nome das demais. Ao fazê-lo, convoca alguns lugares e constrói seus sentidos na situação da maternidade: o hospital é o local da dor, mas também da salvação da criança; é o lugar onde não se quer estar, mas torna-se a casa dessas pessoas que não podem se afastar dos filhos.

A casa, por sua vez, se mantém como espaço de pertencimento, acolhimento e afeto. Hospital e casa, no relato, são opostos. No vídeo, Patrícia Ferraz unifica e iguala as mães de UTI, por mais diversas que sejam, em torno de uma experiência de partilha da dor e de apoio uma à outra, corroborando a ideia de que o espaço é lugar de diferença e que é preciso considerar as desigualdades para se compreender o espaço enquanto configurador de transformações (MASSEY, 1994; HAESBAERT, 2021). Isso reverbera também em sua página no *Instagram* que possui uma sessão para discutir questões sobre racismo e antirracismo, maternidade atípica, maternidade lésbica. Isso a constrói e a posiciona como personalidade engajada em questões sociais, ainda que não tenha “lugar de fala” quanto a esses assuntos, em um esforço de não se isolar dentro dos rótulos por ser uma mãe típica, hétero e branca.

Assim, o espaço aqui é utilizado como compartilhamento, vinculando público e privado de forma informativa, mas compreendendo o afeto como o aspecto subjetivo a ser acrescentado. Se, como um todo, o *Instagram* da jornalista é utilizado tendo a filha no centro da maioria das imagens, textos e vídeos, vemos a apropriação do tema maternidade crescer a cada postagem, transformando o ambiente digital como um espaço também de compartilhamento e troca de experiências, que pode gerar repercussões a partir das *lives* que ela faz, dos livros que indica, dos depoimentos que publica e dos comentários que são registrados nas

postagens, até conduzi-la a se tornar palestrante do tema e incorporar na descrição de sua biografia do perfil o ser “*Speaker TEDx*”.

Instagram enquanto espaço

Segundo Haesbaert, a acessibilidade digital pode catalisar encontros e interações, efetuando um papel significativo na promoção de novas perspectivas e mudanças de pontos de vista. Portanto, o espaço digital se configura com potencial transformador, ao mesmo tempo em que atua no “fortalecimento de nichos (‘comunidades’) reprodutores de um mesmo ponto de vista” (HAESBAERT, 2021, p. 46).

Como poderíamos, então, pensar tal abertura quando nos deparamos com o espaço virtual, digital, das redes? Certamente ele nasceu como espaço concebido, codificado e complexo, ligado a uma realidade dos seus elementos, que não se forma a partir de todos os sentidos, pois prioriza novamente a visão, e dá meios para a sua prática espacial. Porém, em seu caráter disruptivo, mas ao mesmo tempo ilusório, ele desconstrói de forma mais aparente o cartesianismo e deixa o caráter simultâneo mais evidente. Por isso a dificuldade na sua transição.

Seus códigos criados permitem perceber suas restrições (produz contornos imagéticos, signos linguísticos, regras etc.), mas potencializa o aspecto de expressão do agente, que poderia provocar rachaduras no senso comum, relacionar distintos elementos, mas como qualquer outro espaço. Pois, da mesma forma que o espaço dito real, ele também tem projeto, uma prática e uma desterritorialização. É formado por códigos hegemônicos, mas também é onde se encontram possibilidades de tensões, conflitos, negociações abertas, deflagrando a produção do espaço. No entanto, isso também se tornou fetiche.

Na presente pesquisa, trabalhamos com a relação de elementos vinculados à maternidade, à agência da jornalista Patrícia Ferraz e ao encontro deles na produção do que os engloba, a internet, especificamente o aplicativo *Instagram*, para redefinir seus limites e contornos vinculados a esse tema. Logo, lidamos, especificamente, com o espaço de uma plataforma que é utilizada como criadora, replicadora e depósito de vídeos e fotos, que se complementa com a linguagem verbal, para

algum tipo de expressão do agente social, que modifica espacializações que vão além do virtual.

Diferentemente do espaço concreto onde trabalha, em uma emissora de TV aberta, Patrícia se sente livre para colocar conteúdos pessoais e subjetivos e organizar os elementos presentes, ou seja, por ser uma pessoa pública, pelos códigos que carrega, conhece bem a existência de um público que recebe o conteúdo que ela produz. Nesse aspecto, nada parece mudar em relação à manutenção de códigos espaciais enquanto reprodução hegemônica, pois conforma o que é concebido para a plataforma. Também não existe uma desconformação em relação aos códigos que se referem ao espaço representado pelo *Instagram*. Em outras palavras, ela se utiliza da plataforma de maneira esperada, sem propor qualquer desconstrução no modo como se apresenta ao se expressar nos textos orais e escritos, vídeos e fotos dentro da plataforma.

Porém, é a partir da utilização do conteúdo, que parece reprodução, que Patrícia também se torna uma agente que tenta redefinir os conjuntos de elementos vinculados à maternidade. Se colocarmos lado a lado suas postagens, vemos que, a partir do nascimento prematuro de Catarina, a menina se torna o elemento central que preenche os quadros, de forma direta ou indireta, pela sugestão. Acompanhamos sua gestação, mas temos um hiato de postagens entre 21 de dezembro 2017 e 11 de fevereiro de 2018, quando, por meio de um conjunto fotográfico que compreende estantes e elementos do quarto de Catarina, também um espaço, expressa a ansiedade pela presença da filha em casa com a canção: “A casa é sua. Por que não chega agora? Até o teto tá de ponta-cabeça. Porque você demora. A casa é sua. Por que não chega logo? Nem o prego aguenta mais. O peso do relógio” (FERRAZ, 2018).

Claramente, encontramos um fragmento do espaço do quarto do bebê, que simboliza a ausência, complementado pela legenda. Não vemos Catarina, pois é Patrícia que, sem aparecer na foto, se expõe. A partir daí, por mais que seja pontuada a separação entre hospital e casa, o fato que adquire importância é a alta da filha. Subsequentemente e, de modo bastante reproduzido, acompanhamos o crescimento de Catarina por meio das fotos e vídeos publicados com os meses que adquire, pontuando o modo de espacialização do tempo (até 19 de fevereiro de 2019).

A cada data comemorativa, ela se torna o referente a ser evidenciado, a alegria a ser compartilhada. Logo, o privado é mediado por Catarina.

A questão da prematuridade é revista, expressa, de forma pontual, seja celebrando a chegada da filha em casa após a longa internação, no post de 1º de março de 2018, ou em forma de superação, como Patrícia marca a extensividade dos cabelos de Catarina pelo relato da dificuldade de se achar os lugares para introduzir o cateter de nutrição na região de sua cabeça, no dia 4 de abril de 2018. Isso torna é ainda mais exposto em 12 de maio de 2018, quando escreve sobre o que é ser mãe de UTI. É quando a imagem de Catarina com os cateteres é central para a exposição da experiência de Patrícia. Pouco a pouco, percebe-se que o espaço utilizado para publicizar seus momentos maternos positivos, também vai sendo preenchido com conteúdo voltado para a sua experiência, refletindo sobre questões relacionadas ao parto prematuro, às dificuldades em combinar trabalho e família e à educação infantil. Entre uma brincadeira e outra, em uma ode à filha e aos que a acompanham, tais questões vão ganhando mais e mais espaço.

Colocamos como ponto de virada da utilização do espaço privado para o espaço público, o *post* do dia 10 de novembro de 2019, quando ela indica o livro *Criar filhos no século XXI* de Vera Iaconelli. Daí pra frente, a plataforma vira lugar para se discutir, propor conteúdo, se expressar mais claramente sobre assuntos voltados ao materno. Salientamos as *lives* que são propostas e que aproximam o espaço de trabalho da agente em questão, pelos seus aspectos informacionais, e o aspecto subjetivo de sua experiência, a maternidade.

Colocamos aqui, então, algumas das *lives* que ela media: “Alimentação infantil: Expectativa X Realidade”, com Karine Durães; “O papel do pai”, com Thiago Koch; “Criando filhos diferentes de nós”, com Larissa Carvalho; “Relacionamento com os filhos”, com Alice Scudeller; “Educação Waldorf”, com Juliana Alencar; “Educação Montessoriana”, com Vanessa Santos; “Comunicação não-violenta”, com Wanessa Sêmola; “Maternidade e posicionamento”, com Roberta Marques; entre outras... Aqui, temos uma desconformação espacial, pois a plataforma não foi criada para esses termos. Ela foi pensada principalmente para uma produção subjetiva, de caráter privado, e sua utilização com conteúdo

jornalístico faz com que esse espaço tenha caráter informativo, de utilidade pública, em uma aproximação com o trabalho e formação profissional da jornalista.

Mas, se na TV Patrícia lida com os códigos da imprensa, pautados pela objetividade, imparcialidade e critérios de noticiabilidade, em sua rede social, os códigos são outros. O protagonismo pertence a esta versão. E o jornalismo se torna tema secundário, emaranhado nas novas urgências que a vida lhe impôs. Os papéis de repórter e mãe se entrelaçam nos espaços públicos e privados em que Patrícia Ferraz, a @ferrazpatricia, ocupa. Todavia, o “*modus operandis*” do jornalismo televisivo atravessa até o mais pessoal dos espaços. Ele se faz presente na firmeza e seriedade com as quais ela aborda os temas áridos da própria maternidade. A eles recorre, utilizando-os como recursos que dão credibilidade à narrativa apresentada.

Ao segurar o microfone, ao entrevistar pessoas, ao contar na TV histórias alheias, as vivências no ambiente doméstico trazem camadas e filtros ao corpo da Patrícia profissional. Um corpo magro, malhado, bem cuidado, feminino, bonito, com uma aliança na mão esquerda. Um corpo materno privilegiado. Que vai, que voa, que grava, e que depois volta ao outro lugar de pertencimento. “Romeu tirou o retrato da felicidade” (FERRAZ, 2022d), ela escreveu e compartilhou no dia em que voltou para casa de mais uma reportagem em outra cidade. Na cena, ela sorri largamente enquanto segura a filha em movimento que na imagem congelada voa para o colo materno. A cama está desarrumada, a mala aberta com as roupas espalhadas. Os corpos se reencontram no espaço. E naquele fragmento registrado e publicizado, a vida para. Ao lado da bagagem a ser arrumada. Vida de mãe.

Um horizonte de inquietações

Nesse breve gesto de investigação no perfil @ferrazpatricia, observamos que a escrita de si desempenhada por Patrícia em sua página no *Instagram* consolida posições sobre maternidade que circulam socialmente e se fortalecem pelo sofrimento provocado. É uma ferramenta para falar aos seus mais de 24 mil seguidores (até setembro de 2022) acerca de uma experiência pessoal, mas que ganha contornos políticos,

confrontando a dimensão de esfera pública que opera, ainda, no jornalismo hegemônico. Nos rastros de Butler (2015, p. 88-89), seguimos essa reflexão e nos perguntamos: “Qual parte desse ‘contar’ corresponde a uma ação sobre o outro, uma nova produção do ‘eu?’”; e, consequentemente, “Quais são essas novas relações espaciais da jornalista-mãe e seus seguidores?”

Nesse contexto, somos confrontados com o caráter dinâmico e interdependente das formas de reconhecimento social e do testemunho pessoal. Ao relatar a si mesma, articulando as suas relações com o jornalismo e a maternidade, Patrícia nos oferta duas faces imbricadas de si, anunciadas na *Bio* do seu perfil no *Instagram* e materializadas no conjunto dos seus *posts*. No horizonte, essas postagens se tornam emblemáticas da conformação processual de um espaço de luta por reconhecimento de formas plurais de subjetividade, lutas feministas e transcendência como sujeito.

A partir de Butler (2015), assumimos o relato de si e o reconhecimento social da pluralidade das formas de subjetividade como atos performativos necessariamente correlacionados. Assim, o exercício de construir um “eu narrativo” elaborado pela jornalista em seu perfil pessoal aponta para uma reivindicação de alteridade que vai muito além da jornalista / mãe como sujeito ensimesmado, ultrapassando a dimensão retórica. Ao falar sobre as suas experiências com a maternidade e com o jornalismo pós-maternidade, ela acaba por promover partilhas entre os diferentes modos legitimados/legitimadores de ser mulher / mãe / esposa/profissional, elaborando-se continuamente diante dos seguidores, “posicionando-o [o eu narrativo] em relação a uma audiência real ou imaginária” (BUTTLER, 2015, p. 88).

Na postagem do dia 2 de janeiro de 2022, por exemplo, vemos uma das poucas fotografias em preto e branco que compõe o perfil. Geralmente, tais imagens remetem a momentos de Patrícia na vida que não aparece nas lentes da TV, mas ao ambiente doméstico, evidenciando a sua face “mãe”, ou aos bastidores do jornalismo. Nessa, em particular, vemos uma Patrícia despida da indumentária de repórter televisiva, de cabelos desalinhados e blusa regata, cortando a franja da filha Catarina. Ao fundo, um brinquedo inflável de super-herói pode ser visto,

compondo o cenário doméstico presente no imaginário social de uma casa com crianças.

A legenda acaba por reforçar verbalmente a instância do cuidado, historicamente atrelado à figura feminina e ao espaço doméstico. “Farmacêutica, professora, animadora, RH, financeiro, figurino, gestora, motorista, secretária, mediadora, advogada, nutricionista, segurança, terapeuta, massagista, carregadora, fotógrafa, biógrafa, coach, 'matrocinadora', cabeleireira and #mãe” (FERRAZ, 2022a).

Essa é apenas uma das dezenas de *posts* em que a maternidade se encontra atrelada a multitarefas e à necessidade de se vencer os próprios limites físicos e emocionais. Se por um lado, tais relatos de si humanizam a figura da jornalista, revestindo de potência e ternura a sua cobertura profissional de temas afins, por outro, também reforça este-reótipos em torno do ideal da mulher que dá conta de diversas funções nos espaços públicos e privados, além de encontrar tempo para cuidar da própria saúde e aparência, mantendo-se jovem, magra e constantemente produzida, após a maternidade, o que também é um código exigido pela profissão.

A profusão de imagens presentes em seu perfil performando e narrando as diversas faces de si acaba por corroborar a reafirmação desse corpo-território idealizado, ainda que as múltiplas pautas sociais defendidas pela jornalista/mãe (direito a extensão da licença para mães de crianças prematuras internadas em UTI Neonatal e adoção por casais homoafetivos, por exemplo) também tensionem e fraturem esse ideal. Para Ricoeur (2006, p. 110), a narrativa testemunhal é um dos espaços socialmente delimitados para operar o reconhecimento, posto que, “ao inaugurar a ideia de capacidade pelo poder dizer, conferimos de saída à noção do agir humano a extensão que justifica a caracterização como homem capaz de si que se reconhece em suas capacidades”.

Por via distinta, mas notadamente complementar, Butler (2015) corrobora essa perspectiva, pois relaciona os relatos de si às teorias do reconhecimento, ao abordar o conjunto heterogêneo e em disputa de convenções, normas e regimes de verdade que operam na luta por emancipação e afirmação social. Além disso, a autora aponta que o relato de si demanda se pressupor o outro, em um exercício de elaboração de outras

formas de subjetividade em que “determinado si-mesmo arrisca sua inteligibilidade e reconhecibilidade em um convite para expor e explicar as maneiras inumanas em que o humano continua a ser feito e desfeito” (BUTLER, 2015, p. 104).

Desse modo, ao acionar o testemunho como modo de interagir com os seguidores, observamos que Patrícia mobiliza afetos e convoca diferentes possibilidades de reflexão, (auto) reconhecimento e ação nos espaços público e privado. Nesse movimento, ela se implica eticamente, ao fundar, ocupar e subverter espacialidades. Por assumir o compromisso de conferir visibilidade a uma experiência da maternidade, a jornalista-mãe arrisca embaralhar fronteiras e confronta os esquemas mais tradicionais de inteligibilidade em torno do materno, ao mesmo tempo em que ela própria materializa várias convenções sociais hegemônicas em seu corpo, gestos e relações. É justamente ao abrir mão de um “eu coerente” – que se (des) faz em interpelações com o outro e com as diversas performances de si – que o espaço se apresenta sempre em trânsito, fluido e aberto a múltiplas possibilidades de (re) configuração.

Referências

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Autêntica, 2015.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

COWARD, Rosalind. *Speaking Personally: The Rise of Subjective and Confessional Journalism*. Palgrave Macmillan, 2013.

FERRAZ, Patrícia. *Farmacêutica, professora, animadora, RH, financeiro, figurino, gestora, motorista, secretária, mediadora, advogada, nutricionista, segurança, terapeuta, massagista, carregadora, fotógrafa, biógrafa, coach, “matrocinadora”, cabeleireira and #mãe*. 02 jan. 2022a. Instagram: @ferrazpatricia. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CYPYmETOrRU/>>. Acesso em: 23 maio 2023.

FERRAZ, Patrícia. *A mãe vai voar para a primeira missão jornalística do ano*. 3 jan. 2022b. Instagram: @ferrazpatricia: Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CbxG2kSuSiY/>>. Acesso em: 23 maio 2023.

FERRAZ, Patrícia. *Quem vê pose, não vê o coração de mãe liquidado de saudade*. Aracaju. 5 mar. 2022c. Instagram: @ferrazpatricia: Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CavDOqUuuB9/?igshid=MzRlODBiNWFlZA==>>. Acesso em: 24 maio 2023.

FERRAZ, Patrícia. *O retrato da felicidade*. 06 mar. 2022d. Instagram: @ferrazpatricia. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Caxp9x2u3hv/>>. Acesso em: 24 maio 2023.

FERRAZ, Patrícia. *Essa história a gente conta hoje à noite, no Repórter Record Investigação*. 23h, na tela da Record. 31 mar. 2022e. Instagram: @ferrazpatricia: Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CbxG2kSuSiY/>>. Acesso em: 23 maio 2023.

FERRAZ, Patrícia. *Minha história de aleitamento materno não foi nada convencional*. 13 out. 2020a. Instagram: @ferrazpatricia: Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CbxG2kSuSiY/>>. Acesso em: 24 maio 2023.

FERRAZ, Patrícia. “A casa é sua Por que não chega agora?[...] O peso desse relógio”. 11 fev. 2018. Instagram: @ferrazpatricia: Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BfFF12Dhd2V/>>. Acesso em: 24 maio de 2023.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política I*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

HAESBAERT, Rogério. *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi) territorial/de(s)colonial na América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Niterói: Programa de Pós-Graduação em Geografia: Universidade Federal Fluminense, 2021. Livro digital, PDF.

LEFEBVRE, Henri. The production of space (1991). In: *The people, place, and space reader*. Routledge, 2014. p. 323-327.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MASSEY, Doreen B. *Space, place, and gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

MEHL, Dominique. La télévision de l'intimité. In: *French Cultural Studies*, v. 18, n. 2, p. 153-167, 2007.

OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. Tradução: Flávia Biroli. *Revista Estudos Feministas*, v. 16, n. 2. 2008.

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

CAPÍTULO 7

Dez anos da “Lei de Cotas” no Brasil: da diversidade racial e étnica à diversidade epistêmica

ANTONIO C. FAUSTO DA SILVA JR. (UFMG)

DANIELA MATOS (UFRB)

DENISE PRADO (UFOP)

JÚLIA MILITÃO SIQUEIRA (UFOP)

NAYARA LUIZA DE SOUZA (UFMG)

YAN GABRIEL OLIVEIRA (UFOP)

Racismo, no espaço e no tempo

Nas duas primeiras décadas do século XXI, vivemos no Brasil, um movimento de transformação do ensino superior público, a partir dos esforços de democratização do acesso à universidade e da pluralização de públicos. Iniciativas de caráter singular em universidades públicas do Rio de Janeiro (RJ), da Bahia (BA), do Mato Grosso do Sul (MS) e do Distrito Federal (DF) foram realizadas a partir de 2003. A consolidação do processo se deu por meio de ações afirmativas, regulamentadas diretamente pelas instituições ou por decretos estaduais, até que, em 2012, fruto de intensa mobilização social, entrou em vigência a Lei Federal 12.711, conhecida como “Lei de Cotas”.

Foi então instituído em âmbito nacional um programa de reserva de vagas nas universidades federais para pessoas autodeclaradas pretas, pardas e indígenas, grupos historicamente (e estruturalmente) alijados da formação universitária no país. Iniciou-se, aí, um processo de *enegrecimento* das universidades brasileiras, graças à mudança no perfil de discentes propiciada pela Lei de Cotas (SEGATO, 2021; GODOI;

SANTOS, 2021). É possível afirmar, a partir dos dados sistematizados em diversas pesquisas (CARVALHAES *et al*, 2022; LEPES/Ação Educativa, 2022; SENKEVICS; MELLO, 2019; REIS, 2020) que há uma mudança significativa na composição racial e social das Universidades públicas brasileiras. Senkevics e Melo (2022) afirmam que os grupos mais impactados pela política são estudantes pretos, pardos e indígenas oriundos da rede pública de ensino básico, com aumento de 28% para 38% entre os ingressantes das instituições federais de ensino entre 2012 e 2016.

Dados da pesquisa “Avaliação das políticas de ação afirmativa no ensino superior no Brasil: resultados e desafios futuros”, publicados em junho de 2022, pelo Laboratório de Estudos e Pesquisas em Educação Superior (Lepes/UFRJ), e pela organização Ação Educativa, demonstram que “entre os estudantes matriculados nas universidades federais, os que tiveram o maior incremento entre 2010 e 2019 foram aqueles que ingressaram em vagas reservadas para egressos de escolas públicas, pretos, pardos e indígenas (e pessoas com deficiência), combinadas com o critério de renda” (LEPES, 2022, p. 10). Assim, os dados confirmam, mesmo que timidamente, uma mudança que é perceptível no dia a dia das Universidades Públicas: a diversificação de seus estudantes e a pluralização de experiências e trajetórias acadêmicas. Contudo, sabemos que há um longo caminho a ser percorrido no que se refere a uma igualdade de condições de acesso e, principalmente, de permanência para estudantes de origem popular (TEIXEIRA, 2011) que configuram “um novo universitário” (SAMPAIO, 2011, p. 93).

Esse significativo passo adiante possibilitado pelas Lei de Cotas encontra-se ameaçado, posto que a lei deve ser reavaliada pelo Congresso Nacional em 2022, após dez anos de vigência, em um cenário político desfavorável e completamente distinto daquele de uma década atrás: um Brasil de desmonte da cultura e da educação, sob a gestão de extrema-direita de Jair Bolsonaro. As políticas de desmonte do ensino superior público se evidenciam, inclusive, nos impactos orçamentários; segundo dados da Andifes, em 2015, as Universidades Federais chegaram a receber R\$ 7,86 bilhões; em 2022, o orçamento é 32% menor, pois foram repassados R\$ 5,32 bilhões a todo o conjunto de Universidades Federais do país. O então governo federal dificulta assim não apenas o ingresso,

mas também a permanência desses jovens na universidade, tentando convertê-la, novamente, em privilégio de uma minoria. Essa forma de conduzir a política é situada no mesmo contexto de fortalecimento da extrema-direita que elegeu Sebastián Piñera (Chile), Mauricio Macri (Argentina) e Donald Trump (Estados Unidos). Longe de representarem simples mudanças de governo, esses resultados eleitorais demarcam

[...] uma ruptura conjuntural mais profunda na história do capitalismo global e sua respectiva cultura política. Envolve fenômenos como a crescente polarização social (global e regional), a segregação espacial, o retorno de traços culturais e identitários baseados na branquitude, masculinidade e colonialidade, uma nova ética capitalista e a duplicação do poder econômico em poder político (KALTHEIMER, 2020, p. 99, tradução nossa).

Rediscutir a Lei de Cotas deveria implicar reflexões para além da mera inclusão de pessoas negras e indígenas nesses espaços. É preciso problematizar o gesto de descolonização dessas instituições, consideradas por Rita Segato¹ (2021) como o espaço por excelência de endogamia e de autorreprodução dos privilégios de uma elite que se sustenta no poder devido à ideia de uma convivência cordial entre pessoas negras e pessoas brancas – graças, portanto, ao mito brasileiro da democracia racial (SEGATO, 2021; GONZÁLEZ, 1984, 2020; SODRÉ, 2019). Ao contrário disso, quando deveríamos pautar ações para incremento, ampliação e consolidação da política de cotas, nos vemos retrocedendo diante do imperativo de assegurar o direito de pessoas negras e indígenas acessarem a universidade.

Propomos, então, neste artigo, avançar na discussão sobre transformações necessárias na concepção da Universidade enquanto espaço de produção de saber, de modo que seja capaz de produzir um espaço de acolhimento aos corpos, sensibilidades e saberes até então alijados dessa experiência institucional, a partir da consolidação da Lei de Cotas, apontando suas potencialidades, bem com a necessidade de

1. Antropóloga argentina, professora emérita da Universidade de Brasília (UnB), onde lecionou de 1985 a 2010, é coautora da primeira proposta de cotas para estudantes negros e indígenas na educação superior brasileira.

aprofundamento das ações afirmativas em termos históricos, institucionais e epistêmicos.

O tensionamento das narrativas e da história

A falácia da democracia racial brasileira, argumento acionado por aqueles favoráveis à supressão ou redução do impacto social da Lei de Cotas, já aparecia em textos jornalísticos como a justificativa para os posicionamentos contrários à política de cotas na época em que a lei foi sancionada (SODRÉ, 2015; SEGATO, 2021). Tanto Muniz Sodré (2015) quanto Rita Segato (2021) registram que as alegações contrárias à proposta eram baseadas nas falácias de que o Brasil não seria um país racista e de que a adoção das cotas pelo governo de Dilma Rousseff (Partido dos Trabalhadores) resultaria no surgimento de uma animosidade entre pessoas brancas e pessoas negras até então inexistente no país.

[...] no *status quo* tradicional, negros podiam receber a benevolência da consciência do sujeito de pele clara “não racista”, com a devida distância territorial, entendendo-se território desde a corporeidade individual até o espaço interativo das relações pessoais profissionais - na prática, o princípio de “cada macaco no seu galho”. As ações afirmativas por parte do governo eram interpretadas como um sinal para a separação entre brancos e negros na paisagem “cordial” do país e, portanto, para possíveis “guerras” raciais futuras (SODRÉ, 2015, p. 315).

A noção de território, relacionada à questão das cotas, é articulada por Sodré (2015) quando este autor rememora que no Brasil, o *outro* é aquele que desconhece o seu lugar, pensamento presente tanto no imaginário social quanto no senso comum discriminatório que, assim como a escravidão, está incrustado na forma social brasileira. Segundo Sodré (2015, p. 297), “[t]odo e qualquer racismo exacerba-se precisamente no instante da proximidade [...]”. Daí o porquê de Sodré (2015; 2019) afirmar que o racismo rege às lógicas de repulsão, de aproximação e de vinculação social neste país – é, portanto, uma questão menos de sentido do que de espaço.

Essa perspectiva pode ser percebida por meio do artigo, em formato de relato de experiência, produzido pela jornalista Yasmin Santos e publicado na revista *Piauí*, em outubro de 2019, intitulado “Letra Preta”.

O texto ilustra essas disputas espaciais, conformadas também pelas diversas temporalidades que, junto com as espacialidades, constituem a condição humana (HELLER, 1993). Aprovada em jornalismo primeiramente na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e, posteriormente, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Yasmin conta que precisou lutar por espaço, visibilidade e reconhecimento nesta última instituição. A mudança de universidade ocorreu em 2015 e implicou migrar da sala de aula no município de Seropédica (RJ) para sala de aula na Urca, bairro da zona sul do Rio de Janeiro (RJ):

Quanto mais eu mudava o meu jeito de ser para caber nesse novo ambiente, mais eu me distanciava da menina que um dia fui. Por muito tempo achei que estava apenas amadurecendo. Quando dei por mim, já não estava nem lá nem cá. É o limbo no qual ainda me encontro (SANTOS, 2019, *online*).

A experiência narrada por Yasmin Santos (2019) revela uma significativa sensação de incomunicabilidade entre os “mundos” habitados por ela: a vida vivida até ali em Paciência, bairro popular e periférico da zona oeste do Rio de Janeiro (RJ), e a vida universitária na UFRJ, em um campus localizado em área da cidade considerada nobre. Sua percepção gera uma necessidade evidente de buscar palavras para que seus “outros” possam compreendê-la, em um exercício que podemos relacionar à ideia de “tradução cultural”, nos termos propostos por Homi Bhabha (1998).

Para o autor, esse movimento representa uma tática de luta pela sobrevivência acionada pelos que são colocados às margens dos sistemas de poder. Ele pontua que não se trata de uma forma de salvação, mas de uma operação complexa de desestabilização temporal. Há, nessa formulação, um diálogo com as proposições de Walter Benjamin em torno do narrador moderno e do ato de tradução que se realiza de modo contínuo, não tornando iguais, e sim provocando a criação de algo novo. “Isto porque é vivendo na fronteira da história e da língua, nos limites de raça e gênero, que estamos em posição de traduzir as diferenças entre eles, numa espécie de solidariedade” (BHABHA, 1998, p. 238).

O texto de Yasmin reflete sobre essa experiência migrante de produzir sentidos em tempos e espaços de (des)encontro, ou seja, no habitar e

disputar fronteiras e intervalos e, portanto, no exercício árduo de viver o entre. Homi Bhabha (1998, p. 295), em diálogo com Frederic Jameson, nos oferece a compreensão de que é exatamente esse “sujeito cindido, que articula, com maior intensidade, a disjunção entre tempo e ser que caracteriza a sintaxe social da condição pós-moderna”. Tal prática explícita o que Homi Bhabha denomina de temporalidade indeterminada do intervalar e contribui para a criação de condições de “entrada do novo no mundo”, portanto, também, a criação de novos mundos. É a partir dessa perspectiva que compreendemos o relato de Yasmin:

A universidade me mostrava que eu habitava um não lugar, tanto geográfica quanto socialmente. [...] A minha experiência simplesmente não existia. Eu precisava inventá-la com minhas próprias palavras, elaborá-la para que só então ela tomasse forma diante dos olhos dos outros (SANTOS, 2019, *online*).

O trecho destacado acima forma uma cena potente na medida em que explicita a constituição de um espaço intersticial, em dobras, no qual há uma disputa pela emergência de um novo, *que ainda vem, está vindo e já veio*, simultaneamente. Assim, interessa-nos refletir neste texto sobre as potências e as disputas que ocorrem aí, no espaço-tempo intervalar das fronteiras, *in-between*, “entre-lugar” (BHABHA, 1998). Nem aqui, nem lá, mas em um *entre* que atua, também, como lugar de tensionamento da própria noção de *historicidade*. Discutir a Lei de Cotas implica tomar a ideia de *historicidade* como não apaziguada, tampouco harmonizada. Se somos *historicidade*, porque somos tempo e espaço, como diz Agnes Heller (1993), sendo imprescindível considerar que vários são os tempos e espaços humanos e, assim, várias são também as experiências humanas, as humanidades dispostas hierarquicamente pela modernidade/colonialidade em civilizadas e incivilizadas, capacitadas e incapacitadas (QUIJANO, 2009; MALDONADO-TORRES, 2018). E a universidade exerce um papel crucial nessa classificação racial e étnica (QUIJANO, 2009) ao reivindicar para si o lugar por excelência de produção de conhecimento: uma excludente engrenagem que a Lei de Cotas se propõe, justamente, a reinventar, pluralizar, diversificar, ampliar.

A percepção e o entendimento desse habitar fronteiriço, longe de reforçar linhas de separação ou binarismo, engendram aquilo que, para Grada Kilomba (2019, p. 69), cria “a possibilidade de devir como um novo sujeito” e, portanto, viabiliza a criação de lugares fora da ordem colonial. Ao viver a experiência de habitar o “entre”, esse habitar fronteiriço elabora um modo de olhar e intervir que reflete sua condição espaço-temporal disjuntiva e, assim, aciona uma força disruptiva possível, a articular espaços e tempos diferentes.

A compreensão da fronteira à luz de uma outra perspectiva, enquanto espacialidade habitável, constituinte da experiência e da vida social dos sujeitos, é derivada da crítica à produção da exterioridade imposta pelas lógicas da colonialidade. Mignolo (2008) detalha que, na colonialidade, a exterioridade é instituída a partir da pretensão de se elaborar uma homogeneidade universalizante no interior, enquanto o externo seria o âmbito da destituição, da negação e da falta; ao passo que Anzaldúa (2005) destaca o caráter dicotômico dessa produção moderna. Para esta autora, é o próprio processo de se colocar em crise as ambivalências e as dualidades emergentes na colonialidade, bem como de se reconhecer o fronteiriço como espaço de intersecção e presença, que faz emergir uma nova consciência, uma consciência diversificada e permeada pelas múltiplas cosmologias e saberes.

Diante da abertura proposta pelo devir fronteiriço, as inserções e atuações num lugar de conhecimento são, assim, engendradas pela crítica à imposição da exterioridade (ativada pela matriz colonial), reivindicando e gerando campos de ação práticos de luta na vida social. Isso impacta a denúncia das condições de acesso e de poder, que naturaliza a ideia de hierarquia, inclusive de saber, da branquitude. Cida Bento (2022) pondera que o apagamento da perpetuação desse pacto não verbal que institui a branquitude em dominância do campo de conhecimento é um esforço em tratar a história social brasileira por uma lente neoliberal e colonialista, em que o mérito define lugares sociais e os crimes da escravatura e do racismo, que persistem como organizadores da sociedade nacional, são ocultados. É preciso reforçar que pessoas negras, indígenas e oriundas de regiões periféricas tiveram

a limitação de seus lugares definidos pela colonialidade e que essa lógica ainda se perpetua.

Assim é que a realidade da supremacia branca nas organizações públicas e privadas da sociedade brasileira é usufruída pelas novas gerações brancas como mérito do seu grupo, ou seja, como se não tivesse nada a ver com os atos anti-humanitários cometidos no período da escravidão, que corresponde a $\frac{4}{5}$ da história do país, ou aqueles que ainda ocorreram na atualidade (BENTO, 2022, p. 24).

Sueli Carneiro (2011) exalta a necessidade política de descrever o Brasil como uma nação construída através do trabalho escravo, o que torna os colonizados e seus descendentes credores sociais desse país. Para a autora, a exclusão ao acesso à educação constitui-se como uma das mais perversas formas vigentes de exclusão racial, sendo a política de cotas uma medida compensatória, mesmo diante dos inúmeros esforços realizados para que essa “herança escravocrata” (BENTO, 2022) seja apagada.

O recontar dessa história reposiciona o que foi naturalizado em meio a uma política de racismo e esquecimento; é uma retomada de território e de comunidade. Carneiro (2011) relaciona a luta para que sejam reconhecidas e corrigidas as “desvantagens historicamente acumuladas pelos grupos discriminados” (CARNEIRO, 2011, p. 105). Se parte desta luta se traduz (e resulta de), via Lei de Cotas, em políticas de acesso a espaços antes inacessíveis à maior parte da população negra, também via Lei de Cotas, é preciso compreender ainda a urgência de se expandir as formas de presença no ensino superior para além do ingresso e permanência, problematizando o lugar e a dimensão de conhecimento que ali encontram-se constituídos e institucionalizados.

As disputas pelos espaços acadêmicos de conhecimento

Diante disso, é inquestionável a necessidade de manutenção de políticas de ingresso e permanência no ensino superior. No entanto, deve-se avançar a fim de se promover a problematização das dimensões epistêmicas que atravessam essas instituições. Quanto a isso, há dois fatores importantes a serem considerados: a constituição histórica das universidades no Brasil e os espaços onde os processos educativos ocorrem em nossa sociedade. O

advento das universidades – não só em território brasileiro, mas em toda a América Latina – herdou um ideal eurocêntrico de construção da razão e do conhecimento (CARVALHO, 2020; RIVERA CUSICANQUI, 2015; SEGATO, 2021), de forma que saberes africanos, indígenas e afro-brasileiros não só são rejeitados, como também deslegitimados.

Por um viés decolonial, sabe-se que as lógicas fundadoras da estrutura social moderna são assentadas na colonialidade enquanto processo transversal, que toca múltiplas processualidades sociais, desdobrando-se, principalmente: na colonialidade do poder, manifesta pelo domínio, controle e exploração dos recursos; na colonialidade do ser, centrada nos impactos da colonialidade na experiência vivida pelos sujeitos coloniais, marcados pelos sucessivos processos de desumanização; e na colonialidade do saber, ancorada na supressão da diversidade de epistemologias e na reprodução colonial das formas de conhecimento (QUIJANO, 2005; MIGNOLO, 2008; MALDONADO-TORRES, 2018).

A profundidade da colonialidade do saber, que se traduz sob a forma de violência epistêmica, se dá justamente por se sustentar em um duplo processo: pelo apagamento dos saberes oriundos de diversas perspectivas do social (excluindo saberes, cosmologias e intercompreensões sobre a vida em comum); e pela manutenção das estruturas de reprodução das lógicas coloniais de pensamento, alicerçadas em instituições cuja pretensão universalista impinge violências à diversidade epistemológica (MALDONADO-TORRES, 2007).

Diante disso, Mignolo (2008, p. 304) explica que, de forma subversiva, o pensamento decolonial propõe “[...] pensar a partir da exterioridade e em uma posição epistêmica subalterna vis-à-vis à hegemonia epistêmica que cria, constrói, erige um exterior a fim de assegurar sua interioridade”, com vistas a expandir e explorar outras maneiras de se ler o social, capaz de entrever diversidades e pluriversalidades na constituição das formas de compreensão do mundo.

Tal exterioridade não pode adentrar os espaços institucionalizados de conhecimento sem antes opor-se e questionar as formas de acesso e presença instituídas. Lélia González, em 1979, falou a respeito do confinamento econômico, social, político e simbólico ao qual a comunidade negra está reduzida no Brasil, equivalente à exclusão de pessoas negras

dos mais diversos âmbitos decisórios da sociedade brasileira, incluindo a universidade. A mesma lógica que orienta os sucessivos processos de exclusão da população negra dos postos de trabalho que ampliaram a modernização industrial do país, articulada à exigência de bom nível de escolaridade, atravessa o ingresso e acesso à educação formal, bem a presença nele. Aliás, no ensino superior, essa lógica se manifestava sob a forma de autoridade científica, encarnada em um corpo masculino, branco, cis e supostamente heterossexual:

[...] o sujeito do saber, do conhecimento, da autoridade científica, não deixa de se apresentar encarnado, e o faz com uma figura plasmada pela estrutura da subjetividade colonizada: a do homem branco, europeu, em aspecto. Essa imagem insuspeitadamente racializada, por ser a de um sujeito branco, do sujeito destinado a “saber”, tem uma natureza muito próxima à crença, e toda crença o é por sua capacidade de validar comportamentos sem passar por verificação. A crença na aparência europeia da autoridade sapiente é central na distribuição racista do prestígio acadêmico, e é constatável o seu impacto nas expectativas de valor atribuídas aos conhecimentos e aos saberes provenientes das diferentes regiões de um mundo organizado pela colonialidade, conforme foi definido por Aníbal Quijano (SEGATO, 2021, p. 325).

Esse corpo, instituído como a própria representação do conhecimento, é também o parâmetro universal do capital racial e, por isso, agrega valor a toda produção de conhecimento originária nos que estão à imagem e semelhança dele (SEGATO, 2021). Em atenção ao significado de colonialidade para Aníbal Quijano², Rita Segato (2021) descreve a raça como a manifestação, nos corpos, da ordem geopolítica mundial organizada pela colonialidade: equivale à não brancura que representa o traço corporal de uma história de saques, opressões e violências por parte dos europeus, sob a justificativa do discurso civilizatório.

Logo, é possível compreender a raça como construção política e social derivada do racismo – e não o inverso (HALL, 2013). Racismo

2. A colonialidade sustenta o capitalismo a nível global ao impor uma classificação racial e étnica à população mundial, que opera como pedra angular do poder capitalista e atravessa tanto as dimensões materiais quanto subjetivas da existência social cotidiana. Origina-se junto com a ideia de modernidade e mundializa-se a partir da América, dividindo o mundo em seres inferiores e superiores, civilizados e incivilizados (QUIJANO, 2009).

que também é acadêmico ao impedir “o acesso e a permanência de estudantes com sinais de ascendência africana e indígena, com seus estilos próprios de existência e pensamento” (SEGATO, 2021, p. 327).

A discussão de Rita Segato (2021) é bem representativa do confinamento reservado no Brasil às pessoas negras, o qual contribui para a configuração do racismo brasileiro como um discurso de exclusão que subtrai de negras e negros não só o espaço como, também, a possibilidade de fala. Assim, essas pessoas são convertidas em *faladas* em vez de *falantes* (GONZALEZ, 2020). Por isso, a escritora mineira Conceição Evaristo aponta um vazio na história negra intimamente relacionado à histórica exclusão desse grupo das universidades Brasil afora e apresenta a dimensão criativa, expressa pela literatura, como espaço de disputa pela reescrita da história:

É como se o negro não tivesse direito de criar suas próprias histórias, de *falar* de suas próprias histórias. Como a ficção não tem esse compromisso com a verdade, e como também o discurso ficcional – no caso, dessa literatura que nós [pessoas negras] criamos – esse discurso ficcional ele chega cobrindo certa lacuna. O que a História não nos oferece – e eu tô falando da História como ciência –, o que a História não nos oferece a literatura ela pode oferecer. *Esse vazio histórico é preenchido pela ficção* (EVARISTO, 2020, *online*, grifo nosso)³.

Fora de espaços legitimados para construção de saber e conhecimento, pessoas negras estão condenadas a permanecerem fora da História, *faladas* pela branquitude e reduzidas a estereótipos que lhes extirpam tanto a humanidade quanto a cidadania, confinando-lhes em precárias condições econômicas e sociais, de moradia, saneamento básico e habitação (GONZALEZ, 1984, 2020; HOOKS, 2019).

É desse confinamento e dessa posição alheia à História que fala Yasmin Santos (2019), citada anteriormente, ao afirmar que as suas experiências de vida não eram partilhadas por mais ninguém nas salas de aula da UFRJ, vendo-se obrigada não só a (re)elaborá-las, em outras palavras, mas também a *disputar espaço*: “Pessoas como eu foram e

3. Trecho extraído de depoimento publicado na conta oficial de Conceição Evaristo no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CejB2dll_sj/>. Acesso em: 24 jun. 2022.

ainda costumam ser representadas dentro da academia como objeto, não como sujeito. Lembrei-me das palavras de Bia que me convenceram a mudar os rumos da minha viagem. Todo espaço que ocupei conscientemente na UFRJ foi um espaço de disputa” (SANTOS, 2019, *online*).

Eu morava naquilo que *consideram o fim da cidade*. A distância, na verdade, era muito maior do que os cerca de 60km que me separavam de minha colega, de quase todos ali. [...] Antes de estudar na Zona Sul, eu tinha ido àquela região três ou quatro vezes em toda a minha vida. Mas essa parte da cidade era tão bem representada na tevê que muito provavelmente eu mesma descreveria a ida à praia de Copacabana, o pôr do sol no Arpoador, em Ipanema, ou uma corrida ao redor da Lagoa Rodrigo de Freitas como parte da rotina do carioca. De onde eu venho, no entanto, as coisas eram um pouco diferentes (SANTOS, 2019, *online*, grifo nosso).

Deslegitimar as espacialidades e temporalidades que conformam Yasmin enquanto pessoa, confinando-a àquilo que a *Zona Sul considera como o fim da cidade* do Rio de Janeiro (RJ), equivale, em última instância, a deslegitimar a própria condição humana da então universitária e, hoje, jornalista. E é justamente essa a dinâmica simbólica que conforma a experiência colonial a engendrar processos de desumanização (MALDONADO-TORRES, 2007). Para Segato, “esse discurso encoberto sobre o outro, que é a história dos livros oficiais, sem dúvida conduzirá à formação de um olhar excludente dirigido para sujeitos que carregam a marca de *outras histórias*” (SEGATO, 2021, p. 333, grifo nosso).

A *História*, afinal, se ergue a partir de movimentos epistemicidas que silenciaram pessoas negras, indígenas e vários outros grupos humanos julgados pelos europeus como não civilizados o suficiente para caber dentro da ideia de *ocidente* (QUIJANO, 2009; MALDONALDO-TORRES, 2018). Com a chegada à América nos séculos XV e XVI e a posterior reorganização simbólica do planeta no mapa-múndi que abrigou a Europa no centro, em vigor até os dias de hoje, os europeus se viram obrigados a reinventar o que entendiam por *humanidade* e *universalidade*.

Vigora, assim, o par modernidade/colonialidade que ceifou (e continua ceifando), física e simbolicamente, as vidas consideradas como não humanas (QUIJANO, 2009; MALDONALDO-TORRES, 2018).

Humanidade virou sinônimo de civilização e de progresso, qualidades de uma minoria planetária que usufrui também do privilégio de narrar a si e às outras pessoas. A história, nesse sentido, foi e segue sendo escrita – e contada – pelas mesmas pessoas: brancas (NASCIMENTO, 2021). Elas continuam ditando o *ontem*, o *hoje*, o *lá* e o *aqui*. A luta, portanto, é por uma democratização do *amanhã* (HELLER, 1993).

Daí a importância das políticas de cotas como instrumento de democratização do ato de narrar e de superação dos movimentos epistemicidas modernos. A ocupação desse espaço não se dará na base do conforto, do apaziguamento, nem da conciliação, como revela o depoimento de Yasmin Santos (2019); dar-se-á, sim, na base da luta, principalmente pela descolonização da universidade. E a descolonização, segundo Fanon (1968, p. 26), “atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-vida da história”.

Nesse sentido, diante da compreensão da profundidade e onipresença do epistemicídio nos processos sociais de constituição dos campos de conhecimento, a proposta decolonial emerge como potência para a reconfiguração e remodelação dos saberes e dos espaços de conhecimento. Com isso, mais do que sinalizar a existência de outras formas de saber como “complementariedade”, um agir decolonial demanda um tensionamento, uma crítica epistemológica às constituições sócio-históricas dos campos de saber, associada a uma reconfiguração dos processos de construção do conhecimento.

A universidade, enquanto espaço em disputa, pode ser entendida como uma posição, um campo por se habitar, por se fazer viver e por suscitar outros olhares, outras maneiras de apreender o social, fazendo emergir outras formas de produzir conhecimento e de partilhar tanto o espaço universitário quanto os saberes aí constituídos.

Considerações finais

Para Fanon (1968, p. 73), “a vida é um combate sem fim”. Disso temos que estar cientes quando a *História* nos desafia, por exemplo, com as ameaças concretas que rondam, em 2022, a Lei de Cotas, na etapa de reavaliação desse dispositivo. Produzida e articulada fora da ordem

colonial que impera nas universidades públicas, a política de cotas é um campo de luta no *aqui e agora*. Assim, ainda que a Lei de Cotas institua a possibilidade de reparação e compensação das populações negras e indígenas, com relação ao acesso a uma educação de qualidade, não podemos perder de vista a continuidade do debate e da luta e precisamos estar atentos ao modelo de educação que estamos construindo de modo a não reproduzir uma perspectiva ainda eurocêntrica e colonizada.

Descolonizar a universidade exige a superação do racismo acadêmico e epistêmico, do silenciamento etnocida (SEGATO, 2021) e do epistemicídio de que são alvos os conhecimentos negros e indígenas em relação ao saber eurocentrado, na contramão do processo de “desqualificação epistêmica” que rege o saber universitário (CARVALHO, 2020).

O uso das ações afirmativas exige novas formas de ver e pensar o espaço, as metodologias e epistemologias que gravitem em torno do saber localizado na academia (que, em geral, se vangloria de deter a exclusiva prerrogativa de produzir ciência). Num espaço de dominação da elite branca, a presença do negro traz diversas repercussões de ordens distintas que devem ser cuidadosamente investigadas (GODOI; SANTOS, 2021, p. 28).

Em perspectiva descolonizadora, Carvalho (2020) propõe a adoção das “cotas epistêmicas”, a fim de que a ruptura com a ordem colonial seja completa. Para isso, a descolonização deve ser feita de dentro; isso significa “intervir na constituição desse espaço universitário em todos os níveis: no corpo discente, no corpo docente, no formato institucional, no modo de convívio e na sua conformação epistêmica geral (cursos, disciplinas, ementas, teorias, pedagogias, etc.)” (CARVALHO, 2020, p. 81). Para Mignolo (2008), isso pode ser entendido como um gesto tensionador da própria aprendizagem: “a opção descolonial significa, entre outras coisas, *aprender a desaprender* [...] já que nossos (um vasto número de pessoas ao redor do planeta) cérebros tinham sido programados pela razão imperial/colonial” (2008, p.290).

O gesto de *aprender a desaprender* implica, então, uma mudança radical na *nossa* maneira de ser; implica nesse gesto, eminentemente decolonial, de escrita de *outras histórias*, que constituam, afinal, essa instituição batizada de *universidade*.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza/Rumo a uma nova consciência. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 704-719, setembro-dezembro/2005.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BENTO, Cida. *O Pacto da Branquitude*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARVALHAES *et al.* A Lei de Cotas dez anos após sua promulgação. *QuatroCincoUm - A revista dos Livros*. maio/2022. Disponível em: <<https://quatrocincoum.folha.uol.com.br/br/artigos/desigualdades/a-lei-de-cotas-dez-anos->>. Acesso em: 22 jun. 2022.

CARVALHO, José Jorge de. Encontro de Saberes e descolonização: para uma refundação étnica, racial e epistêmica das universidades brasileiras. In: BERNARIDNO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

EVARISTO, Conceição. *Escrevivência*. [S.l.]: Leituras Brasileiras, 5 fev. 2020. 1 vídeo (23min:17seg). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY>>. Acesso em: 17 ago. 2022.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1968.

GODOI, Marciano Seabra de; SANTOS, Maria Angélica dos. Dez anos da lei federal das cotas universitárias: avaliação de seus efeitos e propostas para sua renovação e aperfeiçoamento. *Revista de Informação Legislativa*: RIL, Brasília, DF, v. 58, n. 229, 2021, p.11-35. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/ril/edicoes/58/229/ril_v58_n229_p11>. Acesso em: 22 jun. 2022.

GONZALEZ, Lélia. *Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, intervenções e diálogos*. Organização Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2020.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, p. 223-244, 1984.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidade e mediações culturais*. 2. ed. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

HELLER, Agnes. *Uma Teoria da História*. Tradução de Dilson Bento de Faria Ferreira Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

HOOKS, bell. *Olhares Negros: raça e representação*. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KALTMEIER, Olaf. Horizontal en lo vertical. ¿O cómo descolonizar las metodologías en contextos de extrema desigualdad y de la crisis planetaria? In: CORNEJO, Inés; RUFER, Mario. (Ed.). *Horizontalidad: Hacia una crítica de la metodología*. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; México: Centro de Estudios Latinoamericanos Avanzados, 2020. p.93-123.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEPES/UFRJ; Ação Educativa. *Avaliação das Políticas de Ação Afirmativa no Ensino Superior no Brasil: Resultados e desafios* (Resumo Executivo). Rio de Janeiro: 2022.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GOSFOGUEL, Ramón. *Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 27–54.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GOSFOGUEL, Ramón. (orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, p. 127-167.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF –*

Dossiê: Literatura, língua e identidade, Rio de Janeiro, N. 34, P. 287-324, 2008.

NASCIMENTO, Beatriz. *Uma História Feita por Mãos Negras*. Organização Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; Meneses, Maria Paula. (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina. SA, 2009. p. 73-117.

QUIJANO, Aníbal. Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 55, v. 19, p. 9-31, 2005.

REIS, Dyane. Trajetórias negras importam: Histórias de nordestinas(os) egressas(os) de políticas de cotas raciais no ensino superior público brasileiro (2003-2018). *HUMANIDADES & INOVAÇÃO*, v. 7, p. 28-41, 2020.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociologia de la Imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina (ensayos)*. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

SAMPAIO, Sônia Maria Rocha (Org.). *Observatório da Vida Estudantil – Primeiros Estudos*. Salvador: EDUFBA, 2011.

SANTOS, Yasmim. Letra Preta - Os Negros na Imprensa Brasileira. Edição 157, *Revista Piauí*, 2019. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/letra-preta/>>. Acesso em: 22 jun. 2022.

SEGATO, Rita. *Críticas da Colonialidade em Oito Ensaios e uma Antropologia por Demanda*. Tradução Danielli Jatobá, Danú Gontijo. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SENKEVICS, Adriano; MELLO, Ursula. As Universidades Federais depois das Cotas. *Nexo Jornal* (Nexo Políticas Públicas), 2022. Disponível em: <<https://pp.nexojornal.com.br/opiniao/2022/As-universidades-federais-depois-das-cotas>>. Acesso em: 5 ago. 2022.

SENKEVICS, Adriano; MELLO, Ursula. O perfil discente das universidades federais mudou pós-lei de cotas? *Cad. Pesquisa*, São Paulo, v. 49, n.172, p.184-208, abr./jun. 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/cp/a/KSvkm3DG3pPZYvpXxQc6PFh/>>. Acesso em: 5 ago. 2022.

SODRÉ, Muniz. *Claros e Escuros: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil*. 3 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

TEIXEIRA, Ana Maria Freitas. Entre a escola pública e a Universidade – longa travessia para jovens de origem popular. In: SAMPAIO, Sônia Maria Rocha (org). *Observatório da vida estudantil: primeiros estudos* [online]. Salvador: EDUFBA, 2011, pp. 27-51. Disponível em: <<https://books.scielo.org/id/n656x>>. Acesso em: 5 ago. 2022.

CAPÍTULO 8

Joga pedra (de Exu) na Geni: os paradoxos da essencialização da mulher no espaço do noticiário

THALITA ALBANO (UFPI)

NATARAJ CARDOZO (UFF)

PATRÍCIA D'ABREU (UFES/UFRJ)

THAÍS GUIMARÃES (UFPI)

Introdução: o saber pela pedra

Em seu ensaio “Entre Orfe(x)u e Exunouveau” Edmilson de Almeida Pereira (2019) nos instiga a refletir sobre o acervo textual acerca de Exu. Partindo das tensões, contradições e mobilidades da mitopoética do “senhor dos caminhos”, a proposta evoca a aplicabilidade dessa vertente de criação e interpretação a sujeitos e instâncias criativas que tenham a alteridade, o diálogo e o experimentalismo como horizonte, apontando a articulação entre narrativas e temporalidades como lugar de interpretações críticas sobre nossas vivências sociais. No cerne do texto (cujo foco são as relações entre linguagem sagrada e literatura), a ideia de “tensão enraizerrante” (PEREIRA, 2019, p.13) confere à experiência criativa “a possibilidade de dizer-nos que aquilo que nos fixa no tempo e no espaço, na vida pessoal e coletiva só o faz porque se move e transfigura continuamente” (PEREIRA, 2019, p.13-14).

Nessa interessante noção de enraizerrância, tradição e identidades não são aprisionamentos, mas sim metade de uma dialética em evolução que se complementa pela mudança, em um jogo entre permanência e

transformação que não nega, mas simultaneamente desestabiliza certas concepções consolidadas. Na rica teia discursiva pertinente a Exu, dissensos e disputas fraturam aprisionamentos ao mesmo tempo em que reiteram modos de expressar.

A partir dos atributos de Exu pode-se apreender a lógica da mudança e da permanência que sustenta o processo discursivo iorubá [...]. No que concerne a Exu, os registros etnográficos e antropológicos flagram os atributos que nele se repetem para, no fundo, serem percebidos como transformações. Um exemplo são os inúmeros nomes utilizados para referir-se a ele (PEREIRA, 2019, p.26-27).

Como recurso de linguagem, Exu também representa o passado, o presente e o futuro, colocando em xeque ordenamentos cartesianos que orientam o senso comum, como o que confere ao mundo a lógica da sucessão dos fatos e a linearidade do antes-depois. Na mitopoética que o mostra como devorador e regurgitador (quando Orumilá o obriga a devolver o mundo devorado e retalha o filho em 201 pedaços, sendo que o último escapou e o reconstituiu), Exu é aquele que, na morte (depois) encontra sua projeção para a vida (antes). É essa ruptura linear do tempo que descreve sua ação de matar um pássaro ontem com uma pedra atirada hoje. Assim, longe de uma falta de sentido, a mitopoética de Exu amplia o horizonte do sentido e o “senhor dos caminhos” movimenta a comunicabilidade em distintas direções: a pedra que ele atira em determinado momento depende de nossa habilidade para atingir um alvo em algum lugar no tempo.

Se dermos a isso o nome de probabilidade na construção do sentido, podemos refletir sobre as questões referentes à atribuição de sentidos do passado ao momento presente (como anacronismo) ou a projeção de imagens do presente ao futuro (como utopia) ou a significação visionária do presente por discursos passados (como vanguarda), por exemplo. Através de Exu, a ruptura da linearidade do tempo pode reconfigurar eventos em diferentes dimensões temporais. Como personificação do princípio da transformação, a mitopoética de Exu nos abre caminho para a compreensão de experiências que articulam contexto e desenraizamento. Exu, nesse sentido, é trânsito, o que nos evoca o sentido dos espaços nos quais sua mitopoética pode ser instrumentalizada.

Além da transitividade e sua relação com os espaços, Exu também nos mostra que, sob sua mitopoética, as narrativas apontam os vínculos entre imanência e transcendência: ao modo de seu jogo de destruição/reconstrução, um enunciado pode se desdobrar em outros. Como metáfora das incertezas da explicação, recusa o univocismo e convoca ao trabalho da transcrição, espécie de encruzilhada cuja proposta hermenêutica estabelece diferentes modos de relacionamento com os textos. A força dialética de Exu enriquece e diversifica a lida com os fenômenos. Para lidar com seus desdobramentos, Pereira (2019) sugere dois conceitos operacionais: Orfe(x)u e Exunouveau.

Orfe(x)u nos aponta a recriação de determinado mito sem relevar, de forma explícita, suas marcas fundantes. É a presença clara de uma perspectiva prévia, de um modelo, a partir do qual a experiência criativa se manifesta. O modo operativo de Orfe(x)u reitera determinados atributos, é um procedimento metodológico que articula textos que dialogam entre si a partir de uma expressiva semelhança. Lida com significados latentes, com o já sabido e com a ressonância, sem romper com o que está estabelecido, mas com a rica disposição de não se deixar aprisionar em convencionalismos. No modo operativo de Exunouveau, os procedimentos criativos rasuram o mito, flexibilizando e mesmo rompendo as fronteiras, instaurando “o desafio de ler Exu onde Exu não está nem estará” (PEREIRA, 2019, p. 87). Destruindo e reconstruindo significados, esse modo operativo, segundo o autor, dá a ver um lugar de chegada e de partida para múltiplas experiências: um lugar de passagem do vivido e de suas complexas relações entre o acontecimento histórico e sua constituição narrativa. O interessante, aqui, é que as alteridades rasuram a superfície pretensamente homogênea da identidade, e os discursos não dão conta de esclarecer de forma absoluta seus objetos. Assim, o modo Exunouveau “é um lugar de lugares” (PEREIRA, 2019, p. 115); é um lugar autônomo estruturado pela tensão de outros lugares. Para além da simples polarização, o jogo entre esses dois modos, Orfe(x)u e Exunouveau, constitui um lugar discursivo de passagem – em analogia ao círculo virtuoso de Paul Ricouer (2010), esses dois modos remetem à espiral em vez do círculo.

Mas como instrumentalizar esses modos para pensar historicidade e mídia?

Nossa proposta é a de que essas encruzilhadas discursivas são profícuas para, a partir dos modos operacionais da mitopoética de Exu, refletir sobre as existências no tempo.

E de que “encruzilhada” estamos falando?

Pensamos que o noticiário pode ser esse espaço de atravessamento entre a reconfiguração do já sabido e a deformação criativa resultante das tensões.

Então, que tensões levamos em conta?

Para nós, os paradoxos da essencialização da mulher se mostram como objeto de investigação urgente, tanto no que se refere às estruturas, quanto às conjunturas e aos eventos contemporâneos. Assim, questionamos: Que padrões civilizatórios nos emolduram como mulheres no espaço e no(s) tempo(s) do noticiário? Que rupturas e continuidades sofreram esses padrões nos tempos recentes e nas (re)formatações jornalísticas? Que acontecimentos postos a circular as apontam?

Se tempo e História são concepções lineares para o jornalismo e se o jornalismo é determinante para nossa relação com o tempo e para o sentido que damos à História, o espaço do noticiário (concebido como lugar de construção de acontecimentos em diferentes contextos) é passível de enraizerrância?

Como ponto de partida de nossa proposta de reflexão, acreditamos que determinado espaço de tempo (concebido pela lógica da linearidade) pertinente ao jornalismo comporta dissensos e fraturas ao mesmo tempo em que reitera determinados valores sobre as mulheres. Porém, concebido também como espaço-tempo, esse espaço de tempo “se dobra” e, pelas materialidades de suas narrativas, coloca em xeque a concepção cartesiana do antes-depois nos sentidos construídos sobre as existências das mulheres.

Para isso, elencamos dois momentos no tempo: o assassinato da artista e ativista Luz Del Fuego, em 1967; e o indiciamento da professora Monique Medeiros, em 2021. Nosso *corpus* compreende matérias publicadas no jornal *O Globo* e matérias telejornalísticas veiculadas no programa *Fantástico*, da TV Globo, na dobra do espaço-tempo que faz a elipse no espaço de tempo que as separa, o contexto do autoritarismo. O que “fixa no tempo” essas duas mulheres são narrativas jornalísticas que

as essencializam de duas formas: vedete-prostituta e mãe. A primeira, antes de ser brutalmente assassinada, ocupou o espaço do noticiário fazendo uso de sua objetificação como paradoxal instrumento de poder. A segunda, acusada de omissão no assassinato do filho de 4 anos, Henry Borel, ocupou o noticiário fazendo uso do lugar mitificado da maternidade para, só então, denunciar a opressão marital. No sentido do que diz Simone de Beauvoir (2009), ambas foram matrizes: sua codificação como objetos de desejo (a vedete) e de culto (a mãe) apontam o reforço de mitos sobre a mulher. Quanto ao espaço no noticiário, esses mitos foram desestabilizados pelas tensões dos “lugares de lugares” que cada uma ocupou? Em outros termos, perguntamo-nos se o jogo de temporalidades e sentidos entre os modos Orfe(x)u e Exunouveau são verificáveis no espaço (de ocupação e de aprisionamento) do noticiamento sobre Luz Del Fuego e Monique Medeiros; sendo verificáveis, perguntamo-nos também que dinâmicas apontam seus trânsitos viciosos ou virtuosos nesse espaço historicamente constituído como noticiário.

Na pedra de Exu que jogamos em ambas, nossa tentativa de alteridade, diálogo e experimentalismo mira a articulação entre narrativas e temporalidades como lugar de interpretações críticas sobre nossas vivências sociais. A pedra de Exu é o gesto epistemológico potente para pensar a historicidade, a partir de uma perspectiva decolonial provocada pelo intelectual Edmilson de Almeida Pereira. Ao mesmo tempo, nos remete ao ato tão comum de culpabilizar, criticar e apontar erros de um feminino constantemente cobrado por suas utilidades e julgado pela cultura ocidental, patriarcal e cristã no espaço-tempo dos noticiários. Que alvo é esse que miramos? Inicialmente, a maleabilidade da mitopoética de Exu, que nos permite vê-lo onde ele não está, nos impele à travesti da música de Chico Buarque, uma vez que sua “utilidade” para uma sociedade hipócrita está inscrita em sua feminilidade. Assim, temporalidades específicas socialmente construídas manifestam permanências estruturais, a despeito de tantas rupturas elaboradas ao longo do século XX, o século que o historiador Eric Hobsbawm denominou de “o século das revoluções das mulheres” (HOBSBAWM, 1995). Nós olhamos para Luz Del Fuego com o olhar contemporâneo da Monique Medeiros e, ao invés de pensar na culpabilidade e dolo da mãe que não protegeu

o filho, ou da puta, que lutou para mudanças sociais, queremos apontar as “encruzilhadas” existenciais das experiências de ambas as personagens. Encruzilhadas que são invisíveis nos espaços-tempos jornalísticos. Ao relatar acontecimentos e fatos extraordinários, as possibilidades de caminhos, sob o olhar jornalístico, se transformam em espaços encurralados, estreitos, bloqueados pela mídia convencional.

A essencialização da mulher e o mal-estar das feminilidades

Filosofia, história, literatura, psicanálise, biologia, nas lógicas e nos processos de representação e produção de sentidos que fundamentam o saber ocidental, a ontologia transcendente foi interdita a indivíduos que, categorizados pela noção de mulher, foram sistematicamente essencializados. Determinante para as teorias feministas e para os estudos de gênero, essa crítica de Beauvoir (2009) aponta para a importância das existências. Para além da conhecida máxima do “tornar-se mulher”, que questionou o poder avassalador da biologização das relações sociais e das opressões, sua noção de que “a mulher é uma matriz” nos ajuda a expandir a reflexão sobre a transitoriedade de nossas práticas de gênero e seu caráter transformador.

Como Beauvoir reconheceu mais adiante, as transações de nos tornarmos pessoas generificadas seguem muitos caminhos diferentes, envolvem diversas tensões e ambiguidades e, às vezes, produzem resultados instáveis. Parte do mistério do gênero está em como um padrão que parece tão rígido e nítido na superfície pode ser tão complexo e incerto quando o olhamos mais de perto. [...] As pessoas constroem a si mesmas como masculinas ou femininas. Reivindicamos um lugar na ordem de gênero – ou respondemos ao lugar que nos é dado – na maneira como nos conduzimos na vida cotidiana (CONNEL; PEARCE, 2015, p. 38-39).

A partir do que dizem as autoras, duas questões se sobressaem. Por um lado, constatamos que a essencialização é cotidiana e estrutural, apesar da instabilidade dos limites entre a dicotomia “homem” e “mulher”. Por outro, não podemos deixar de levar em conta que situações que não ultrapassam a individualidade podem ser entraves a processos sociais de grandes dimensões, cuja potência transformadora está mais

nos compartilhamentos do que nas diferenças. Segundo elas, o enfoque teórico deve, então, conceber o gênero como estrutura social, como o padrão de relação estabelecido para os nossos corpos no cotidiano.

Essa padronização, porém, não dá conta de interditar paradoxos, contradições e transitoriedades – mudanças, enfim. A multidimensionalidade das relações instaura uma “arena reprodutiva” (CONNEL; PEARCE, 2015) na qual as práticas, ao produzirem crises, engendram novos arranjos de gênero.

Cada corpo tem sua trajetória ao longo do tempo; cada um deles muda conforme envelhece. Alguns corpos vivem acidentes, partos traumáticos, violência, fome, doenças, cirurgias e precisam se reorganizar para continuarem. Alguns não resistem a essas experiências. Ainda assim, a multiplicidade imensa de corpos não é em nenhum sentido aleatória. Nossos corpos são interconectados por meio de práticas sociais e de coisas que fizemos em nosso cotidiano. Simultaneamente, corpos são objetos e agentes das práticas sociais (CONNEL; PEARCE, 2015, p. 111-112).

Determinações culturais, práticas sociais e trajetórias individuais são também relações dos corpos com o tempo, são percursos temporalizados, existências geradoras de sentido: a sincronicidade entre objetivação e vivência faz os corpos serem narrados no tempo. Narrativas em uma arena reprodutiva *re-com-figuram* corpos e mostram que o tempo, ao articular os processos corporais às estruturas sociais, marca novas práticas.

Precisamos de um conceito, que chamamos de *corporificação social*, para nos referirmos ao processo coletivo e reflexivo que envolve os corpos em dinâmicas sociais, e as dinâmicas sociais nos corpos [...]. Para entender a corporificação social é preciso reconhecer a agência dos corpos; não apenas sua materialidade como objetos, mas igualmente seu poder produtivo em relações sociais. Fertilidade, trabalho, crescimento, envelhecimento, debilitações, mobilidade e vulnerabilidade são importantes internamente aos processos sociais, e não como condições externas que influenciam a sociedade a partir de outro reino da realidade (CONNEL, 2016, p. 48, grifo da autora).

Entendemos, assim, que estar diante das narrativas dos corpos é estar em uma encruzilhada (aberta) de experiências que fazem com

que o gênero possa ser transmutado de círculo vicioso (repetições) para círculo virtuoso (reconfigurações), ou seja, as dinâmicas sociais podem ser reformuladas pelas lutas travadas na arena reprodutiva. Se, hoje, mulheres brancas cisgênero heterossexuais têm a obrigação de ter consciência de seu lugar privilegiado, é preciso também atentar para o fato de que esse tempo e lugar dá a ver transitividades: marginalizadas da produção de conhecimento de uma cultura racionalista pós-medieval, forjaram lutas por inclusão (binária), mas a partir de uma lógica exclusivista (sem interseccionalidades). Assim, em práticas de libertação lutaram (ao mesmo tempo em que se beneficiaram) com lógicas de opressão no trânsito histórico dessas mulheres para os espaços que hoje ocupam. Seus confrontos com a moralidade religiosa que mitificou a mãe-reprodutora do patriarcado foram e ainda são profundamente marcados pelo encontro-confronto da Europa com o mundo colonizado.

Nesse sentido, as diferentes vivências das mulheres às quais nos referimos aqui se dão em um contexto no qual

mulheres, povo primitivos, judeus, africanos, pobres e todas aquelas pessoas que foram qualificadas com o rótulo de “diferente”, e épocas históricas variadas, foram consideradas como corporalizadas, dominadas, portanto, pelo instinto e pelo afeto, estando a razão longe delas. Elas são o Outro, e o Outro é um corpo (OIEWÚMÌ, 2021, p. 29-30).

O que nos importa aqui é a compreensão de que há confrontos que só podem se dar a partir de encontros. Por exemplo: ao mesmo tempo em que eram repercutidas as ideias de *O segundo sexo*, a descolonização explodia na Índia. Como esses eventos impactaram os corpos, as existências, as vivências, as narrativas? Para Oyrónké Oyewúmi (2021), a colonização impôs aos iorubás as noções centrais da construção social do gênero e a subordinação universal das mulheres. Segundo ela, na sociedade iorubá

as relações sociais derivam sua legitimidade dos fatos sociais e não da biologia. Os meros fatos biológicos da gravidez e parto importam apenas em relação à procriação, coo devem ser. Fatos biológicos não determinam quem pode se tornar monarca ou quem pode negociar no mercado. Na concepção autóctone iorubá, essas ques-

tões eram questões propriamente sociais, e não biológicas; portanto, a natureza da anatomia não define a posição social de uma pessoa. Consequentemente, a ordem social iorubá requer um tipo diferente de mapa, e não um mapa de gênero que pressupõe a biologia como base do social (OIEWÚMÌ, 2021, p. 42).

Essa noção de mapa remete à ideia de percursos que podem dar em encruzilhadas. Em Gayatri Spivak (2010), deparamo-nos com a tensão desses encontros-confrontos na forma da construção de ideias na periferia global a partir da relação estabelecida com os conceitos do Norte Global. Uma periferia também marcada por lugares (em trânsito) nos quais falar com o outro não pode ser confundido com falar pelo outro.

É assumindo essas transitoriedades que (a palavra exata é esta a seguir) usamos a imagem de Geni (uma travesti), da música de Chico Buarque, “Geni e o Zepelim”, para o espetáculo *A ópera do malandro* (1978). Abordando a letra conscientes de sua relação com o senso comum que adquiriu (a expressão “joga pedra na Geni” habita um lugar comum dissonante da complexidade da personagem travesti no musical), tomamos Geni como a imagem do corpo que, pela exaltação ou pela abjeção, é útil a uma determinada ordem moral e social. É importante assinalar que a referência à personagem (ou à imagem e à ideia de) Geni trabalha com o jogo do sentido (jogo que também está no confronto-encontro de “ópera” e “malandro”) sem relevar o fato de que corpos são existências materiais que não podem ser reduzidos a signos, porque não são meras posições discursivas, apesar de as reflexões feministas e de gênero darem a ver as diferentes funções que as sujeitas exercem em determinado discurso. Assim, tomamos Geni a partir de uma especificidade ética que chamamos de mal-estar das feminilidades: sendo trans, cisgênero ou travestis, estamos em encruzilhadas identitárias tanto em espaços públicos como privados. Esse mal-estar também cria obstáculos para olharmos para as subjetividades, ainda que procuremos, com o gesto metodológico, apontar o eterno feminino utilitário. Como a inviabilidade da essencialização unificadora do feminino nos empurra para fora das regularidades e explicitam nossas contingências, nossas diferentes práticas de feminilidades (BUTLER, 2016) se tornam pontos de uma convergência sempre deslocável e frequentemente localizadora de disputas e desconfianças.

Numa sociedade influenciada por uma poderosa ideologia de homogeneidade, é difícil delinear diferenças. Contudo, as diferenças emergem em atos de resistência e reapropriação, e são, na verdade, múltiplas identidades femininas. O sujeito está em processo, ao invés de fixo (CONNEL, 2016, p.35).

Como um corpo que (só) pode ser usado pela hipocrisia social, Geni é a imagem (e, por isso, também a ideia) da utilidade dada ao feminino. Nítida em diferentes tempos e lugares, essa utilidade aponta sobrevivências.

Com duplo sentido, é claro.

O retorno da serpente e o sintoma da mãe

A ideia de “sobrevivências” não costuma receber boas críticas. Para muitos que estudam temporalidades, existe uma exigência em descrever contextos, delimitar bem diferenças entre os objetos estudados e suas especificidades históricas. Aproximar casos distantes temporalmente causa desconfiança entre aqueles que acreditam que o anacronismo é um erro imperdoável. Mas evocamos os conceitos cruciais de toda empreitada warburguiana – *Nachleben* e *Pathosphormel* – analisada por Georges Didi-Huberman (2013). O presente se tece de múltiplos passados, mas Warburg interessava-se pelos vestígios que não eram redutíveis à existência objetal de restos materiais e ainda assim subsistiam nas formas, nos estilos, nos comportamentos, na psique. Como Freud, Warburg interrogou a cultura em seus mal-estares, suas inatualidades, sobrevivências e recalcamientos.

A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve *um outro tempo*. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a *anacroniza*. Impõe o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm *depois das coisas menos antigas*; assim, a astrologia do tipo indiano – a mais remota que existe- encontrou um valor de uso na Itália do século XV *depois* de ter sido suplantada e tornada obsoleta pelas astrologias grega, árabe e medieval. Esse único exemplo, longamente desenvolvido por Warburg, mostra como a sobrevivência *desnorteia a história*, como cada período é tecido por seu próprio

nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.69, grifos nossos).

Didi-Huberman afirma que a “formação do sintoma”, segundo Freud, é uma forma interpretativa capaz de desdobrar modelos. Isso equivale a dizer que uma existência esquecida não precisa aparecer sob a forma de lembrança, e sim como ação. Mas que ação? A essencialização e objetivação da subjetividade feminina, que reforça o caráter utilitário que o feminino (como nos mostra a travesti Geni) tem. A expressão das notícias de jornais, tanto no caso de Luz Del Fuego, na década de 1960, quanto no caso de Monique Medeiros, em 2021, são expressões sintomais da essencialização dos papéis dessas personagens, não em arquétipos da puta e da mãe, mas em sintomas corporais, gestuais, apresentados, figurados de um *Naschleben* (tempo psíquico) e um *Pathosformel* (gesto psíquico) da ideia que a cultura brasileira é capaz de produzir da mulher-puta que tudo faz para “chamar a atenção” e da mulher-mãe que deve ser o exemplo de cuidado e abdicção pelo bem de seus rebentos. Os sintomas são resultantes de conflitos não apenas sincrônicos (diversos sentidos ao mesmo tempo) como também diacrônicos (cada um deles se modificando no tempo). A formação de sintoma é como uma sobrevivência que ganha corpo. Corpo agitado por conflitos, por movimentos contraditórios e por turbilhões do tempo.

Em suma, o sintoma é um símbolo que se tornou incompreensível, pois ficou investido dos poderes da “fantasia inconsciente em ação” (...): plasticamente intensificado, passível de “simultaneidade contraditória”, de deslocamento e, portanto, de dissimulação. [...] Assim, a “atração” de que foram objeto equivale à sua *deformação*, à sua vocação para o informe. Freud chamou-a de regressão do pensamento simbólico para puras “imagens sensoriais”, nas quais a representação, de certo modo, como que retorna a sua “matéria-prima” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 268, grifo do autor).

É o corpo do qual surge uma imagem recalcada (objeto privilegiado da sobrevivência) que Warburg precisou compreender ao observar a persistência, o surgimento e o anacronismo das sobrevivências. O sintoma, em Freud, funciona como a imagem para Warburg: um conjunto sempre novo e surpreendente de “restos vitais” da memória. Momentos-sintoma

surgem como atos póstumos de origem perdida, real ou fantasmática, como um nó de anacronismos em que se entrelaçam várias temporalidades e vários sistemas de inscrição heterogêneos. Se Freud concebe o sintoma como nós de anacronismo, Didi-Huberman entende esses emaranhados como redes de aberturas, falhas sísmicas que se abrem à história: não é sob a forma de lembrança que o fato esquecido reaparece, mas sim na forma de ação. Nesta perspectiva, os contextos apresentam os usos e abusos dessas mulheres (e de todas as mulheres) no espaço do noticiário que as expressam, as narram de forma extraordinária e estruturalmente opressora. Se negamos essa opressão cultural essencializada no espaço da cultura, indicamos também que essas subjetividades têm diversos caminhos coerentes de leituras e abordagens que não são lineares ou estáticos. Essas subjetividades estão sempre em encruzilhadas abertas.

Os tempos sobreviventes não são tempos sepultados, são tempos escondidos bem embaixo dos nossos passos e que ressurgem, fazendo tropeçar o curso de nossa história. Nesse tropeço, há uma dupla persistência do que resta, ainda que sepultado, por petrificação; persistência do que retorna, ainda que esquecido. Emerge um anacronismo no qual “quanto mais jovem é a ‘ninfá’ encontrada, mais longínquo, mais antigo será o lugar – psíquico – de onde ela retorna: esse é o próprio paradoxo dos fantasmas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 300).

Em meados da década de 1940, Luz Del Fuego despontou no antigo Distrito Federal (atual cidade do Rio de Janeiro) como um nome de grande repercussão no meio cultural brasileiro. Eram anos de esperança e a palavra “democracia” era a grande aposta após um Estado Novo corroído pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e pelos próprios desgastes políticos do regime autoritário varguista. Natural de Cachoeiro de Itapemirim, no Espírito Santo, a filha de imigrantes italianos, inicialmente, causaria calorosos debates na imprensa em torno de suas performances artísticas. Diferentemente de qualquer outra bailarina em passos “clássicos e cabriolas” que se apresentavam no imponente Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Dora Vivacqua (nome de nascimento) optou pelo naturalismo e, tal como veio ao mundo, passou a apresentar-se em espetáculos por toda a cidade – dos principais palcos do Centro, passando por bares e cafés, até os circos do subúrbio carioca (FUEGO, 1950, p. 75).

Como nos conta Cristina Agostinho (2017), em 1932, com a morte precoce do pai, seus irmãos decidiram não partilhar a herança com as mulheres da família, incluindo a matriarca. Insatisfeita com a vida em família, Dora rebelou-se e chegou a ser internada à força em clínicas psiquiátricas no Rio de Janeiro. Rejeitada pelos parentes que a consideravam excessiva e imoral, Luz namorou, tirou brevê de piloto, saltou de paraquedas e foi aluna de dança da bailarina modernista e feminista Eros Volússia. Após pesquisas e leituras, chegou à conclusão de que precisava incluir em suas danças animais da fauna brasileira. Embalada pelo Teatro de Revista, pensara inicialmente em domar onças e jacarés. Mantinha, porém, um encanto pelas cobras desde criança e adotou as serpentes nas apresentações que atraíam grande público e bilheteria. Cornélio e Castorina eram as duas jiboias que a acompanhavam nas temporadas de espetáculos que mesclavam dança, interpretação e canto. Entre bailados nacionais e peças irônicas que, em alusão ao mito de Eva, criticavam a cultura católica por meio de performances com cobras e pouca (ou nenhuma) indumentária, reinventou-se para ocupar um lugar diferente do “paraíso” pré-determinado por sua condição “privilegiada” de mulher branca proveniente de uma elite cultural e política.

No tradicional Baile de Carnaval do Municipal de 1948, fantasiada de “Eva no Paraíso”, apenas com uma cobra no dorso e duas folhas de parreira cobrindo os seios, foi expulsa por parte da plateia, pelos diretores do evento e pelo prefeito do Distrito Federal, general ngelo Mendes de Moraes (1894-1990). Sua concepção de nudez tornou-se a plataforma do inédito Partido Naturalista Brasileiro (PNB) que ela tentou fundar em 1950 (AGOSTINHO, 2017, p. 157). Para Luz Del Fuego, a felicidade humana não apenas deveria ser móvel como também solar e em busca de liberdade literal e política. Durante o governo de Getúlio Vargas (1951-1954), conseguiu a concessão da ilha Tapuama de Dentro, na Baía de Guanabara. Rebatizada de Ilha do Sol, foi onde fundou o Clube Naturalista Brasileiro (CNB), o primeiro da América Latina, cujo acesso só era permitido sem roupas. Se, por um lado, o naturismo de Luz representava um insulto à sociedade tradicional brasileira e um estímulo à prática de atividades diversas, por outro, defendia um ideal questionável de perfeição e beleza. Após o golpe de 1964, o Clube entrou em decadência,

o que a levou a fechá-lo em definitivo em 1967, ano no qual foi vítima de feminicídio. Inconformada com a prática de pesca com bombas nos arredores da ilha, que resultava em grande mortandade de peixes, denunciou a prática à polícia. Nesse mesmo ano de 1967, dois pescadores, Alfredo e Mozart Teixeira Dias, inconformados com a delação, assassinaram de forma violenta Dora e seu vigia, Edgar, descartando seus corpos no mar. Mais tarde, um dos assassinos afirmou que fora o desejo libidinoso não correspondido um dos ingredientes do trágico e brutal ato de feminicídio, ainda tão corriqueiro nos dias de hoje.

Podemos observar fenômenos, processos e sistemas comunicacionais considerando a complexa relação entre as instâncias sociais e a pessoal dessa artista nas experiências temporais do cotidiano nas décadas de 1940 a 1967 e sua memória pós-morte. Entende-se por cotidiano não a vida privada em oposição à pública, ou um tempo presente instantâneo, mas uma temporalidade específica e socialmente construída; algo “dado”, um “pensamento comum” em uma determinada época, construído historicamente através da práxis utilitária (KOSÍK, 1995).

Sob o nome artístico de Luz Del Fuego, Dora Vivacqua não teve a opção de ter sua vida pública separada da sua vida privada, mas tensionou as amarras que a objetificavam como uma mulher artista na década de 1940, através da consciência dos papéis preestabelecidos pela sociedade aos corpos e subjetividades como as dela. A artista se deslocou da situação passiva para uma atitude ativa não apenas na afirmação da sua existência profissional, como também expressando seu olhar crítico semelhante à de uma *flâneur* (BENJAMIN, 1989) sobre a urbe e a mesma sociedade hipócrita que a desejava e a crucificava. Luz Del Fuego foi, dialeticamente, uma espectadora emancipada e uma observadora que estava dentro do campo de forças e tensões de sua época, capaz de analisar as aparências enganadoras, os preconceitos e a “práxis fetichizada” (KOSÍK, 1995). Luz Del Fuego não se omitiu durante o período que teve a possibilidade de se fazer ouvir, como na entrevista para o jornal carioca *Diário da Noite*, publicada na edição de 13 de setembro de 1949, na qual explicitou as propostas que a levariam a empreender esforços para fundar o Partido Naturalista Brasileiro:

Precisamos levantar do caos a mulher nascida no Brasil, dar-lhe al-tivez pelo trabalho, erguê-la pela honra e pelo direito que lhe cabe no seio da sociedade. Defender o divórcio como medida moral, am-parar os artistas em geral, e fazer com que o governo estimule suas vocações proporcionando meios de estudo e trabalho. Criar escolas de educação, moral e cívica. Lutar pelo barateamento do custo de vida. Precisamos acabar com o protocolo, o colarinho e a gravata (DIÁRIO DA NOITE, 1949).

Defensora da integração com a natureza como política pública de saúde, frente à acelerada acomodação do ser humano na sociedade moderna, as ideias de Luz podem ser aproximadas das de Karel Kosík: a oposição da concretude da vida cotidiana a um mundo de “pseudoconcre-ticidade” capaz de sofrer rupturas e até destruições de costumes e práticas sociais. Para a artista capixaba, o ser humano era também um indivíduo histórico que exercia sua atividade prática com a natureza e diversos seres, tendo em vista a consecução dos próprios fins e interesses dentro de um determinado conjunto de relações sociais (KOSÍK, 1995, p.13).

Embora nosso recorte parta de matérias do jornal *O Globo*, vale destacar que os repórteres Mauro Dias, do jornal *O Dia*, e Mauro Costa, do jornal *Última Hora*, foram os primeiros a pesquisar com seriedade o desaparecimento de Luz Del Fuego na época (AGOSTINHO, 2017).

Em 1 de agosto de 1967, a imprensa anunciou que o corpo de Luz, desaparecida desde o dia 19 de julho, havia sido encontrado. O título anunciava: “Com pedras no fundo da Baía, o cadáver de Luz Del Fuego”. Depois do sepultamento, no dia seguinte, um breve obituário a descrevia.

A OUTRA FACE DE LUZ – Dora Vivacqua, ou Luz Del Fuego, de-saparecera havia uma semana. A Polícia investigou o fato e, apesar de ter sido levantada a hipótese de golpe publicitário, seu corpo foi finalmente, encontrado no fundo do mar, 13 dias depois, a mais ou menos 400 metros da Ilha do Sol, local dos seus sonhos, onde queria estabelecer o primeiro Clube Naturalista brasileiro. Mas quem foi realmente Luz Del Fuego? [...] Moça veio tentar a vida na cidade grande. Nos anos 50, começou a aparecer nas crônicas mundanas com o nome de Luz Del Fuego, onde podemos encontrar o seu cor-po nu, envolto em cobras. Nesta época, ela trabalhava no teatro de revista, onde era uma atração e não uma atriz. Nunca chegou a ser uma atriz. Apenas marcava com seu corpo nu o ritmo de um samba

e sorria. Cantava mal e dançava mal. Mas como pioneira do nudismo no Brasil, era o ponto de referência erótico dos colegiais da época. Não era bonita, porém tinha um sorriso esforçadamente sensual, olhos castanhos e longos cabelos negros. Nos registros do 3º Distrito Policial, havia sempre uma ocorrência que envolvia seu nome! Escândalo por aparecer nua no palco, ou sendo expulsa de um baile carnavalesco, ou ainda provocando congestionamento do trânsito. Depois veio a decadência e Dora Vivacqua era uma mulher solitária, sem filhos ou marido, e com 50 anos de idade. Passou a ter melhores oportunidades em circos e sua última peça na Guanabara foi “Boas em Liquidação”, levada em 1965 pela companhia Gomes Leal, no Teatro Rival”. AS COBRAS E O NUDISMO – Sua tendência ao narcisismo e à exibição, e a paixão pelas cobras refletem as suas neuroses. Psicologicamente, isto revela fortes ímpetos sexuais. Como Luz Del Fuego, ela tinha a legenda, os escândalos, as cobras, a Ilha do Sol e o amor ao nudismo. Nunca cuidou da pele, mas preocupava-se com o corpo. Fez até uma operação plástica nos seios, e este ano faria outra. Não usava pintura fora do palco e, depois da apresentação, guardava as cobras e tomava um barco para a ilha do Sol. Todo o dinheiro que ganhava era aplicado na sua ilha. Queria implantar o nudismo no Brasil, tendo sido citada numa revista naturalista da Alemanha como pioneira do nudismo em sua pátria. Como Dora Vivacqua, era uma mulher simples, humana, extrovertida, que adorava a vida ao ar livre, o teatro, os animais. Mas não podia suportar que alguém sáísse do sério na sua ilha. Nunca falava de sua família, pela qual havia sido esquecida, ou de seu tempo de menina, e não recriminava ninguém. (O GLOBO, 1967).

O aparecimento da subjetividade singular de Luz Del Fuego só foi possível em um período de relativa democracia. Afinal, viver “despida de preconceitos e ilusões à luz da verdade”, como ela mesma proclamava, não era para os sombrios tempos de autoritarismos, golpes militares, censuras e silenciamentos.

Já Monique Medeiros surge no espaço do noticiário em um contexto de autoritarismo. Formada em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Monique Medeiros da Costa e Silva conheceu Leniel Borel de Almeida em 2011. Os dois começaram a namorar e, em seguida, passaram a morar juntos. Também em 2011, a professora foi aprovada em concurso público da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro e começou a dar aulas na Educação infantil. Em 3

de maio de 2016, Leniel e Monique tiveram um filho: o menino Henry Borel Medeiros. Dois anos depois do parto, Monique foi promovida para o posto de diretora da escola na qual trabalhava. Pouco antes de a criança completar 4 anos, em 2020, o casal se separou. Após se separar de Leniel Borel, Monique Medeiros conheceu Jairo Souza Santos Júnior, conhecido como Doutor Jairinho. Formado em medicina pela Unigranrio, universidade particular localizada em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, Jairinho foi eleito vereador do Rio de Janeiro em 2004, cargo para o qual foi reeleito em 2008, 2012, 2016 e 2020. Aliado a políticos como Marcelo Crivella e suspeito de pertencer a um grupo de milicianos da zona oeste do Rio de Janeiro, Doutor Jairinho é filho do policial e ex-deputado estadual Coronel Jairo, que foi preso em 2018 sob suspeita de receber propina para aprovar projetos de interesse do governo do estado. Depois de alguns meses de relacionamento, Monique, o filho Henry e Jairinho passaram a morar juntos no apartamento dele em um condomínio luxuoso no bairro da Barra da Tijuca. Nessa época, Monique Medeiros deixou a direção da escola e se tornou assessora no Tribunal de Contas do município do Rio de Janeiro.

No dia 7 de março de 2021, após passar o fim de semana com o pai, Henry foi levado para o apartamento onde vivia com a mãe e o padrasto e no qual morreria algumas horas depois. Segundo relatos de Monique à polícia, naquela noite, o filho vomitou ao chegar em casa, mas ela não achou que se tratasse de algo anormal, pois isso sempre acontecia quando ele chorava muito. Na madrugada de 8 de março, Monique relatou que, por volta das 3h30, se dirigiu ao quarto do filho e o encontrou deitado no chão, com mãos e pés gelados e olhos revirados. Ela conta que chamou o namorado Jairinho e, juntos, levaram a criança ao Hospital Barra D'Or. De acordo com o inquérito policial, Henry chegou morto à unidade de emergência.

O laudo da morte do garoto indicou que ele tinha lesões no crânio, ferimentos internos e hematomas nos membros superiores, o que levou os peritos a afirmarem que o menino teve uma morte violenta. Jairinho e Monique Medeiros tiveram suas prisões temporárias decretadas no dia 8 de abril de 2021, sob suspeita de estarem atrapalhando as investigações sobre o crime. Quase um mês depois, em 6 de maio, o Ministério

Público do Estado do Rio de Janeiro, por meio do promotor Marcos Kac, ofereceu denúncia contra Jairinho e Monique, que foi acusada de se omitir, permitindo que o companheiro agredisse seu filho até a morte. Na ação penal, o representante do órgão ministerial alegou que, além da responsabilidade pela morte da criança, o casal cometeu fraude e coação processual. A denúncia foi aceita pela 2ª Vara Criminal do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro.

Preso na Cadeia Pública Pedrolino Werling de Oliveira (Bangu 8), Jairinho teve pedido negado pelo Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro, que decidiu, no dia 22 de junho de 2022, manter a prisão preventiva do médico e ex-vereador. No dia 6 de julho de 2022, o presidente do Superior Tribunal de Justiça (STJ), o ministro Humberto Martins, negou pedido da defesa para suspender a prisão preventiva de Monique Medeiros.

Na edição do *Fantástico* de 5 de abril de 2021, foram veiculados, com exclusividade, trechos de uma carta que Monique Medeiros escreveu na cadeia. Ao longo de 29 páginas manuscritas, ela alega inocência em relação ao assassinato do filho e revela ser vítima de um relacionamento abusivo com Jairinho. Assertiva sobre o fato de nunca ter acobertado maus tratos do ex-companheiro em relação ao menino Henry, a professora também afirma nunca ter castigado fisicamente o garoto: “Eu fui a melhor mãe que ele poderia ter tido”.

Essa afirmação é notável: apesar de uma provável omissão, Monique foi o melhor que conseguiu como mãe. Para o senso comum, porém, o que Monique conseguiu é imperdoável porque está muito aquém do que se espera de uma mãe. Criticada nas redes sociais, nos comentários de matérias jornalísticas e nas rodas de conversas informais, Monique foi virtualmente linchada por ter tirado *selfies* na delegacia e por ter ido a um salão de beleza pouco depois da morte do menino. Na carta veiculada no *Fantástico* e reproduzida pela imprensa em geral, Monique alega ter sido sistematicamente manipulada por Jairinho: recebia ameaças contra si e sua família quando dizia que queria eixa-lo; foi proibida de ter amizades com homens; teve suas postagens nas mídias sociais controladas por ele; foi espionada em suas idas à academia, através de fotos que revelassem que roupas esportivas estava usando; era drogada;

era vítima de violência física; e sofria com os ciúmes que Jairinho tinha do ex-companheiro dela, pai de Henry. Apesar dessas alegações, os comentários também acusavam Monique de estar mentindo, em especial por conta de seu apelo (não atendido) por um novo depoimento: “Preciso prestar novo depoimento, pois fui orientada a mentir sobre a noite da morte do meu filho. Fui treinada por dias para contar uma versão mentirosa por me convencerem de que eu não teria como pagar por um advogado de defesa e que eu deveria proteger o Jairinho, já que ele se diz inocente”, dizia a carta.

Segundo Monique, a possessividade e os constrangimentos provocados por Jairinho a levaram a ter crises de ansiedade e problemas de pressão arterial. “Só pude entender o relacionamento que eu estava vivendo quando fui presa e a maior perda e a maior pena que eu poderia ter em minha vida foi a morte do meu filho amado, Henry”, escreveu.

Na ditadura militar, a mulher que ficou famosa envolta em serpentes e parodiando

Eva

denuncia os ataques a seu “paraíso” – um autoexílio das experiências hipócritas com o tempo no qual viveu. Seu brutalíssimo assassinato, constatado depois de um sumiço sobre o qual as autoridades ostensivamente insistiram em considerar exibicionismo, levou à publicação de um

obituário que fala sobre a “decadência” de “uma mulher solitária, sem filhos ou marido, e com

50 anos de idade” (O GLOBO, 1967). Reduzida a um conjunto exótico de escândalos, apresentações e ideias, sua existência é resumida na imagem de

mulher simples, humana, extrovertida, que adorava a vida ao ar livre, o teatro, os animais. Mas não podia suportar que alguém saísse do sério na sua ilha. Nunca falava de sua família, pela qual havia sido esquecida, ou de seu tempo de menina, e não recriminava ninguém. Vivia apenas para o seu sonho. (O GLOBO, 1967)

Oblitera-se, nesse espaço do noticiário, seu desejo de “levantar do caos a mulher nascida no Brasil, dar-lhe altivez pelo trabalho [...]

defender o divórcio como medida moral, [...] e fazer com que o governo estimule suas vocações proporcionando meios de estudo e trabalho”. Das rupturas que evocou em seu tempo – “Precisamos acabar com o protocolo, o colarinho e a gravata” – não foi atuante: “era uma atração e não uma atriz. Nunca chegou a ser uma atriz. Apenas marcava com seu corpo nu o ritmo de um samba e sorria. Cantava mal e dançava mal. Mas como pioneira do nudismo no Brasil, era o ponto de referência erótico dos colegiais da época” (O GLOBO, 1967). Os sentidos conflituosos de suas ações em seu tempo (a mulher mítica, pública, erotizada, simples, pioneira e...) são também sentidos que se modificam no tempo: que mulher veio sendo Luz até hoje? Vários anacronismos se entrelaçam quando pensamos sobre as essencializações que molduram Luz Del Fuego. Mas esses nós são também redes que se abrem para as transitoriedades e *trans-formações* dessas essencializações na história.

E por que o espaço do noticiário no qual lemos Luz Del Fuego é situado pelo espaço do noticiário no qual lemos Monique Medeiros? Porque uma existência esquecida não precisa aparecer como lembrança: ela pode aparecer sob a forma de ação.

Se, por um lado, somos interpelados pelas imagens de omissão de Monique Medeiros (a ida ao salão de beleza, a *selfie*, o depoimento que protege Jairinho), por outro, é a privação de sua liberdade que a leva a (re)agir, nos interpelando através de sua carta. Linchada publicamente como mãe, é essa essência que ela evoca, mas também desestabiliza, quando afirma: “Eu fui a melhor mãe que ele poderia ter tido”, ao mesmo tempo em que expõe as violências e constrangimentos do companheiro. A mãe do menino morto e sua carta que fala de si, de seu copo trabalhado e vigiado na academia, de seu *Instagram*, de sua ansiedade, de seu copo de vinho, de sua dor. Aqui, a sincronicidade entre objetificação e vivência revela a mulher em suas obediências (a Gata Borralheira que ascende pelo homem, o corpo desejável e monitorado) e rupturas (a melhor mãe possível e a não a que é extrodeterminada por um dever). Diretamente implicada no assassinato de uma criança de 4 anos que sofria maus tratos de um miliciano cruel e pela qual era responsável, Monique Medeiros, no contexto de uma necropolítica que se consolidou e se institucionalizou de forma muito evidente a partir das eleições

brasileiras de 2018, talvez responda pelo mais hediondo dos crimes de nossas relações de gênero: a transição da mãe ideal para a mãe possível.

No espaço do noticiário, as determinações culturais de Eva e da mãe, as práticas sociais heteronormativas e as trajetórias individuais de Luz Del Fuego e Monique Medeiros são também relações dos corpos de mulheres com o tempo. São percursos temporalizados que, como existências geradoras de sentido, trazem também consigo conflitos sincrônicos e diacrônicos. Os diversos sentidos que Luz Del Fuego e Monique Medeiros adquirem durante suas existências também são passíveis de se modificarem ao longo do tempo. A heterogeneidade de suas inscrições em determinadas essencializações entrelaçam, através de suas narrativas por liberdade, várias temporalidades.

Não há dúvida de que o noticiário pode ser um espaço de atravessamento entre a reconfiguração do já sabido e a deformação criativa resultante das tensões de nossa arena reprodutiva. Se ele comporta uma enraizerrância que questiona uma noção linear e evolucionista dos sentidos construídos sobre as existências das mulheres é a nossa indagação. Nela, nos interessa também uma extroversão sobre o gênero que comporte um modo de pesquisar orientado para a desestabilização produzida pelas tensões dos “lugares de lugares” ocupados pelas existências das mulheres que aqui olhamos.

Joga pedra na Geni, ela é feita pra pensar, ela é feita pra refletir

A dinâmica de exaltações e abjeções para a qual olhamos em pequenas amostras do noticiamento sobre Luz Del Fuego e Monique Medeiros implica transitoriedades (deslocamentos) e transições (percursos que redesignam) e ganha potência com a imagem de Geni: a utilidade e operatividade do feminino para determinada ordem moral e social atravessa as três. Porém, ratificando a inviabilidade da essencialização unificadora do feminino, Geni nos empurra para fora das regularidades, explicitando a contingência de nossas práticas.

A ideia de “tensão enraizerrante”, então, se abre como conceito-método para abordarmos espaços e temporalidades nos quais tradição e identidades se articulam pela mudança. Vinda dos modos de dizer Exu, a enraizerrância é trânsito que desestabiliza sentidos de comunicabi-

lidade: matar um pássaro ontem com uma pedra atirada hoje é a possibilidade dos anacronismos se abrirem como redes de sentido, experiências que articulam contexto e desenraizamento, existências que tensionam essências e transcendências. Dessa forma, investigar os sentidos que transitam no espaço do noticiário, através do tensionamento das essencializações em Luz Del Fuego e Monique Medeiros, possibilita estabelecer dois modos de relacionamento com os textos jornalísticos que envolvem o gênero: Orfe(x)u e Exunouveau (PEREIRA, 2019).

Quando Orfe(x)u nos aponta a recriação que explicita a perspectiva prévia de um modelo, percebemos que a essencialização articula os textos sobre a considerada puta e a reclamada mãe. Em ambas, significados latentes não rompem com o que está estabelecido, mas também não as limitam em convencionalismos. No modo operativo de Exunouveau, essa essencialização assume formas que flexibilizam fronteiras: sob a duplicidade da imagem do feminino em Geni, a considerada puta e a reclamada mãe se redesignam. É nesse encontro-confronto, análogo ao “desafio de ler Exu onde Exu não está nem estará” que a homogeneidade da identidade e o ordenamento discursivo não dominam esse feminino aqui objeto. No modo Exunouveau, o feminino “é um lugar de lugares”, é uma prática autônoma estruturada pela tensão de outras feminilidades.

Nossa abordagem de Luz Del Fuego e Monique Medeiros ensaia a lida com o paradoxo da puta-mãe, que, sob a lógica do mal-estar das feminilidades, nos traz o problema de essencializações que sobrevivem em experiências tão diferentes como a luta das feministas radicais por mudanças nos direitos reprodutivos e a organização de mães pela manutenção da legitimidade cultural dada à maternidade, passando pelo (necessário e pertinente) questionamento do atravessamento *bio-lógico* dessas existências. Fantasmal e, ao mesmo tempo, estratégico, esse essencialismo demanda urgentemente ser *des-Norteado* pelo exercício teórico-metodológico do Sul Global.

Jogar a pedra de Exu na Geni é também é deslocar o olhar sobre as mudanças de gênero para as encruzilhadas nas quais essas mudanças transitam. “Teóricos e teóricas de gênero no Sul Global têm trabalhado suas ideias negociando com a teoria do Norte; a questão é quão profunda pode ser essa extravessão” (CONNEL; PEARCE, 2015, p. 149).

Jogar a pedra de Exu na Geni é, portanto, gesto epistemológico que promove o encontro-confronto da transformação com a essencialização. É poder mirar o alvo do que insiste em nos definir a partir dos diferentes lugares de nossas existências atuais. É tensão “enraizerrante” que nos abre caminhos para que os anacronismos que fixam nossas representações em determinados espaços possam ser, por nós, transformados em lugares (espaço que ocupa) nos quais os limites da diferença estabeleçam o singular dissenso dos encontros-confrontos.

Referências

AGOSTINHO, Cristina (org.). *Luz Del Fuego: a bailarina do povo*. Rio de Janeiro: N30 Editorial, 2ª Ed., 2017.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Tomos I e II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. Obras Escolhidas v. II. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CONNEL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. *Gênero: uma perspectiva global*. São Paulo: nVersos, 2015.

CONNEL, Raewyn. *Gênero em termos reais*. São Paulo: nVersos, 2016).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FUEGO, Luz Del. *A Verdade Nua*. Rio de Janeiro, edição da autora, 1950.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KOSÍK, Karel. *Dialética do Concreto*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

O GLOBO. *Jornal O Globo*. Com pedras no fundo da Baía, o cadáver de Luz del Fuego. 01 de agosto 1967.

OYĒWŪMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: Construindo um sentido africano para/os discursos ocidentais de gênero*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunoveau*. Lisboa: Oca, 2019.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo I. Campinas: Papyrus, 2010.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

III

Tempos e espaços moventes
na música popular

CAPÍTULO 9

Eu, álbum de *rock*: cadê a geração que estava aqui?

ALICE GONTIJO (UFMG)

ANA UTSCH (UFMG)

BRUNO MARTINS (UFMG)

DIEGO BELO (UFMG)

ELTON ANTUNES (UFMG)

HÉLVIO CALDEIRA (UFMG)

JORGE CARDOSO FILHO (UFRB/ UFBA)

JÚLIA DE AQUINO (UERJ)

MARCELE GOMES (UERJ)

MÁRCIO GONÇALVES (UERJ)

PEDRO LAVIGNE (UFMG)

PAULO BERNARDO VAZ (UFMG)

PRUSSIANA FERNANDES (UFMG)

WILLIAM VIEIRA (UFMG)

Introdução

Os créditos que apareciam na tela de um dos inumeráveis programas sobre a vida das celebridades, na tarde da televisão aberta brasileira, no dia 13 de julho passado, registravam: “Dia mundial do rock: o estilo que atravessa gerações”. A forma midiática não faz, porém, vulgarizar a compreensão. Afinal, no senso comum ou nos estudos sociológicos, uma ideia de geração é mesmo associada a um grupo de mesma faixa etária ou de pessoas nascidas em um mesmo momento no tempo, o chamado corte de pessoas, que tem origem na perspectiva de Karl Mannheim (HEPP, 2014, p. 59). Mas, para nós, a noção de geração apareceu como uma maneira de ajudar a pensar a dimensão espaço-temporal de figuras de historicidade. Afinal, sociologicamente marcada ou no apelo do senso comum, a geração costuma contrabandear uma

compreensão “epocalista” (GONÇALVES, 2020) para o pensamento comunicacional. A nosso ver, isso decorre de uma apreensão basicamente cronológica da ideia de geração, associada a linhas temporais com episódios em sucessão, por esforços de periodização e narrativa histórica dos processos comunicacionais marcados por fins e começos, que se pautam por uma ideia reducionista dos movimentos do tempo. Uma das reduções é não perceber geração como um vetor espacial, de produção e performatividade de territórios comunicacionais simbolicamente marcados e sobrepostos que articulam, por meio da comunicação midiática, experiências comuns e formas específicas de lidar com o mundo. A partir de certas práticas de usos das mídias, seria possível, a nosso ver e desvencilhando-se de perspectivas redutoras, admitir a noção de “gerações de mídia” (HEPP, 2014; HEPP *et al.*, 2017; BOLIN, 2016; 2020) como analiticamente relevante para se pensar processos comunicacionais que se dão fundamentalmente por maneiras entrelaçadas de arranjar objetos, materialidades, comportamentos, tecnologias, práticas e imaginários.

Foi nesse quadro que nos propusemos a realizar uma reflexão em torno do modo como a noção de geração, articulada a um universo comunicacional específico, pode nos permitir uma aproximação com articulações espaço-temporais que dão força a certas figuras de historicidade. Realizamos então um experimento analítico em que cada um/uma dos/das pesquisadores/pesquisadoras escolheu um álbum musical que acreditava ser identificado como emblemático para “sua” geração. Tratava-se de explorar a própria noção de geração a partir de um conhecimento experiencial – tomar geração *como* e *na* experiência – que pudesse acolher a diversidade e a multidimensionalidade das articulações entre comunicação, cultura e subjetividade.

Toda história de vida contém uma relação com a mídia contemporânea – seja o rádio, litografias reproduzidas em massa, telefones celulares ou jogos de computador. Isto porque uma geração não é algo que a gente é – mas algo que a gente se torna [...]; ela é ensaiada repetidamente durante o curso de uma vida, ativada em determinados momentos, por exemplo em uma entrevista ou um reencontro de turma, embora esteja hibernando na maior parte do tempo (BOLIN, 2020, p.76).

Com isso, buscamos captar arranjos socioculturais e tecnológicos menos informados por diretrizes metodológicas apriorísticas e recriar os próprios entendimentos que as pesquisadoras e os pesquisadores tinham acerca do fenômeno destacado. Isso reforça a importância de lidar com diferentes perspectivas que emergissem do grupo, com atenção a aspectos da experiência eventualmente minimizados em gestos epistemológicos muito estabelecidos.

A partir dessa escolha afetiva, deveria ser produzido um quadro sinóptico traçando relações entre o álbum em questão e a experiência musical biográfica, especialmente, caracterizando os espaços onde ocorreram tais experiências, assim como as mídias a elas articuladas. Nesse sentido, cada pesquisador/a foi estimulado/a a buscar na memória espaços onde o álbum foi adquirido, compartilhado e experienciado. Da discoteca pessoal ao *show* ao vivo, da crítica musical às rodas de violão, dos primeiros contatos a escutas mais recentes. Tratava-se de tornar visíveis os *atos de leitura* do álbum que articularam a experiência musical em diferentes espaços e mídias, capazes de produzir atmosferas que implicam envolvimento sensorial, afetivo, experiência espacial em e com um mundo de materialidades – algo como o *Stimmung* de Gumbrecht (2014). Para acentuar tal aspecto, optou-se pela produção de um relato feito em primeira pessoa por cada um/uma, como se o narrador ou a narradora fosse “o próprio álbum”, ressaltando-se assim, ao mesmo tempo, a dimensão de tratar-se de “uma experiência”, mas sempre compartilhada e dotada de certa impessoalidade (LANA et al., 2014).

Onde está o álbum

Ao incorporar positivamente a reflexão historiográfica (GUINZBURG, 1998; CERTEAU, 2008; WHITE, 1994), sabemos que a história dobra sobre si mesma, sendo então a “escrita da história” cotejada pelas mais variadas “releituras” que explicitam vícios e apagamentos, capazes de criticar, imaginar e produzir novos objetos. Em um campo historiográfico contemporâneo, os meios de comunicação somaram-se ao cotidiano e ao corpo, como se buscassem reagir à célebre arqueologia das ciências humanas realizada por Michel Foucault (1996), buscando a materialização do discurso em dispositivos midiáticos específicos, como

nos esforços para construir uma história do livro (CHARTIER, 1994), ou das complexas redes discursivas que se estabelecem em torno das mídias técnicas (KITTLER, 2019). Obviamente nosso esforço aqui não é tão ambicioso, mas propomos articular alguns dos fragmentos que constituem a experiência musical a partir de um dispositivo midiático particular: o álbum musical (MAMMÌ, 2017). Partimos da ancoragem em dimensões materiais da comunicação, ou seja, nos meios e suportes que tornam possíveis a experiência do texto musical em um determinado tempo-espaço. Finalmente, estabelecemos os *atos de leitura* como ponto nevrálgico para compreender fenômenos midiáticos e culturais, entendendo o “ato de ler e de produzir sentido a partir de um texto, não importa sua natureza ou materialidade, sempre como ato e, portanto, como ação” (GONÇALVES, 2021, p. 3).

Compreendemos os *atos de leitura* na dinâmica da história cultural tanto a partir de dispositivos de restrição quanto por seus movimentos de apropriação, situando-se então como objetos de interesse para os estudos da comunicação. Diante disso, é preciso dizer que compreendemos *texto* de forma expandida (McKENZIE, 2018), destacando-se então os *atos de leitura* como interações entre composição material e apropriação imaginativa, o que permite observar simultaneamente sobreposições arqueológicas, seja do texto, seja da mídia, e suas atualizações contemporâneas. Assim, acreditamos que, ao observar os *atos de leitura*, se tornam explícitas qualidades espaciais e corporais que se configuram a partir de acoplagens midiáticas, as quais permitem acessar um texto que, ao ser “lido”, promove diferentes processos de (re)territorialização e constantes migrações. No experimento em questão, tal processo depreende de uma articulação entre música, mídia e corpo, apontando para espaços de experiência efêmeros e fugidios. Para além da subversão da linearidade, também se estabelece como território o que se apreende pela “mistura” (GONÇALVES, 2021), constituído em torno do que transborda das superfícies que se formam provisoriamente. Dessa maneira, dispositivos midiáticos podem ser compreendidos para além de superfícies de sentido, mas são sentidos que se produzem como superfícies.

A partir de atos de leitura, buscamos então traços que pudessem tornar visíveis “episódios geracionais” (SHAFFER *apud* WELLER;

BASSALO, 2020), compreendendo que ler pressupõe um jogo de expectativas que constantemente se entrelaça ou se agrega nos dispositivos. O esforço para olhar para o contingente envolve, em alguma medida, uma escolha mais ou menos consciente, mas sempre entrelaçada em uma relação de tempo-espaço muitas vezes interceptada por uma certa identificação de recorrências e de ciclos (MORETTI, 2013). Considerando cristalizações que não se desvinculam das particularidades de quem observa (ou daquele que lê, que assiste, que joga, que escuta, que dança etc.), propomos que a captura do contingente pressupõe necessariamente instabilidade. Se o espaço tende a desaparecer ao falarmos do tempo, o caráter do que é contingente se transforma no trunfo do observador/pesquisador, isto é, na característica mesma que permite fazer ver aquilo que se dilui e se invisibiliza nas materialidades. Assim, ao menos é o que buscaremos demonstrar, o espaço “retorna”. Nesse esboço de lógica, duração e distância, podem ser dois os elementos que, em constante polarização e justaposição, ora escondem e ora revelam os processos que *tenc(s)ionamos* vislumbrar em determinado *cronotopo* (BAKHTIN, 1998).

Contrariamente à abstração newtoniana, o espaço humano é relativo, um espaço-tempo condicionado culturalmente, assim como bem demonstrou Lévi-Strauss em *Raça e história* com a coexistência de diferentes temporalidades e culturas. Sendo relativo, não se pode falar em um espaço único. Antes, o que se encontra é uma coexistência de diferentes espaços, por vezes em conflito, que remetem para diferentes condicionantes. Pense-se, por exemplo, em uma grande cidade durante a Revolução Industrial: nada mais é do que um conjunto, potencialmente infinito, de espaços coexistentes, tais como os espaços das fábricas, das ruas, dos comércios e das habitações privadas, coletivas ou familiares. Sendo que todos esses espaços apresentam uma estrutura fractal: o espaço de casa se dividindo entre a cozinha e o quarto; o quarto sendo diferencialmente vivido pela mãe, pelo pai, por cada criança, por avós; e assim por diante.

Importante notar que muitos espaços sempre se articularam com o que habitualmente se chama mídia (jornal, livro, cinema, teatro, eletrônicos etc.). E mais profundamente, os espaços se constituem a partir

de processos de comunicação, e, portanto, envolvem alguma forma de mídia, muitas vezes funcionando, eles próprios, como mídia (vide, por exemplo, a ação comunicativa de um terreiro ou de uma igreja). Lembramos também que uma historicidade dos espaços inevitavelmente leva em consideração sua articulação com a mídia e não ignora pensar o próprio espaço como mídia.

Não é irrelevante repetir que os dispositivos midiáticos, especialmente o que já foi chamado de mídias técnicas, transformaram significativamente a experiência musical. A partir do momento em que a música gravada passa a ser reproduzida mecanicamente sem a presença de músicos, transformam-se de maneira significativa os espaços tradicionalmente condicionados para a experiência musical em rituais religiosos e espetáculos artísticos. Diferentemente de séculos anteriores, a popularização de dispositivos de reprodução e transmissão musical, como o gramofone e o rádio, permitiram que, ao longo do século XX, ouvintes pudessem ter acesso a uma variedade infinitamente maior de composições. Além disso, uma mesma composição podia ser escutada inúmeras vezes, modificando a percepção sobre critérios como qualidade técnica e inovação musical. Mesmo conscientes do risco de generalizações, estamos de acordo de que, se o século XX foi conhecido como o “século da canção”, trata-se de uma forma musical perfeitamente adaptável à materialidade da “era do disco”.

Neste texto, partimos então do álbum musical, configuração midiática que foi direta ou indiretamente experimentada por um conjunto de pesquisadores e pesquisadoras de diferentes gerações, que contam hoje entre 20 e 70 anos. Com efeito, realizamos um esforço analítico de nos interrogarmos “sobre a possibilidade de o álbum ser entendido como um conjunto de ações e de referências simbólicas (uma ritualidade, uma linguagem de gestos) que não se limitam apenas às experiências sonoras” (DINOLA; ABREU, 2021, p.5). A partir de diferentes vivências e percepções dessa configuração material específica, acreditamos ser possível tornar visíveis alguns traços ou linhas de força que podem caracterizar o geracional como uma forma de território lacunar, de superfície esburacada apta a oferecer-se também como lugar de articulação da historicidade das formas comunicacionais.

Onde os álbuns apareceram

Os trechos a seguir são extratos do relato feito no contexto do experimento por cada participante. A indicação de alguns dos aspectos da “montagem” desse processo se faz, assim, importante. O grupo, provocado a pensar sua intervenção na interlocução proposta pela Rede Historicidades, vinha debatendo entre si sobre as conexões analíticas possíveis que se estabelecem nas diferentes formas de aproximação aos fenômenos que povoam nosso campo de pesquisa. Em gestos contínuos de perambulação em meio a objetos particulares a cada um/a de nós, debatíamos acerca da existência de uma espécie de “epistemologia fraca” que opera no campo comunicacional, o qual por vezes se confronta com o problema da quantidade e da maneira como calibrar o olhar e definir a “distância” de observação dos fenômenos. Nesse momento, muito estimulados pela reflexão de Moretti (2008) ao pensar a construção de “objetos artificiais” como mapas para o estudo da história da literatura – “extrair da *forma* de um objeto *as forças* que o fizeram ser o que é: eis a definição mais elegante de todas as que jamais foram dadas à sociologia da literatura” (MORETTI, 2008, p. 97, grifos do autor) – surgiu a ideia de fazer um mapa, propor uma “diagramação” com certos materiais de pesquisa de cada pesquisador e pesquisadora. A proposta seria então de uma “diagramação de sentidos”, um gesto epistemológico unificado por uma cartografia que proporia um território para certos objetos. Nesse momento, optamos por pensar tal ideia a partir do álbum de música, referência comum ao conjunto dos pesquisadores e das pesquisadoras, mas que, a nosso ver, poderia funcionar como ponto de partida não para colocar objetos, materialidades, comportamentos, tecnologias, práticas e imaginários em um espaço comum, mas para produzir um espaço, uma superfície que permitisse uma análise coletiva.

É importante assinalar que, na proposição inicial, a escolha deveria recair sobre um álbum musical associado ao gênero “rock” que cada um acreditasse ser identificado como emblemático para “sua geração”. O par “álbum de rock-geração”, de certa maneira, organizou inicialmente a percepção coletiva para as escolhas afetivas a serem realizadas: traçar relações entre o álbum em questão, o tempo biográfico e a experiência musical buscando, especialmente, descrever os espaços nos quais ocorreram tais experiências

e as “mídias” envolvidas, o que implicou um primeiro “posicionamento” que evidentemente orientou todo o experimento. Assim, produziu-se um primeiro sentido de “localização” face ao objeto proposto, a saber, situar o referente álbum na experiência própria. Da mesma maneira, operamos no experimento uma reflexão sobre o espaço da experiência a ser visado pelo pensamento sobre o álbum e a autoimagem que pretenderíamos apresentar com as escolhas e sobre aquilo que se imagina compartilhar coletivamente como “geracional” (“na minha época” ...).

Os relatos produzidos durante o experimento estão no anexo deste artigo. Eles enfeixam maneiras como o álbum escolhido compôs os ambientes de mídia e fez presença na vida dos pesquisadores e das pesquisadoras, interceptando certos cursos da vida e da experiência pessoal que resultam em uma certa localização e um território para o gesto de acionar um posicionamento geracional como dimensão estruturante no pensamento da vida cotidiana. A composição que restou dos álbuns escolhidos está na listagem a seguir. A Figura 1 mostra referências imagéticas mobilizadas pelos pesquisadores e pesquisadoras.

Lista de álbuns

- Coleção Disquinho, *Festa no Céu*, lançado em 1960, faz parte de coleção de compactos simples, com adaptações de histórias produzidas para o público infantil;
- *Magical Mystery Tour*, LP lançado pelos Beatles em 1967;
- *In the Court of the Crimson King*, primeiro álbum de estúdio da banda de rock inglesa King Crimson, lançado em outubro de 1969;
- *Led Zeppelin IV*, quarto álbum de estúdio da banda britânica de rock Led Zeppelin lançado em 1971 e que nunca recebeu um título oficial;
- *The Wall*, lançado em 1979, décimo primeiro álbum da banda britânica de rock Pink Floyd;
- *Disco do Fofão*, lançado em janeiro de 1984, por personagem de programa de televisão infantis brasileiros Balão Mágico e TV Fofão;
- *Appetite for Destruction*, álbum de estreia da banda norte-americana de hard rock Guns N' Roses, lançado em julho de 1987;
- *As Quatro Estações*, quarto álbum de estúdio da banda de rock brasileira Legião Urbana, lançado em 1989;

- *Ten*, álbum de estreia da banda grunge americana Pearl Jam, lançado em agosto de 1991;
- *Lado B Lado A*, lançado em 1999, é o terceiro álbum da banda brasileira O Rappa;
- *As Quatro Estações*, oitavo álbum da dupla brasileira Sandy & Junior, lançado em outubro de 1999;
- *Kelly Key*, lançado em agosto de 2002, álbum de estreia da artista brasileira Kelly Key;
- *Nirvana*, terceiro álbum póstumo da banda grunge estadunidense Nirvana, lançado em 2002; e
- *Speak Now*, terceiro álbum de estúdio da cantora e compositora estadunidense Taylor Swift, lançado em 2010.
- Montagem com capas de CDs dos anos 2000, acumulados na velha estante da avó de alguém.



Figura 1 – Capas dos álbuns
 Fonte: Arquivos dos autores e autoras

Arranjos

A escolha por tensionar a noção de geração, que subjaz de forma muitas vezes naturalizada às discussões sobre mídia, nos fez intuir, inicialmente, que tal reflexão poderia ser útil para pensar dimensões da espacialidade que se articulam às temporalidades. Geração como marcador temporal poderia ser subvertida para explicitar a compreensão das dimensões de espacialidade que sustentam e configuram os processos comunicacionais?

O pequeno experimento demonstrou que os álbuns musicais não pertencem nem a um grupo de mesma faixa etária nem a pessoas nascidas em um mesmo momento no tempo. Os relatos das pesquisadoras e dos pesquisadores foram dispostos em uma cronologia de lançamento das obras, mas que em nada estabelece relação com as cronologias das vidas relatadas. Que articulações podem ser feitas entre álbuns tão diversos como *Festa no Céu*, *Magical Mystery Tour* e *As quatro estações*? Se estudos de gênero musical ou evolução de tecnologias podem se valer de cronologias arbitrárias para estabelecimento de relações entre esses objetos, o mesmo não se apresentou nos relatos artificiais que compõem o experimento.

A partir do álbum tomado como vetor de experiências, o geracional apontou fortemente para uma escrita que, no momento da reflexão, remeteu para marcas biográficas nos anos da infância e adolescência, no período da espera pela juventude e vida adulta. A nosso ver, a busca na memória fez do álbum uma marca não apenas no tempo de uma vida, mas na espacialidade de certas vivências. O álbum trouxe a memória incrustada em situações espacialmente marcadas – a do convívio na família, da interação com amigos. Nesse sentido, no exercício analítico, o álbum foi reconhecido nas dinâmicas de uma sociabilidade do próximo, com fortes âncoras na rede do privado ou íntimo.

Desse modo, o álbum apareceu como marcador de uma passagem entre mundos infantis, juvenis e adultos no que ele implica de autonomia de vida material e intelectual e de reorganização dos grupos de proximidade. Trata-se não só de um espaço biográfico acionado pela música, mas também constituído pelo enredamento que o álbum apresenta. Em torno dele e dessas “fases” da vida armam-se vizinhanças de objetos, instrumentos, corpos, lugares, territórios que compõem gerações. O álbum pode operar, em alguns momentos, como uma verdadeira

etiqueta identitária de gêneros em constituição. Artificio significativo para que, por exemplo, um lugar de “homens” se constitua, no caso dos álbuns de *rock*, e estabeleça modos de viver e exercitar masculinidades. Por sua vez, na escuta adolescente, a música experimentada no espaço privado se entrelaça com esferas espaciais e midiáticas mais amplas. Do quarto para a sala, da sala para a rua, da rua para o bairro, da vizinhança para o mundo; do rádio para a vitrola, da revista para a televisão. O álbum não parece definir um território cujas fronteiras são bem delimitadas, mas desenha *zonas de passagem* com extensões midiáticas e espaciais impulsionadas por um forte desejo de expansão. Dessa maneira, o álbum musical sugere verdadeiras constelações midiáticas na apreensão dos pesquisadores e das pesquisadoras. Engancham-se linhas variadas que juntam objetos, materiais, técnicas, tecnologias, situações, mobiliário, corpos, formatos, em uma plethora de coisas.

Assim concebida, a coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas (INGOLD, 2012, p. 29).

A partir da experiência musical, a integridade do álbum se desfaz sendo articulados aspectos materiais e midiáticos diversos, vitrola-faixas-roda-de-violão-voz-revista; ou capa-receiver-selo-sala-fita-cassete; ou ainda MTV-YouTube-rádio-telefone etc. Uma constelação midiática complexa envolve a experiência do álbum, que ele não elimina em cada linha que se projeta, mas a faz combinar em diferentes desenhos. Ainda que a noção de constelação, a de certas leituras da metáfora utilizadas por Walter Benjamin, seja fortemente associada à dimensão de temporalidade (OTTE; VOLPE, 2000), ela implica também a indicação de coordenadas espaciais. No nosso caso, o álbum sendo sempre um dos pontos que ajudam a traçar certa constelação midiática, é ele mesmo um diagrama móvel e movente, ponto em migração constante, que vai se expandindo e concentrando em materiais. São linhas de territorialização variadas, mas que demarcam espaços singulares de experiência a se modificarem conforme os distintos espaços para apropriação.

Assim, podemos compreender o álbum em suas apropriações particulares que dependem da construção de formas de vida articuladas à emergência de condições sócio-espaciais de escuta. É o “mesmo” e “outro” de aprendizagem de escutas, como na condição da infância em que ele se mistura nas aprendizagens do brincar. Tampouco pode-se ignorar o novo midiático e material que envolve a experiência musical – o rádio, o radinho, o toca-discos, o *receiver*, a caixa-de-som, o toca-fitas, os vinis, a televisão e seus programas. O álbum permite olhar para a “mídia” como articulação da música para o corpo, articulação movente e mutável que se espelha em espacialidades moventes e mutáveis. A música se transfigura com facilidade no rádio, no *clip*, no *show* ao vivo, no assovio descompromissado, ao ser cantarolada entre amigos; sua ontologia multifacetada se articula com artefatos e dispositivos midiáticos.

O álbum se divide na espacialidade das faixas em que, misturadas aos minutos de duração decorada, exata, medida, constituinte de cada música, se somam às porções e áreas que a agulha sulca e cada um/uma percorre e atravessa, o setor que compreende canção por canção no espaço infinito dos lados de um disco de vinil. Mas cada mídia técnica reinventa essas faixas, a fita-cassete a estreita e a alonga no espaço da tira magnética que se desenrola não apenas no aparelho, mas no caminhar de algum ouvinte – o álbum sedentariza e indica a mobilidade. Até que novamente adentra não só a casa, mas a rede tecnológica e se multiplica em novos espaços: de videoclipes, de *streamings*, de depósitos de arquivos para serem distribuídos e circularem alucinadamente. É nesse sentido que o álbum ocupa espaço: na memória e na casa, no carro e no quarto, ele significa um arranjo heterogêneo de práticas, materialidades e afetividades que reunidas diagramam um território. Um tempo em que a gente está *lá*. Falar então do álbum é evocar experiências compartilhadas cuja “mídia álbum”, objeto não uniforme, opera como uma convocação para um posicionamento geracional de natureza processual. A nostalgia, que emerge em diferentes formas como memórias da infância ou juventude, dinâmicas da vida cotidiana nos agrupamentos familiares, ou experiências pessoais significativas, alimenta e configura tal posicionamento, com elementos coletivos ou marcadamente individualizados. Evidente que tais constelações produzem-se em contexto e produzem contextos.

Em torno do álbum, são mobilizados aspectos socioeconômicos-culturais que emergem por meio da heterogeneidade das experiências com vidas nas casas, nas cidades, nas vilas, no periférico, com o som do carro, do baile. Mas o importante é que ele faz o contexto se apresentar como espaço. Afinal, a qualidade sonora que a escuta de um álbum tem, de uma forma ou de outra, amplia o espaço, pois a música vaza entre os territórios, alimentando aproximações e conflitos, por exemplo, entre o volume alto e o “ambiente familiar”, o *show* e a escuta individual. Perguntar pelo álbum significou, afinal, perguntar “*onde* você está?”, definir coordenadas de localização que são em grande medida definidas pela mídia e pela materialidade. Porém, definir uma posição não significa controlar os sentidos. Tal dinâmica corrobora, em alguma medida, a perspectiva histórica elaborada por Kittler (2019), que afirma a mídia como algo central para se definir uma posição, no caso de uma subjetividade em relação ao texto musical. Ao se concentrar em uma perspectiva sistêmica construída a partir de dispositivos midiáticos historicamente concretos, como, por exemplo, o gramofone, se torna possível identificar novos padrões de experiência musical. No entanto, a posição é incapaz de controlar de forma absoluta os sentidos.

Ao refletir sobre a relação de sua própria criação musical com a arquitetura, David Byrne¹ se indagou se idealizava espaços específicos para a música criada: “Tenho um local, um espaço, em mente quando escrevo? Todos nós fazemos coisas com um local, um contexto, em mente?”. A experiência analítica com o álbum nos sugere que temos um local, um espaço que emerge quando buscamos abordar um universo comunicacional específico. Diante do álbum, produziu-se um posicionamento central que pode ser o que caracteriza espacialmente a questão geracional, geração que pede um posicionamento de natureza experiencial, por isso, também, e sobretudo, afetivo. As diferentes mídias funcionam como pontos da constelação que supõem espacialidades heterogêneas, variadas e envolventes. Nesse sentido, uma geração pode ser considerada uma forma de olhar para o céu e se imaginar estando em alguma das estrelas.

1. Disponível em https://www.ted.com/talks/david_byrne_how_architecture_helped_music_evolve

APÊNDICE

Festa no céu (Disco em vinil 7" 33 1/3)

Fui lançado em 1960 pela gravadora Continental, fabricado pelas Gravações Elétricas S/A em São Paulo, um produto da indústria brasileira. Com muito orgulho! Àquela época, fizeram questão de gravar na minha contracapa: “Disco é cultura”. Me reproduziram muitas vezes. Tantas que se esqueceram de me informar qual foi a minha versão, registraram apenas o ano 1972. Certamente isso é sinal do sucesso que fiz. Não me sinto pequeno com minhas 7”. Acho que minha força está no tamanho e na cor. Sou muito menor que os famosos *Long Plays*, que têm 12”, quase o dobro do meu tamanho. Mesmo sendo um mini-LP, com pouco mais de seis minutos em cada um dos meus lados, não sei quantas gerações já me escutaram... Às vezes, penso que isso aconteceu porque sou azul. Acham que fiquei minha vida inteira empoeirando na estante da sala ou do quarto? Já toquei em vitrolas portáteis coloridas, em praças, parques e sítios. Me identifiquei quando vi o céu, gosto de ser azul, como ele.

Sou o terceiro de cinquenta disquinhos. Meu código comprova isso: 003. Eu mais quarenta e nove, todos gravados em alta fidelidade. Seus nomes estão impressos no verso da minha capa. Não cheguei a conhecer todos, apenas alguns com quem já dividi prateleiras ao longo dos anos. Gostava muito do 002, “Estória da Baratinha”, azul como eu. Nunca vi o 001, “A Formiguinha e a Neve”. Não sei por que teve este privilégio de ser o primeiro. Sou muito mais eu. Permanece forte na minha memória o 018, “O Macaco e a Velha”, era roxo. Tinha um pouco de ciúmes, porque a criança minha dona o adorava. Todos somos coloridos, mas nunca vi todos juntos. Ouvi dizer que, depois de nós, ainda surgiram mais trinta e nove. Somos oitenta e nove “histórias infantis” na Coleção Disquinho, gravadas ao longo de vinte anos. Nossa grande coleção era composta por fábulas, contos, cantigas e histórias contadas alhures em diferentes épocas. Dizem que eu mesmo tenho uma versão no folclore português, do outro lado do Atlântico.

Fomos criados por uma equipe de adultos, artistas, gente importante da música, do rádio, do teatro. Em meu rótulo, se lê o nome de meu idealizador: “Adaptação e melodias de João de Barro”. Aposto que

conhecem, é o famoso Braguinha, compositor de “Pirata da perna de pau” e “Chiquita Bacana”. Muitos foram os que participaram da “Orquestração de Radamés Gnattali”, um compositor e arranjador para lá de versátil que não só transitava entre o erudito e o popular, como também foi capaz de incorporar a “Narradora Simone Moraes” e toda a atuação e sonorização com ajuda do “Elenco: Teatro Disquinho”. Não sei os motivos pelos quais a família acabou. Pode ser que não tenhamos nos adaptado à era dos CDs nos anos 1980. Mesmo sendo eles ainda menores do que eu! Talvez tenha sido alguma confusão nos negócios, na vaidade dos artistas, não sei bem. Engraçado também, porque foi neste momento quando cheguei às mãos de meu atual dono. Ele tanto não me achou decadente que me guarda até hoje. Dizem que estou disponível no streaming, na web, na nuvem. Colocaram mesmo a imagem da minha capa (ilustrada pelo Joselito, de quem ninguém se lembra mais) e meu som no YouTube. Fico feliz com isso. Se vim mesmo de outros tempos, isto significa que estou me transformando. Minha história não vai acabar por aqui.

Tem algo que nunca entendi sobre mim. Em meu rótulo amarelo se lê “História infantil”, enquanto em minha contracapa “Estórias em Disquinho”. Seria um erro de revisão? Afinal, sou história ou estória? Vai ver que foi por conta desta ambiguidade que meu dono resolveu me escutar mais uma vez. Não foi para mostrar aos seus filhos. Isso já aconteceu há alguns anos. Talvez quando me escuta se recorde de sua própria história. Ou talvez porque ainda se ponha a imaginar: “Como é que sapo voa”?

Magical Mystery Tour

Em 27 de novembro de 1967, em Londres, era lançado um novo álbum dos Beatles. Naquele mesmo dia, aos 18 anos, 5 meses e 19 dias de vida, em Belo Horizonte, eu fazia o “primeiro clássico” – hoje primeira série do segundo grau – no turno da noite do Colégio Estadual Central.

Poucos meses antes, minha família tinha voltado para Divinópolis, e eu ficara na capital para estudar e trabalhar. Com um troco do meu salário de dezembro, comprei o álbum numa loja de discos na avenida Afonso Pena. Mágico álbum que me forneceu passagem para a misteriosa viagem.

Adolescente, nunca pude comprar um álbum dos Beatles. Sequer um compacto de duas faixas. Não por falta de vontade, pois era a-pai-xo-

-na-din-ho pelo quarteto de cabeludos bem malcomportados, desde seu surgimento no cenário musical quando eu tinha 12 ou 13 anos. A aquisição de discos era um consumo impensável para mim, sustentado pelo pai aposentado por invalidez, vivendo com um monte de irmãs e irmãos trabalhadores. Beatlemaníaco empedernido, entretanto, eu conseguia comprar uma revista exclusivamente dedicada a falar deles que transcrevia as letras de suas músicas, que eu lia e guardava como um livro das horas. Sentia-me totalmente envolvido pelos Beatles nas ondas do rádio, nas telas dos cinemas de Belo Horizonte e em aparecimentos esporádicos na TV Itacolomi na sala de casa.

Logo no início de 1968, acatei as sugestões dos pais e voltei a morar com eles em Divinópolis. Voltava para o recato interiorano para continuar estudando – e fazer outras grandes descobertas pós-adolescentes – de posse de minha passagem para o misterioso “tour” na minúscula malinha de mudança. Morando com pai, mãe, três irmãos e uma irmã, eu podia desfrutar do uso de uma vitrola, na qual eu rodava as faixas do meu único álbum. Ouvia e “reouvía” repetidamente aquilo que talvez causasse um grande estranhamento aos ouvidos de meu pai, com 64 anos, e de minha mãe, com 60. Meus irmãos nada ouviam, pois trabalhavam o dia todo, só eu tinha o privilégio da dedicação exclusiva aos estudos, aos desenhos e à povoação da casa com The Beatles.

Roll up, roll up, roll up for the mystery tour. Meu mundo psicodelizava, com o sangue tão puro quanto o de um Parsifal. Eu bem sabia o que era LSD, mescalina e outras drogas mais ou menos pesadas, contudo, minha caretice só se alterava quando bebia alguns copos de cerveja em rodas de jovens artistas, escritores, músicos e diletantes, companheiras e companheiros de viagens interiores. Dentre montes de lembranças para contar, cato apenas uma. Acampados à beira de um rio, numa tarde de sábado, desbravando o mato, subimos em cortejo o morro que ladeava o vale. Buscávamos o mais alto ponto de vista para o pôr do sol. Alguém levava o violão. Nós, as vozes. O céu se avermelhava, e nós, reverentes, entoávamos *The Fool on the Hill* na mais doce litania. Sagradas palavras e melodia de nossos gurus John e Paul, ensinando-nos a ser tolos e sábios no desfrute de nossas mágicas e misteriosas viagens pela vida afora.

In the Court of the Crimson King

Por trás da tela de computador, é difícil saber o que se passa nesse quarto esfumaçado. Eu poderia ser preciosista e dizer que não fui feito para ser escutado assim, como música de fundo de um quarto torto de república, reproduzido digitalmente no *Winamp* (que, se a essa altura já estava fora de moda, então o que pensar do bom e velho disco *long play*), e mediado por um par de caixas de 10 *watts rms* com *subwoofer* precário e interferência de rádio. Definitivamente, não acho que meus progenitores tinham esse cenário específico em mente. Da mesma forma, não acho que esse sujeito que me escuta tem noção de quantas camadas foram mescladas naquele gravador de 8 canais, quantas fitas, quantas horas de estúdio e de ensaio foram necessárias para construir e capturar o aspecto orquestral e extraordinário das minhas canções – que, como revela o meu subtítulo, não se tratam apenas de canções, mas de uma observação estética do mundo do final dos anos 1960 e do seu porvir.

Eu acredito que, no fundo, nada disso importa. Não à toa, o esforço de me ter em *lossless*, de passar digitalmente por minhas páginas, capas e contracapas, substituindo o tato do papel e a textura do impresso pelos amontoados de *pixels* em *pngs* de alta qualidade, serve apenas como performance de escuta. O que importa, de fato, enquanto eu preencho esse quarto e perpasso por esses ouvidos desatentos, é a ambiência de um contexto de guerra fria e de iminência de destruição que se configura e materializa nos meus versos e arranjos. Sem romantizar demais, me parece, do lado de cá da tela, que algo do homem esquizoide do século XXI – que eu, no meu tempo, meramente prenunciava – invadia aquele quarto como objeto de encanto, repulsa e identificação. Se, nesses anos iniciais de faculdade, ele me escutava em meio a um excesso de videogames, cinzeiros e solidão, se identificando com as partes mais barulhentas das minhas faixas, numa versão ainda adolescente de desconforto com o mundo, nos anos posteriores, percebo um apreço crescente pelos meus temas mais sombrios e proféticos.

Talvez seja por um simples processo de amadurecimento da cabeça e dos ouvidos, talvez por ambos termos testemunhado as concretizações mais ou menos literais daquilo que eu profetizei na aurora dos anos 1970. Nunca, quando da escuta entorpecida e solitária do quarto de república,

que ele fazia ideia que viveria, uma década depois, um isolamento social compulsório em meio a uma crise sanitária mundial, nem que seria testemunha do fascismo saindo do armário em seu país (se é que esse armário existiu), ou, menos ainda, que seria atravessado pela retomada das guerras ditas “mundiais” (como se alguma não o fosse). Mas eu percebia a chegada do horror no horizonte, eu olhava para fora do disco com os olhos arregalados, a boca aberta e as entranhas expostas de medo da “porta envenenada” do futuro (diga-se de passagem, na única capa de álbum pintada por Barry Godber, que faleceu em 1970). E eu inundei aquele jovem – como tantos outros – com versos que permanecem assombrosamente atuais: *“Confusion will be my epitaph / as I crawl a cracked and broken path / if we make it / we can all sit back and laugh / but I fear tomorrow I’ll be crying”*. Eu tenho medo de que amanhã ainda estaremos chorando.

E “ele” comprou uma escada para o céu

Achei muito cerimonioso o jeito com que me seguravam. Misto de surpresa e superioridade, o brilho nos olhos daqueles meninos de 13, 14 anos, não escondia o que era o centro das atenções. Só tinha meninos. Passava de mão em mão naquele círculo, cada um que manuseava “se obrigava” a descobrir uma novidade. *“Olha o velho da capa”*, *“Cês viram esse símbolo aqui”*. Até o meu selo e11m verde e laranja acharam bonito! Eu já circulava pelo mundo desde 1971. Mas, nesse dia, estava com uma roupinha de “produzido em 1977”. Uma capa álbum, um encarte, um vinil. Comecei a desconfiar que eu era muita informação porque ali não tinha quase nenhuma. Não vi revista no quarto, ninguém disse que viu meus “cantantes” na televisão. Aliás, da forma como descreviam o *Plant* e o *Page*, imaginei que também viam poucas fotografias deles.

“Segura com cuidado, senão minha irmã me mata”, ouvi não sei quantas vezes, parecia um disco furado. Foi então que um dos moleques sacou uma fita-cassete: *“Grava pra mim, Black-dog e Escada para o céu”*. Dei risada. *“Stairway To Heaven”* era a faixa que rodava o mundo desde o início da década, mas ali, em 1979, tinham algo mais que uma música de sucesso. *“Oh it makes me wonder”*...

De repente, ouvi uma das minhas faixas, mas eu não estava girando no prato. Depois de oito minutos, ao final, o locutor assinou com voz grave:

“Escada para o céu”. Estava ótimo para o inglês “*my name is Bob Wilson*” que eles tinham no colégio. A adolescência finalmente chegara: “*Que a gente vai fazer amanhã? Tem trabalho de grupo, vamos lá pra casa*”, diz um deles. Mentira! Não é me escutar de novo e de novo e de novo. Então, escutar o “som” em inglês, entendendo pouco, significava alguma coisa de marcar um lugar novo, próprio, escolhido. Sair sozinho pelo bairro, encontrar com amigos, fazer algo longe do olhar dos mais velhos, tentar ficar perto dos *mais velhos mais novos* que fizeram isso há pouco tempo.

Foi aí que entendi por que aquele ritual todo. Para muitos deles, eu era som sem corpo. Ou incorporado no que saía no rádio, *na rádio*. Radinho de pilha para os meninos já era muito, poderem, em casa, escutar sozinho coisas diferentes dos “donos dos discos”, dos pais. E naquele aparelho “estéreo” montado ali - um *receiver*, um toca-discos, duas grandes caixas de som, e um gravador de fita cassete -, provisoriamente expropriado dos moradores mais velhos da casa que estavam no trabalho, eu rodava em uma central de produção. Já era a quarta fita naquela tarde.

Mesmo assim, me sentia fora do corpo. Meu som não tocava em qualquer lugar, apenas em uma das emissoras que aqueles meninos ouviam. Em várias outras, tinham diversas músicas. As minhas, nunca. Alternativa? Os da minha espécie custavam caro por ali, ainda mais para adolescentes sem dinheiro. Em 1979, o quilo do café batia na casa dos 120 cruzeiros e o salário-mínimo não passava de Cr\$ 2.268,00. Comprar disco? Não era para qualquer um... Deixa ficar “Escada para o céu”. Eu, sem corpo, percebi que eles estavam mudando o próprio corpo, os interesses, as vontades - *Led IV* já tinha apanhado um tamanho, aqueles rapazes estavam crescendo agora. Para chegarem ao “paraíso”, eu precisaria ser parte do corpo deles.

A parede

Meu nome é *The Wall*, sou duplo e do Pink Floyd. Sou de 1979 e, portanto, Márcio era bem novo quando eu apareci, mas não tão novo que não possa ser dito meu contemporâneo. É um disco que pega tanto o primo mais velho (de que falaremos a seguir) quanto Márcio, de modo que engloba assim duas faixas etárias diferentes.

Antes de eu ser comprado pelo Márcio, ele já conhecia muitas das músicas que eu trago, pois havia visto o filme. As circunstâncias do filme são importantes, de modo que as explico aqui: ele foi ver o filme em São Paulo com um primo dez anos mais velho (mencionado acima); Márcio tinha por volta de 16 anos e era a primeira vez que ia a um lugar como o Carbono 14, que era meio bar, meio cinema, meio lugar pra dançar bem *dark*; ficou totalmente fascinado com o filme e com a atmosfera toda em volta. A escuta do disco, por isso, remetia sempre para as imagens do filme.

Márcio me comprou em vinil, ele era bem aficionado por *rock* nessa época e apaixonado por tudo que envolvia aparelhos de som. Leu, de cabo a rabo, durante vários anos, a revista *Som Três*. Eu era tocado em um toca-discos Polyvox (o som quase todo era Polyvox) que ficava no quarto do Márcio. O som era bem legal e limpo, dava para perceber bem os meus chiados de vinil.

A escuta era, em geral, individual, mas algumas vezes com amigos. Márcio gostava de ficar ouvindo os detalhes, com som alto, e pessoas, mesmo amigas, falando em volta eram um problema. Como tinha visto o filme e minha capa era feita de imagens ligadas a ele, Márcio a adorava. Assim como os encartes com as letras.

Eu era, em geral, ouvido na ordem certa, disco 1 lado A, depois B, depois disco 2, lado A, depois B. Márcio sabia a ordem das músicas todas em cada lado. O lado preferido era o 2 A, sabendo que tudo era legal. Márcio aprendeu a tocar esse lado todo no violão. O mesmo vale para o solo de guitarra de *Another Brick in The Wall*, parte 2, que era tocado pelo grupinho de *rock* onde Márcio era guitarrista na época.

Márcio gosta de mim até hoje, mas talvez eu não seja mais tão especial quanto era...

Era o *break* do Fofão

Minhas origens são escusas... além da ascendência alienígena estampada no meu fenótipo de boneco do Fofão, natural da Fofolândia, pelo que tudo indica, sou parte integrante do “Disco do Fofão”, de 1984, o primeiro de uma série de grande sucesso, um brinde, um *souvenir*, que marcou tragicamente, ao menos do meu ponto de vista, a infância de uma menina de 6 anos no interior de Minas Gerais. Para os que não

estão familiarizados com o mestre, Fofão fez sua primeira aparição em 1983, em um programa infantil que marcou gerações, o *Balão Mágico*, quando ainda não tinha se tornado um cantor e dependia da voz da pequena Simony para se manifestar aos terráqueos. Em pouco tempo, Fofão aprende uma das línguas da Terra, ganha um programa diário, torna-se uma estrela de cinema em *Fofão e a Nave sem Rumo*, um fenômeno. É nesse percurso fulgurante que nasce o primeiro LP do cantor e, com ele, minhas origens e meu destino...

Origens escusas por vários motivos, mas dois deles atrelados diretamente a aspectos materiais perturbadores. O primeiro se traduz em uma lenda urbana, uma associação contraditória e diabólica da qual foram vítimas os bonecos do Fofão (e me parece que existiram aos milhares entre 1984 e 1989), levando fãs do cantor infantil natural da Fofolândia a acreditarem que os fofinhos bonecos reproduzidos pela indústria cultural brasileira carregavam nas entranhas uma faca amaldiçoada. O segundo, que mais diretamente determinou nosso percurso por esta Terra, e aqui digo o meu e o do LP ele mesmo, vocês verão, foi fruto do primeiro, curiosamente sem o gume da faca.

A mãe, supersticiosa que era, e com receio de presentear a filha com o LP tão sonhado, acompanhado pelo boneco sinistro, suprimiu o *souvenir*, me escondendo no alto do armário, e deu à menina o disco, então desprovido daquilo que realmente interessava a ela. Intrigada, a menina me procurou por todas as partes, pensou que pudesse estar colado no verso do envelope e o desdobrou, pensou que pudesse ser um recorte da estampa que compunha a capa do álbum e o recortou, até que completamente decepcionada, aos prantos, certa da minha existência, pensou que só restava um esconderijo: o disco. Sem hesitação, a menina envervou o vinil e o partiu em dois. Era o *Break do Fofão*, sua canção preferida.

Nada de “nossa linda juventude” ... Seja bem-vindo à selva!

Meu interesse pela música surgiu na adolescência. Digo isso porque na infância não tive nem contato nem educação para música. Gostava era de jogar videogame e futebol, nem sequer dava atenção a qualquer estilo musical. Aos 13 anos, contudo, o amigo Fábio Duarte (cujo apelido era “Bom”) me convenceu a ouvir um disco do Guns N’Roses

– *Appetite for Destruction* (1987) – e conversar com ele sobre a banda. Fui completamente tragado pelo *riff* inicial da música *Welcome to the Jungle* e, vivendo no bairro do Uruguai, situado na periferia da Cidade Baixa, me identificava com o conteúdo daqueles versos “bem-vindo à selva, nós temos jogos e diversão, nós temos tudo que você quiser, nós sabemos os nomes, nós somos as pessoas que podem achar aquilo que você precisa...”. A música também estava na trilha sonora do filme *Meu mestre, minha vida* (1989), estrelado por Morgan Freeman, o que me gerava ainda mais afeição.

Isso ocorreu em 1993, período no qual o formato *Compact Disc* já se tornava popular nas casas de classe média brasileira. No nosso bairro, entretanto, a escuta do disco era feita mediante a fitas K7 (lembro de comprar muitas fitas da Basf, com 30 minutos de cada lado) para ter a oportunidade de ouvir no toca fitas de minha irmã mais velha (ela tinha um micro-system da Gradiente que era muito sofisticado). Outro item que se tornou fundamental foi um novo enxoval de roupas, exibindo minhas preferências musicais (pelo Guns N’Roses e outras bandas da época, como Metallica, Nirvana e Iron Maiden). Uma série de camisas pretas, botas, *patches* para costura em bermudas e calças, assim como o cultivo dos cabelos longos.

De algum modo, isso provocou um certo susto em casa, mas minha mãe e irmã respeitavam a escolha. O som passou a ser tocado em volume mais elevado e as reclamações por “deixar as pessoas da rua incomodadas” se tornaram mais constantes. Aí, foi preciso comprar fones de ouvido, para que minha paixão pelo Guns N’Roses se expressasse de forma mais privada. Fiz questão de comprar os discos *Use your Illusion* I e II em suporte CD - juntando o dinheiro que recebia para lanchar na escola e até hoje guardo-os comigo (já bem surradinhos), como objetos de um apego, enfeitizados, com aquele som vibrante que embalou minhas errâncias na Cidade Baixa.

Uma companhia para “As Quatro Estações”

Mesmo indiretamente, desde que ela nasceu, eu sempre estive presente em seus dias, por meio do seu pai. Por volta dos seus 10/12 anos, ela passou a me reconhecer e saber o meu nome. Eu me tornei um

objeto desgastado ao longo dos anos, de tanto que fui utilizado, desde a infância até os dias de hoje. Nos fins de semana, eu sempre fazia minha performance no aparelho de som e, também, era o escolhido para fazer parte da *playlist* de viagens de carro ou no trajeto Jacarepaguá-Copacabana, no qual meu público me escutava indo visitar os parentes. As vozes eram cantadas em conjunto, o pai, um bom entusiasta da banda, sempre cantava todas as músicas; a filha, a quem eu dedico esta escrita, cantava junto. A mãe também gostava de mim, mas não dividia o mesmo entusiasmo para sempre ouvir *As Quatro Estações* do Legião Urbana.

Eu sempre fui colocado em volume alto, para a casa também ouvir minhas vibrações. Os vizinhos escutam outras músicas e outros gêneros e, talvez, não entendessem a apreciação da família por um CD antigo como eu. Quando a adolescência chegou, Legião Urbana se tornou mais frequente e outros discos eram revezados comigo. O novo aparelho de som que foi comprado pôde contribuir para essa história. Quase todo sábado e domingo, eu tinha a minha vez de ser inserido no aparelho de som, principalmente no meio da tarde. Hábitos são difíceis de serem quebrados. O passatempo desta família era ouvir músicas na sala, mas em alguns momentos eu era colocado de lado para que pudessem assistir a um filme.

Não importava o local, na sala de estar ou na área aberta nos fundos da casa, o aparelho de som acompanhava essa trajetória. Quando a obra da casa foi feita, a churrasqueira passou a fazer parte do combo que me colocava dentro do som para acompanhar o churrasco. A família é carioca, mas deixavam de colocar pagode no churrasco para que eu pudesse performar.

Depois de alguns anos, eu fui substituído por um celular conectado a uma “caixinha de som”. A importância da música que eu transmitia continuou a mesma, só mudou o material utilizado pela família. Mesmo mudando o meio pelo qual a música está tocando, o repertório continuou sendo o mesmo nas tardes em família. Eu, sempre na estante, acompanhei essa evolução ao longo dos anos. Eu comecei como um CD e evoluí.

Em 2016, tive novas oportunidades de tocar para a família, principalmente no carro, pois estavam se preparando para realizar um sonho do pai, que era um *show* da banda ao vivo. Fato que parecia impossível, devido à morte precoce do Renato Russo. No entanto, nesse ano, Dado

Villa-Lobos e Marcelo Bonfá retornaram com uma turnê, trazendo o músico André Frateschi para cantar no lugar do vocalista. Apesar de não ser exatamente o sonho completo, já que a família sempre lembrava o grande artista que Renato Russo foi, a energia dos membros da banda e do pessoal que esteve presente no Citibank Hall, no Rio de Janeiro, foi contagiante. E, mais uma vez pai e filha puderam dividir um momento em família ao som de Legião Urbana. Mesmo eu não estando presente, fiquei contente. Esses momentos começaram por mim, sendo tocado no aparelho de som, no quintal e na sala de casa.

Apesar de a filha ter desenvolvido outros gostos musicais ao longo dos anos, apreciando músicas alternativas e de eles não escutarem música em família na mesma frequência de antes, Legião Urbana ainda é presente em suas vidas. Quando a oportunidade surge, principalmente, nos churrascos na área externa ou nas longas viagens de carro, a escolha é essa banda, mas em vez de me levarem para as viagens, agora, o pai e a filha têm uma *playlist* baixada no aplicativo *Spotify* e eu acompanho de longe a felicidade deles.

Já tive fãs melhores

Quando saí pela primeira vez por aqueles alto-falantes, em 2005, tinha acabado de me replicar como um vírus e fazer uma viagem alucinada por cabos de fibra ótica transatlânticos e terrestres, em forma de dados, para então cair no HD de um *desktop* no Brasil, mais especificamente em Belo Horizonte. Fui parar em uma pasta chamada Músicas, dentro do caretão Windows, bem mais bagunçada do que a anterior de onde havia vindo, junto com outros arquivos *.mp3* que tinham feito travessias parecidas. Como ainda não sabia português, não reconheci os nomes de quase nenhum.

As caixas de som que me lançavam ao mundo eram de plástico, pequenas, alongadas, pretas e com botões giratórios para regular o volume, um modelo comum nos anos 2000. O som não era dos melhores, mas dava conta do recado. Eu reverberava dentro de um pequeno quarto e apenas uma pessoa me ouvia, sempre a mesma adolescente que se sentava em frente ao computador durante horas à noite. Para minha tris-

teza, quando me dava o *play* no *software* de reprodução, ela geralmente me tocava em um volume bem mais baixo do que eu estava acostumado.

Algumas das minhas músicas eram puladas com frequência, mas outras ficavam no *repeat*, em especial as mais conhecidas, como “Alive” e “Jeremy”. Havia também uma insuspeita, destoante e melancólica “Oceans” que vira e mexe competia com elas, lançando em inglês promessas sobre o mar que aquela menina claramente não compreendia, ainda que parecesse gostar: “*Hold on to the thread, the currents will shift...*”. Com uma facilidade incômoda, ela alternava entre as minhas músicas e as de outros álbuns do Pearl Jam e de outras bandas.

A julgar pelo modo disperso e incompleto como me ouvia, até parece que a tal adolescente nem gostava muito de mim (não que eu fizesse questão, longe disso). Distante tanto da época quanto da região do meu lançamento, os Estados Unidos de 1991, ela só poderia compreender a minha importância anos mais tarde, com uma cabeça bem mais aberta pro mundo. Sei que ouviu algumas das minhas faixas ao vivo em 2015, em um *show*, dez anos depois de termos nos conhecido, nessa mesma cidade onde vim parar surfando na Internet. Menos mal.

Da banda que tocava campinha

1999, Lado B. Pessoal falando em Nostradamus, *bug* do milênio e O Rappa [mini eu: *Lado B Lado A*] insistindo que “Paz sem voz/ Não é paz é medo” [6 – 0’ 10”]. Sim, eles me convenceram, desde então, que só “misturando pra ver no que vai dar” [9 – 1’ 17”]. Enquanto eu não exibisse o *riff-rifle* [1 – 0’ 06”] da *Tribunal de Rua*, seria improvável apontar a minha alma para a cara “do sossego” [6 – 0’ 05”].

Reconheço: o reflexo do cano do fuzil nunca deixou de espelhar “o lado ruim do Brasil” [1 – 1’ 30”]. Marcelo Yuka. Grande Yuka, ele próprio um homem bomba no caminho das setas, desde 1994 gestando em mim a ideia de que quem usava a chibata agora usa farda, já que todo camburão contém um pouco de navio negreiro. Sem nunca abrir mão da “mitologia negra” [7 – 1’ 05”], sintonizando entre as “nuvens da rotina” [4 – 0’ 59”] o que sobrou do céu; seja Cristo, Oxalá, Exú ou Yemanjá. Câmara de ecos sinalizando de dentro do tumulto onde poderia eu mesmo estar. Então, só mesmo “na palma da mão pra aliviar” [12 – 0’ 55”].

A memória é como uma ilha de edição, ouvi de Wally Salomão bem mais adiante. O Rappa representou, para mim, uma espécie de olho do ciclone: sempre zona de relativa calma, participei de confraternizações entre amigas e amigos bons, bem no centro de uma convulsão absolutamente chocante em que tudo ao redor parecia querer se virar do avesso. Aquele carrossel era muito louco. Forças contraditórias, caóticas, colidindo umas com as outras enquanto o meu tutor tentava estrear na vida adulta.

Fase de expansão da consciência, às vezes, falando com a vida; às vezes, a deixando dizer. Principalmente: preenchendo uma sociabilidade possível em locais especialmente formatados para estreitar laços e afetos. Efêmeros como o tempo. Os locais, não os afetos.

Entre as correspondências convocadas por mim, *Lado B Lado A*, nenhuma julguei mais relevante do que a amizade. Sou marcado como um álbum que remete aos encontros, às trocas, a uma certa intensidade do tumulto. Sei lá se me lembro d'O Rappa – corpo e alma – realmente. Quem me dera ter frequentado bons *shows*; deliraria em festivais de *pop rock*. Pelo que consigo recordar, a banda sempre era escalada nos dias mais interessantes e lotados, em horário mais efervescente e nobre. Eu mesmo ficaria lá pra trás, sei lá, curtindo *scratchings* do Negralha.

Foi uma época pulsante; a música servia, simultaneamente, de ambiência e pretexto para outras diversões. Fase para explorar modos de sensibilidade, de fazer tocar. O engraçado é que, de certa forma, sabíamos que estaríamos todos ali juntos para, no dia seguinte, já não mais nos lembrarmos de muita coisa. Restava um rastilho qualquer, uma refração luminosa, sensação de que havíamos sido capazes de suspender deliberadamente por alguns instantes o estado de consciência.

O Rappa é uma cicatriz-lembrete do quão relevante é esquecer para se lembrar. Uma amnésia afetiva, digamos. A possibilidade de suspensão do tempo e espaço, nem que seja por alguns poucos segundos. O mundo se dilata, sob o riso sem chão e nenhuma garantia segura de equilíbrio e estabilidade. Acontecimento com a potência e a velocidade de um rapa. Ainda que eu mesmo retornasse logo na sequência à mesma fresta segura que me serve de morada. Que já não seria, efetivamente, nunca a mesma. Sobreviveria e se acumularia em gravações vizinhas diversas, bem como recordações soterradas que, por vezes, voltariam a ser ativadas

em formas outras diferentes de prazer. E, ainda, o som: preservo algo dos sinos em badaladas oníricas. São as voltas que o mundo dá (e eu, pelo mundo): o pensamento, por vezes, não toma a forma de palavras, mas de abraços em puro êxtase.

Um salve, Marcelo Falcão: O Rappa ama vocês, *bróder*.

Inúmeras experiências com as “Quatro Estações”

Era quase Natal quando eu cheguei nas mãos da Júlia, que, na época, estava com quase sete anos e ansiosa para me receber.

Mesmo sem ser aberto, eu já sabia que o meu ponto alto era meu folheto interno, que além das letras e das fotos dos meus chefes, Sandy e Junior, trazia quatro imagens que podiam servir de capa da minha caixa de CD. Cada uma dessas imagens representava uma estação do ano, afinal, meu nome era *Sandy e Júnior – As quatro estações*.

A ideia era a pessoa trocar de capa a cada três meses, de acordo com o período em que estivesse (primavera, verão, outono e inverno). A verdade é que eu nasci para interagir com meus ouvintes através das minhas capas e de todo o conteúdo do folheto, além das músicas, claro. E eu mal sabia que me tornaria um símbolo de uma geração, que cresceria ouvindo meus chefes.

Durante mais de um ano, convivi com a menina Júlia sem parar. Quando acordava, na hora do almoço, quando voltava da escola e até final de semana: o tempo todo, eu estava presente. As páginas do meu folheto começaram a ficar desgastadas, e eu já tinha decorado cada verso de cada uma das faixas, mas adorava aquela rotina de vivenciar com ela cada momento e ouvi-la cantando todas as músicas. Até sua mãe e irmã já sabiam de cor. Minhas capas também eram trocadas constantemente, apesar de ela não respeitar a ordem das estações (as trocas aconteciam de acordo com seu humor).

Nessa época, quando meus chefes apareciam na televisão, era outra festa, porque as minhas músicas eram cantadas para diferentes plateias, e a Júlia acompanhava tudo pela televisão. Minha apresentação na TV sempre citava as mais de três milhões de cópias vendidas em todo o país – eu já era um dos álbuns mais vendidos de todos os tempos no Brasil! Com o tempo, nossa convivência foi diminuindo, mas mesmo quando

ela tirava alguns CDs para doar, eu ficava na coleção. Fiquei por anos, até o dia em que de fato nos separamos. Mesmo hoje, já tendo passado por prateleiras de sebos e pela mão de outras pessoas, me lembro de todo o tempo que passei vivenciando a rotina da Júlia, ouvindo *As Quatro Estações sem parar*:

*A noite cai, a chuva traz
O medo e a aflição
Mas é o amor que está aqui dentro
Que acalma meu coração
Passa o inverno, chega o verão
O calor aquece minha emoção
Não pelo clima da estação
Mas pelo fogo dessa paixão
Na primavera, calmaria*

*Tranquilidade, uma quimera
Queria sempre essa alegria
Viver sonhando, quem me dera
No outono é sempre igual
As folhas caem no quintal
Só não cai o meu amor
Pois não tem jeito, é imortal*

"Viajar no groove"

Ele passou anos sem saber o que significava essa palavra e de onde ela vinha. Também passou anos sem saber de onde eu mesmo vim. Só me chamava de “o CD da Kelly Key”. E esse sou eu: *Kelly Key* (2001), o primeiro CD da artista, batizado com seu nome. Mas não o culpo por não saber muita coisa de mim. Nem eu mesmo sabia. Só sabia que saí escondido. Sim, “a gente sai escondido”, como diz o refrão da primeira música que me acompanha. Sequer conheci minha origem. Eu era uma cópia proibida, a circular escondida no mundo – talvez ainda cópia da cópia. Fui seu primeiro CD pirata e realmente *seu*: a primeira compra que ele verbalizou desejar no formato, e sua tia logo comprou. Talvez custando entre uns R\$ 5-10 em 2001. Imaginem o preço do original...

E disse que não o culpo por não saber muita coisa de mim, porque ele sabia aquilo que realmente precisava. Ele não sabia que eu era respon-

sabilidade da Warner Music Brasil – porque a xerox que me dava vida na capa e na contracapa mal deixava ver qualquer letrinha mais miúda ou colorida. Ele não sabia que eu tinha referências a Britney Spears e até Madonna – talvez daí o *groove* que hoje ele entende – e ao próprio *groove* de mais de quatro décadas atrás. Mas ele sabia que precisava me abrir com cuidado, já que eu me quebraria facilmente, como haviam lhe alertado. Ele sabia que era só colocar aquele tênis “de salto alto” que ganhou de doação de amigos da família, junto de seu uniforme escolar, para se sentir, ali mesmo, nas manhãs de cada aula da primeira e segunda séries do ensino fundamental, no *groove*. Também sabia que era só ligar na tomada o gigante aparelho de som da Philips (que ainda tocava fitas e reproduzia rádio, com duas extensas e separadas caixas de som) e pegar o amassador de frutas para *drinks* da estante de sua avó, para usá-lo de microfone, que rapidamente decoraria todos os meus versos, de todas as faixas que me compunham: “Escondido”, “Cachorrinho”, “Baba”, “Só Quero Ficar”, “Bolada”, “Viajar no Groove” etc. Sua criança *viada* estava latente na dança que embalava essas canções.

Mas o melhor foi ver que, com o tempo, depois que a estante passou a encher, após mais pedidos seus, o que começou comigo, ele ainda tinha certeza de onde eu ficava e de como me pôr a funcionar. Era só procurar entre os CDs (ver a composição de capas de CDs no décimo segundo quadro da Figura 1 do artigo) do grupo Rouge e da novela *O Beijo do Vampiro* (nacional e internacional; este último em capa totalmente de plástico, e foi graças ao retorno da novela ao canal Viva, em fevereiro de 2022, que ele se lembrou de mim mais de duas décadas depois). Também já estive embaixo de um CD irmão, outro CD pirata da Kelly Key – dessa vez, não só as letras eram quase invisíveis pela má qualidade da xerox, mas até o rosto daquela que a capa trazia. Com o tempo, tive contato com alguns originais, como o *Wando – Pérolas*, da Som Livre, lançado em 2000, que chegou anos depois, quando seu preço já havia baixado.

Conheci também o *Novela – Temas Italianos*, outro da Som Livre, que chegou logo após a estreia no mercado fonográfico. Foi então que me dei conta de que esses CDs eram mais valorizados que eu, e por coisas simples, mas que faziam a diferença: nada de xerox ilegível; o

peso e a resistência do acrílico que os comportava; uma cartilha na capa (com letras das músicas e mais informações); e um impresso ou timbrado sobre seus corpos redondos que os faziam ser vistos de longe, fora de qualquer capa, em qualquer lugar. Se tirassem da capa, por exemplo, aqueles discos finos e leves como o de *O Clone Internacional* e *Carinha de Anjo* (a versão mexicana), outros que também já estiveram perto de mim, e os misturassem comigo, seria preciso que nos colocassem para tocar, a fim de que pudessem identificar cada um de nós e nos colocarem em nossos devidos compartimentos. Por conta disso, uma vez ele comprou um CD do Simply Red e, quando chegou em casa, percebeu que não era bem isso que realmente estava ali. Hoje, teve vontade de colocar o *Shazam* para trabalhar e, finalmente, anos depois, descobrir quem estava ali, mas algo não funcionou – ou o aparelho de som ou o CD.

Se tudo isso já não fosse suficiente, ainda era um sufoco quando os primos chegavam para visitar e resolviam mudar tudo de lugar, ou mesmo nos mudar de capas. Já fui parar em capas de plástico, porque julgaram que outros eram mais importantes que eu e, por isso, deveriam ficar em capas de acrílico. Por muito tempo, fiquei sem saber onde eu realmente começava e terminava como CD. Quando voltei para o acrílico, pude respirar melhor. Ainda tenho pena dos mini-CDs da coleção da Coca-Cola: pequenos e frágeis em apertadas embalagens de papel. Sabe-se lá onde foram parar. Uma vez, quase foram engolidos pela imensa bandeja de CD do aparelho da Philips (era mesmo uma big parafernália). Sei que ele os ouve facilmente no *YouTube*, junto comigo, hoje, em 2022, depois de ouvir também faixas de Claudinho e Buchecha que foram remasterizadas de fitas cassete. Na sequência, ainda coloca músicas tiradas de discos da Xuxa dos anos 1980, só para ter o gostinho de ouvir falhas advindas do vinil sujo e bastante empoeirado. E essa mistura é, para ele, mais pauleira que qualquer *rock*. Ele parece ser de uma geração misturada com outras gerações. Qual delas não é? Meu “comprador” e ouvinte não nega: sua essência é de uma geração em andança rápida e contínua, que começou bem lá atrás, e muita coisa mudou – mas ele curiosamente segue, até hoje, na incessante “viagem no *groove*”.

Nirvana, Nirvana, 2002

Nasci em outubro de 2002, após uma gestação bastante longa. Não porque eu tenha demandado tempo para o pleno desenvolvimento, não, eu estava pronto. Estive a esperar... Só depois de muitas disputas judiciais – que nunca são rápidas – a autorização para meu parto foi concedida; não sem causar incômodo entre aqueles que viam a minha concepção, ela mesma, como vaidade e ganância. Ainda assim, prevaleceram as comemorações.

Logo, pelo desejo de muitos desses que comemoravam, viajei! Viajamos: eu e meus numerosos irmãos gêmeos idênticos (ou quase), a muitos lugares. Quiçá, estivemos em todos os continentes, países, em quase todas as cidades do mundo. E ficamos perto, bem perto, das pessoas... olhados, tocados, consumidos. Sorvidos!

Fui copiado de muitas e variadas maneiras. Fui editado, reeditado, ganhei, até mesmo, novas dimensões de existência!

Tive um corpo físico palpável, mas minha presença se efetivava apenas quando, acoplado ao dispositivo que me iluminava com um fecho de luz, tinha a minha essência abstrata decodificada. Com uma trilha quilométrica de furos, enrolada em torno de si mesma num longo vórtice, eu era capaz de produzir oscilações de luz e escuridão. Uns e zeros para o meu aparelho leitor, que podia me traduzir para outro espaço, o do som! Por sinal, se meu corpo foi perdido ou se deteriorou com o passar do tempo, minha existência, ao menos parcialmente (sem esse corpo concreto), segue vivíssima na sua plataforma de streaming favorita.

Como zeros e uns, resisto e ainda posso ser presentificado no espaço do som. E tenho muitas histórias tristes a contar. Basta escolher um número, de 1 a 14. Abandono parental, misoginia, homofobia, relações amorosas destrutivas, abuso de entorpecentes, a hipocrisia (ou ignorância) do cidadão-de-bem-armado; adoecimento e sofrimento mental, relações abusivas, violência sexual... e algumas declarações de afeto menos sombrias talvez... amor, amizade, nem sempre correspondidos, é verdade.

Meu nome, Nirvana. Meu corpo, uma circunferência achatada furta-cor. Minha casa, uma caixa plástica articulada, quadrada e transparente... tão vulgar que só poderia ser diferenciada dos outros abrigos, espalhados por todos os cantos, pelo seu recheio volante. O meu era um quadrado

preto onde se lia, centralizado, o meu próprio nome e, em suas páginas seguintes, sempre pretas, trazia letras brancas diminutas e fotografias em preto e branco. Como eu, esse recheio, chamado de encarte, era consumido à exaustão; como ele, eu também tomava meus chás de sumiço (e nem sempre era reencontrado). E um sem o outro não éramos os mesmos.

Muitos dos que me quiseram consigo – ou um de meus irmãos ou cópias – e nos sorveram horas à fio com seus tímpanos impactados pelas ondas sonoras, vestiam blusas pretas, camisas de flanela em padrão xadrez (mesmo em climas quentes, quando por vezes saiam do torso para serem amarradas às cinturas) e calçavam todas as estrelas nos pés. Outros já não se vestiam assim, mas certamente reconheciam no primeiro grupo algo de seu passado. Fui a ponte entre o presente e o passado. E, também, entre passado e presente. Via de mão dupla, carreguei a voz de um homem morto aos que lhe conheceram em vida e aos que lhe conheceram já falecido.

E assim, como ponte, cheguei às mãos de uma jovem garota que, com os seus 13 anos, colocou-me a rodar repetidas vezes no *discman* que não saía de sua mochila. Através do fone plugado aos ouvidos, fui trilha sonora de muitos caminhos que, pouco a pouco, ela começava a fazer só... depois de atravessada, fiquei para trás, pelo caminho. Entre trajetos e mudanças, meu corpo físico, minha casa e até mesmo os meus aparelhos leitores foram perdidos... sigo como lembrança e quando bate a saudade, posso ser reencontrado no mundo virtual.

Por sinal, estamos juntas, agora...

Porque era ele, porque era eu

Quando chegamos à vida do outro há quase doze anos, ambos ainda estávamos em estágio de formação: ele, apenas um rapaz recém-saído da infância, ali já aficionado pela cultura *pop*; enquanto eu, ainda sem a forma de álbum completo, me resumia a um amontoado de *singles* avulsos e videoclipes. Sei disso porque, tanto tempo depois de nosso encontro inicial, ainda sou capaz de rememorar os primeiros vestígios do período em que nos conhecemos, aquele em que os olhos de um jovem franzino deixavam os afazeres cotidianos para brilharem ao me ver na tevê de plasma da sala. Na época, nossos encontros ainda eram

cumpridos à risca como um ritual, sempre das 17h às 18h, naquele lugar que conhecíamos tão bem chamado MTV.

Finalizado o momento do encontro, a emoção sempre se repetia no quarto ao lado, onde ele parecia passar o restante do dia em meio às redes sociais e os jogos *online*. Foi pela internet, aliás, que percebi a força de seu interesse sobre mim: horas e mais horas de “*Speak Now – Taylor Swift*”, no *YouTube*, muitas dessas acompanhadas de comentários elogiosos a meu respeito nos *chats online*, sem contar a quantidade de reproduções de origem duvidosa de minhas músicas. Talvez por isso a sensação de que eu fazia parte de sua vida muito antes de me tornar um álbum de estúdio por inteiro.

Fui lançado no formato físico somente em outubro de 2010, mas não tardei a parar em suas mãos, um presente de aniversário de um cunhado atento aos gostos do garoto. Um passo e tanto na nossa relação, pois, por um bom tempo, senti que a experiência de me abrir e colocar para tocar no rádio foi se tornando mais sublime, com todos aqueles gestos de cuidado humano evitando qualquer sinal de ameaça diante do meu material frágil, que por pouco poderia arranhar ou se desfazer. Mas o sentimento não durou o bastante, já que, durante a adolescência, houve uma fase em que meu *eu-disco* se viu restrito apenas ao lugar da coleção, o que exigiu que eu me reinventasse, se quisesse estar mesmo perto dele dali para frente.

Com a praticidade do telefone, perdi os contornos físicos que me definiram por um tempo, embora acredite que tenha saído no lucro: ali, pude transitar do computador para seu dispositivo, acompanhá-lo todos os dias à distância das mãos, até me transformar no som que o despertava diariamente. Uma disputa muito fácil, admito, ainda mais diante da possibilidade de percorrermos juntos as ruas de Belo Horizonte, o som de sua voz e minha gravação em uníssono, nossas essências em pura sintonia. Havia algo de mágico e infantil naquelas ocasiões, com aquele menino repetindo à exaustão meus versos mais famosos:

*Don't say yes, run away now
I'll meet you when you're out
Of the church at the back door
Don't wait or say a single vow
You need to hear me out
And they said: Speak now*

Referências

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. A teoria do romance. São Paulo: Unesp, 1998.

BOLIN, Göran. Análise geracional e mudança social midiaticizada. In: FERREIRA, Jairo *et al.* (orgs.). *Redes, sociedade e pólis*: recortes epistemológicos na midiaticização. Santa Maria, FACOS-UFSM, 2020. p. 67-81.

BOLIN, Göran. *Media Generations: experience, identity and mediatised social change*. London & New York: Routledge, 2016.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. São Paulo: Vozes, 2008.

CHARTIER, R. *A ordem dos livros*. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XVI e XVIII. Brasília: Ed. UnB, 1994.

DINOLA, Sabrina; ABREU, Regina. *Gesto e miniaturização*: o álbum fonográfico como artefato de memória do musicar. *Per Musi*, n. 41, p. 1-18, 2021.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GONÇALVES, M. S. Meios em mistura. Paradigmas para a articulação de comunicação, subjetividade e cultura. *Revista FAMECOS*, v. 28, n. 1, p. 1-12, 2021.

GONÇALVES, M. S. Para pensar comunicação, cultura e subjetividade: uma perspectiva de análise. *MATRIZES*, v. 14, n. 1, p. 59-78, 2020.

GUINZBURG, C. *Olhos de madeira*. Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. Sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

HEPP, Andreas. As configurações comunicativas de mundos midiaticizados: pesquisa da midiaticização na era da “mediação de tudo”. *MATRIZES*, v. 8, n. 1, p. 45-64, 2014.

HEPP, Andreas; BERG, Matthias; ROITSCH, Cindy. A processual concept of media generation: the media-generational positioning of elderly people. *Nordicom Review*, v. 38, n. s1, p. 109-122, 2017.

INGOLD, T. *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*. Horizontes Antropológicos [online]. 2012, v. 18, n. 37, pp. 25-44. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>>. Acesso em: 10 fev. 2022.

KITTLER, F. *Gramophone, Film, Typewriter*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2019.

LANA, L.; MARTINS, B. G.; SALGADO, T. B. P.; SILVEIRA, F. J. N. da. Experiência. In: Vera Veiga França, Bruno Guimarães Martins, André Melo Mendes. (Org.). *Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (GRIS): Trajetória, conceitos e pesquisa em comunicação*. 1ed. Belo Horizonte: PPGCom UFMG, 2014, p. 84-88.

MAMMÌ, L. *A fugitiva*. Ensaios sobre música. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

McKENZIE, D. *Bibliografia e sociologia dos textos*. São Paulo: Edusp, 2018.

MORETTI, F. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.

MORETTI, F. *Distant reading*. London, New York: Verso, 2013.

OTTE, G.; VOLPE, M. L. *Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin*. Fragmentos Florianópolis, n. 18, p. 35-47, jan./jun. 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/6415/5984>>. Acesso em: 20 fev. 2022.

WELLER, Wivian; BASSALO, Lucélia de Moraes Braga. A insurgência de uma geração de jovens conservadores: reflexões a partir de Karl Mannheim. *Estudos Avançados*, v. 34, p. 391-408, 2020.

WHITE, H. *Trópicos do discurso*. Ensaios sobre crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994.

CAPÍTULO 10

A coisa tá preta: corporalidades e aberturas espaço- temporais na música (pop)ular brasileira

FRANCIELLE NEVES DE SOUZA (UFMG)

JULIANA FREIRE GUTMANN (UFBA)

JUSSARA PEIXOTO MAIA (UFRB)

RENATA DIAS (UFRB)

Introdução

O cenário da música popular brasileira contemporânea tem sido marcado pela emergência de sujeitos e sujeitas dedicados/as a produzir narrativas que lancem luz sobre corpos historicamente rejeitados, violentados e/ou obscuridos no cenário político e social do país. Dentre eles, podemos destacar aqueles que performam a celebração da negritude, tais como Emicida, Larissa Luz, Xênia França, Drik Barbosa, entre outras(os), para citar apenas algumas(ns) artistas vinculados a gêneros musicais e de territórios distintos, contrastando com o que Lélia Gonzalez (2020) chamou de “efeitos de estilhaçamento, de fragmentação da identidade racial” (GONZALEZ, 2020, p. 131-132), causado pelo racismo disfarçado no mito da democracia racial, “o racismo por denegação”, ainda presente na América Latina. Para a autora, essa desagregação do eu – que, a nosso ver, é tensionada no trabalho de alguns cantores e cantoras negros(as) no contexto nacional – é resultado de um esforço para contornar a maciça presença ameríndia e amefricana, por meio de uma ideologia do branqueamento, sustentada em classificações e valores do ocidente branco como universais, verdadeiros e superiores.

Questionando os pressupostos desse sistema, tais artistas acabam pondo em tensão a perspectiva ainda hegemônica da “linha evolutiva da MPB”, amparada no cânone originário da sequência samba/bossa-nova/tropicalismo (NAPOLITANO, 2007). Esse gesto tem exposto fissuras as mais diversas sobre o modo como essa específica historiografia foi instituída sob determinados corpos, gêneros musicais, identidades e territórios. Trata-se de uma cena (ou cenas) marcada(s) pela ascensão dos espaços de apagamento, que floresceram à margem da chamada MPB, à margem da hegemonia da masculinidade e dos privilégios da branquitude, e que disputam outros modos de ser e habitar a cultura pop brasileira pela chave da diversidade, da própria ideia de margem/fronteira como encruzilhada, seja envolvendo questões de gênero, de classe, de identidades de gênero seja étnico-raciais.

Entendemos o movimento desses/as artistas e o despontar dessas outras narrativas como gestos carregados de marcações espaço-territoriais que deixam ver fronteiras de suas lutas materiais e simbólicas, sob uma visada historicamente constituída. São, portanto, movimentos empenhados em fissurar narrativas cristalizadas, forjadas em percepções lineares e coloniais do tempo-espaço da MPB. Nessa perspectiva, propomos refletir sobre essa experiência de resistência, no âmbito da música brasileira, enquanto possibilidade de desestabilizar delimitações muito rígidas – de caráter territorial, histórico, conceitual, linguístico, ideológico – a partir do diálogo com o que Gonzalez (2020) denomina de amefricanidade. Neste artigo, interessa-nos pensar a experiência desestabilizadora da amefricanidade a partir do modo como o videoclipe *A Coisa Tá Preta*¹, feat de MC Rebecca e Elza Soares, aciona uma trama de corporalidades negras que espacializa o tempo/temporaliza o espaço, transbordando aquilo que foi institucionalizado no país enquanto MPB.

Estamos interessadas em compreender desestabilizações espaço-temporais desse “passado” tornado oficial que acabam por desvelar potencialidades sufocadas e promover outros modos de escrita da história. Por isso, tomamos o videoclipe *A Coisa Tá Preta*, lançado em novembro de 2020, como vetor do debate. Esse clipe se constitui

1. O clipe está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=aiKdLiic0wU>>. Acesso em: 24 jul. 2022.

como uma espécie de manifesto cultural e político que se dá por meio de performances que acionam memórias, fazem reivindicações políticas e manifestam identidades (TAYLOR, 2013) em rede de alianças. Nele, a funkeira MC Rebecca remonta às suas origens homenageando mulheres negras cariocas e/ou que tiveram grande importância na vida cultural do Rio de Janeiro, como Tia Ciata, Dona Ivone Lara, Clementina de Jesus e Jovelina Pérola Negra, que são lembradas por meio de fotografias dispostas em painéis. Ainda mais marcante é a participação da também carioca Elza Soares que performa, com seu corpo, o fio condutor do clipe emaranhado por tempos e espaços de uma trajetória mundialmente reconhecida desde o final do século passado. Por meio desse movimento, é estabelecida uma espécie de continuidade histórica entre as artistas e outras mulheres negras vinculadas ao mesmo território, incluindo também a mãe e a filha da cantora.

O sentido de corpo/corporalidade, performance e encruzilhada, nos termos de Leda Martins (2002), nos parece potente para avançar no debate acerca do marco do audiovisual e de sua relação com as potencialidades amefricanas. Tendo isso em vista, interessa-nos investigar as relações espaço-temporais que são mobilizadas e estabelecidas por Rebecca e Elza Soares e pelas corporalidades acionadas no e pelo clipe em seu movimento historicizante. Isso porque *A Coisa Tá Preta* nos deixa ver outros espaços-tempos à medida que reinscreve as fronteiras da MPB a partir de uma tradição de cantoras negras cariocas, pondo o samba, o *funk*, a música *pop* global, as demandas do mercado (que aparecem mais marcadamente no clipe com a presença da marca alemã/multinacional de beleza Nívea), a capoeira, a religiosidade de matriz africana em diálogo, enredando diferentes temporalidades e espacialidades em uma ação intercultural que desemboca na resistência política/cultural amefricana, nos termos de Gonzalez (2020).

Corporalidades amefricanas:

Elza, Rebecca e as encruzilhadas da MPB

Em 1966, a *Revista Civilização Brasileira* (RCB) – publicação reconhecida enquanto força de resistência cultural ao regime militar – estampou em suas páginas um acalorado debate entre intelectuais

e artistas sobre uma suposta “crise da música popular”: O que era popular na música nacional? O que era corrompido pelo estrangeirismo? O que era invenção genuinamente brasileira? Como alcançar a sofisticação musical que se via em países de “primeiro mundo” naquele momento? Caetano Veloso buscou equacionar o dilema com a seguinte afirmação: para refletir o processo de modernização brasileiro, era preciso retomar uma certa “linha evolutiva” de nossa canção, tal qual João Gilberto teria feito em relação ao samba na formulação da bossa nova, sob a proeza de conjugar referências nacionais e estrangeiras. Essa memória arquivada, registrada pela RCB, nos permite ilustrar como o processo de institucionalização do “projeto MPB” foi constituído no marco de uma específica linha temporal dita “evolutiva” como possibilidade de estabilizar enlances estéticos, ideológicos, culturais e políticos entre o samba, a bossa nova e o tropicalismo, que poderiam dar conta, naquele contexto histórico, de uma música “de qualidade”, “moderna”, “engajada”, “universal” e, ao mesmo tempo, efetivamente “brasileira”. Contudo, esse apaziguamento, aparentemente resolvido em torno do selo MPB, reproduziu diversos apagamentos e exclusões sob o véu da branquitude, do classismo e do patriarcado, tal como explicitam Araújo (2002), Oliveira (2018) e Azevedo (2019).

As mulheres negras foram também alijadas dessa narrativa, quando não inseridas de forma estereotipada (SOUZA, 2021). Nesse sentido, a presença de Elza no videoclipe é um marco importante do tipo de embate que *A coisa tá preta* estabelece com a história oficial da música brasileira e com o estado-nação que ela reifica. Vale lembrar que a intérprete iniciou sua carreira abraçando a alcunha de mulata, símbolo de uma modernidade que foi fundada na miscigenação, na suposta aceitação e no bom convívio das diferenças que compunham nosso território. Anos depois, a própria cantora, em um movimento de releitura de seu percurso, ressignificou tal emblema com “a mulher do fim do mundo”, uma figura que reivindica ação imediata contra injustiças de toda ordem e contra o sufocamento de sujeitos, corpos e potências por parte de regimes de poder baseados em classe, raça e gênero, a exemplo das dificuldades que ela mesma enfrentou em sua trajetória. Esse gesto da cantora criou conflitos para a narrativa mais tradicional sobre o desen-

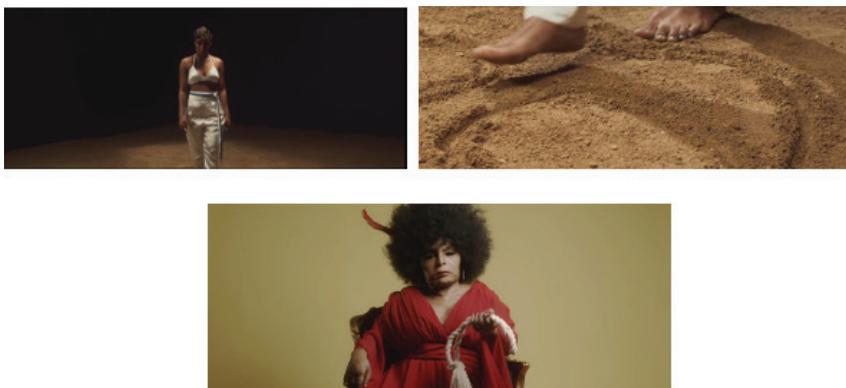
volvimento do cancionero brasileiro, pois reinterpretar a história de Elza Soares, entendendo a mulata como caminho possível, mas também limitante naquele momento, demanda desvelar o caráter simplificador e profundamente excludente da tradição oficial. Por essa razão, o acionamento da antecessora como uma espécie de referência no clipe reforça a necessidade de reabrir o passado ainda tão guiado pelo princípio da linha evolutiva para que seja possível vislumbrar outras possibilidades de existência a partir das fronteiras da chamada MPB.

O clipe começa com um plano aberto para exibir MC Rebecca deslocando-se, sozinha, vestida de branco, sobre um piso de barro, de uma margem sombreada para um espaço iluminado, com a inscrição do desenho do Akoko Nan – um dos símbolos Adinkra que representa um dos legados do povo Asante, originários do território que hoje é reconhecido como Gana (CARMO, 2016) (Figuras 1 e 2). Conhecido por ter a forma de uma pata de galinha, é o símbolo associado à maternidade, à nutrição, à proteção, ao cuidado e à ternura. O destaque ao detalhe do pingente apresenta a Cruz Ansata ou Ankh, um dos símbolos mais populares do Egito Antigo, sendo adaptada para diversas outras religiões, como, por exemplo, a cristã². É um elemento símbolo da vida eterna, representa proteção, conhecimento, fertilidade, iluminação, sendo a chave que conecta o mundo dos vivos ao mundo dos mortos, em mais uma referência à conexão da mulher negra com a sua ancestralidade. Enquanto a artista enuncia sua identidade, formula uma percepção de si por meio de simbologias que articulam corpos e dimensões espaço-temporais, reiteradas ao longo de todo audiovisual: “Quem não sabe de onde veio, não sabe pra onde vai. Sou preta, favelada, abusada e sou linda demais” (SOARES e REBECCA, 2020). A abertura performa a força contestadora de quem conhece a margem e o centro porque sabe que “[noss]a sobrevivência depende de uma conscientização pública contínua da separação entre margem e centro e de um contínuo reconhecimento de que nós somos uma parte necessária, vital, desse todo” (HOOKS, 2019, p. 23).

Longe de uma perspectiva romantizada que observa a margem apenas como criatividade, a teoria feminista negra a examina como uma

2. Visto em <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/cruz/>>. Acesso em: 24 jul. 2022.

“posição complexa que incorpora mais de um local” (KILOMBA, 2019, p. 68). Nesse sentido, examinamos, nesta pesquisa, como a música, a arte e a cultura constituem espaços materiais e simbólicos de resistência à opressão, de transformação e de imaginação de mundos, na arquitetura de novos discursos. “É o entendimento e o estudo da própria marginalidade que criam a possibilidade de devir como um novo sujeito” (KILOMBA, 2019, p. 69).



Figuras 1, 2 e 3 – *Frames* do videoclipe *A Coisa Tá Preta*
Fonte: Reprodução/YouTube

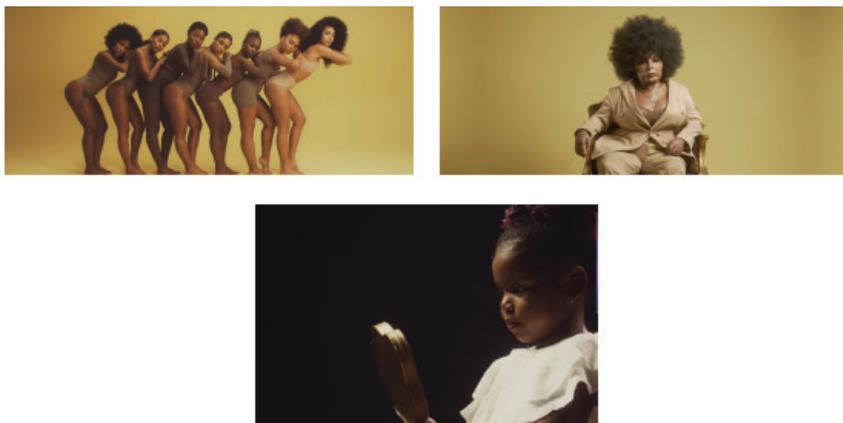
Logo após a introdução de Rebecca, aparece Elza Soares em postura majestosa, de vestido vermelho, sentada em uma espécie de trono, com um Ekodidé, pena vermelha do odideré – papagaio africano – que é utilizada nos penteados das mulheres consagradas a Oxum (LIMA, 2008, p. 60) (Figura 3). O Ekodidé é uma representação do sangue menstrual e, por extensão, do poder feminino de procriação. Elza convoca a artista: “vem comigo, Rebecca”, dando seguimento a uma rota centrada na força do feminino e da maternidade, para a constituição da noção de ancestralidade que organiza os sentidos dos diversos símbolos que são exibidos nessas cenas iniciais. O Akoko Nan se refere ao provérbio “Akoko nan tiaba na enkum ba”, que significa “A galinha pisoteia seus filhotes, mas não os mata”, como um símbolo Adinkra, um dos sistemas africanos de escrita, exposto como decalque da marca do pé da galinha na terra-

-cenário, para remeter à maternidade, disciplina, nutrição, proteção e ternura. De origem egípcia, a Cruz Ansata no colar da MC simboliza a vida e conecta Rebecca a Beyoncé, que também usou o símbolo no clipe de *Lemonade* (2016), sexto álbum da artista estadunidense, indicado a nove categorias do Grammy e produzido para narrar sua jornada de superação da infidelidade do marido, o *rapper* Jay-Z. Ao convocar a ambiência midiática global, a referência replica a aliança feminina celebrada no clipe, marcante na constituição do feminismo negro que enfrentou, além do patriarcado, o apagamento da discriminação racial das pautas do feminismo das mulheres brancas.

Conforme o videoclipe sugere, a possibilidade de desestabilizar o marco “espaço-temporal” da MPB passa por essas corporalidades instituídas à margem e que restituem sujeitas clivadas dessa memória. Enquanto potência política, o próprio sentido de margem é revisto aqui não como o que está “à parte”, “excluída”, o que “delimita” ou que se configura como “outro” ou “alternativa”, mas que existe e resiste enquanto zonas de contato e fronteira que escava esse “passado” e o reabita no tempo presente como possibilidade de projetar outros futuros possíveis. Esses espaços e tempos podem ser revistos, então, enquanto fronteiras da MPB a partir da trama de corporalidades evocadas em *A Coisa Tá Preta*.

Isso é dado, de imediato, na convocação de outras mulheres negras ao longo do videoclipe. O corpo de Elza atua ali como uma espécie de matriz ancestral do jogo proposto por Rebecca de modo entrelaçado a outras corporalidades que a constituem enquanto sujeita: a mãe e a filha da cantora, mulheres que aparecem juntas enquanto coletivo (Figura 4), matriarcas do samba, a diva *pop* Beyoncé etc. Por meio delas, Elza e Rebecca subvertem a maneira como o feminino negro foi entendido ao longo da história do Brasil e, mais marcadamente, na música brasileira. A imagem matricial, ancestral, matriarcal ganha relevo no clipe a partir do lugar que Elza assume, posta em uma espécie de trono, e de suas gestualidades na relação com as outras (Figura 5). Na abertura do clipe, ela entrega à cantora a corda branca, a corda do mestre na capoeira, como se estivesse autorizando Rebecca a lutar contra a opressão, afirmando sua própria história. Em outra cena mais adiante, é a filha da *funkeira*, Morena, que recebe de Elza o espelho em referência a Oxum

(Figura 6). Ao olhar seu reflexo, Morena enxerga todas as mulheres presentes no clipe, como se a imagem de si fosse vista enquanto uma aliança de mulheres pretas; como se elas pudessem estar todas incorporadas, de alguma maneira, na garota.



Figuras 4, 5 e 6 – *Frames* do videoclipe *A Coisa Tá Preta*
Fonte: Reprodução/YouTube

Na produção audiovisual, essas corporalidades são constituídas como marcos históricos de complexas travessias espaço-temporais, em movimentos que articulam a resistência à necropolítica (MBEMBE, 2018), a símbolos de religiões de matrizes africanas e ao poder feminino negro. Lançado no mês da consciência negra, em 2020, o clipe convoca o passado ancestral para restituir traços territoriais e travar a luta no presente, redesenhar as fronteiras que restituem a dimensão espaço-temporal da música brasileira. Território é entendido aqui como algo que extrapola o espaço físico. Como pontua Muniz Sodré (2002), a lógica afrodiáspórica tende a operar em uma reterritorialização qualitativa, de modo que a apropriação e a representação do espaço são indissociáveis da identidade social negra. Dessa forma, mitos, emblemas e singularidades da negritude instituem territorialidades que se refazem contínua e simbolicamente na relação com os locais habitados após a escravidão. Não por acaso, ao convocar elementos que ajudam a compor as identidades femininas negras retratadas no clipe, *A Coisa Tá Preta* relê e

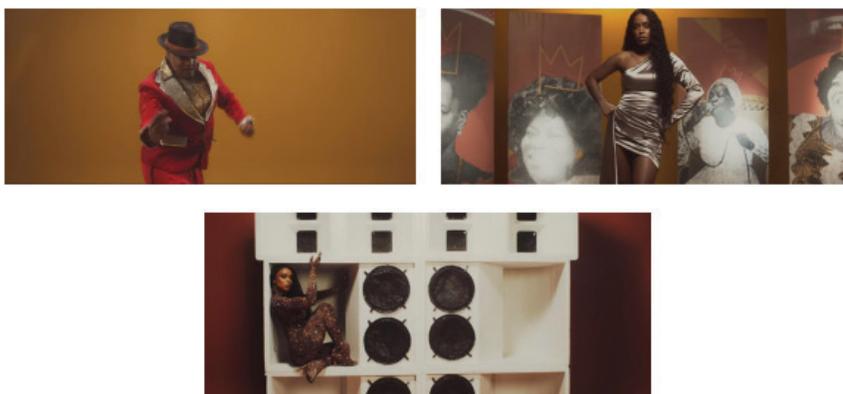
ressignifica a MPB, o estado-nação e o próprio sentido de “ser brasileiro”, transcendendo limites territoriais simbólicos e físicos. Ao tempo em que a MC canta que “é rebolando eu aprendi a bagunçar o sistema”, vemos um dançarino trajado em terno completo nas cores branco e vermelho, e o rosto encoberto pela aba de um chapéu panamá, em referência ao “malandro carioca” – irreverente e debochado, cheio de ginga e jogo de cintura, um verdadeiro mestre-sala –, também reconhecido no arquétipo de Zé Pelintra, uma importante entidade dos cultos afro-brasileiros, especialmente entre os umbandistas (Figura 7). É considerado o espírito patrono dos bares, locais de jogo e sarjetas. Traduz, a seu modo, os desafios dos desvalidos de toda sorte, sobretudo os homens negros, que, para sobreviver sem dinheiro nem oportunidades, tiveram que dar seu “jeito”, “se virar”, e usar toda sua malandragem e esperteza³. Sua presença reafirma a dimensão coletiva do movimento da cantora, que se estende para além do feminino negro.

Todos esses gestos presentes no clipe podem ser compreendidos pelo sentido de “encruzilhada”, chave teórica acionada por Leda Martins (2002) para compreender os cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos da cultura negra. “A cultura negra é lugar de encruzilhada” (MARTINS, 2002, p. 73). Ao pensar corporalidades, performances e os processos de reiteração e incorporação, pautada em seus diálogos com Diana Taylor (2013) e Richard Schechner (2020), enquanto dimensões políticas de inscrição no mundo, Martins argumenta que, na concepção filosófica nagô/iorubá e banto, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos.

A capoeira, o samba, o *funk*, o *pop*, as religiosidades de matriz africana são referências incorporadas por Rebecca, por Elza e por outros corpos que aparecem no clipe: a figura do malandro, de Omolú que dança com dois capoeiristas, as imagens das matriarcas do samba carioca, a figura de Oxum, a mulata, a funkeira, a mãe, a diva *pop*. Quando canta “eu tive que rebolar para não cair no esquema e rebolando eu aprendi a bagunçar o sistema”, Rebecca aparece com um vestido dourado bem

3. Para esta reflexão, utilizamos como referência matéria publicada pela Revista *Carta Capital*, disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/dialogos-da-fe/sarava-seu-ze/>>. Acesso em: 24 jul. 2022.

curto colado no corpo em cima de um pedestal, fazendo referência às mulheres das escolas de samba, tendo ao fundo painéis dos rostos de quatro sambistas negras com intervenções de coroas sobre suas cabeças: Tia Ciata, Jovelina Pérola Negra, Clementina de Jesus e Dona Ivone Lara (Figura 8). Em seguida, Rebecca se mostra em um paredão de som em uma explícita alusão ao Furacão 2000, ostentando um macacão justo ao corpo com estampa de Leopardo, incorporando ali a figura de Beyoncé em *Black is King* (2020) (Figura 9).



Figuras 7, 8 e 9 – *Frames* do videoclipe *A Coisa Tá Preta*
 Fonte: Reprodução/YouTube

É interessante como esse jogo de referências incide na imagem que a cidade do Rio de Janeiro adquire no videoclipe. O modo com que esse eixo territorial que conecta todas as mulheres acionadas por Rebecca aparece na obra se choca com as paisagens da bossa-nova, marcadas pela presença do avião, das praias, do barquinho, do Corcovado. Aqui temos uma outra visão do Rio, muito vinculada ao cotidiano da população negra e sua condição afrodiáspórica, algo que foi profundamente suprimido no projeto de canção que supostamente levaria o Brasil a alcançar a modernidade e se igualar à Europa. Em *A Coisa Tá Preta*, a cidade carioca demarca o pertencimento a certa identidade, mas deixa evidente seu caráter móvel e múltiplo. Dessa maneira, o território é tomado não como um balizador identitário rígido, mas como reflexo de um modo de apreender a vida social guiado por “um princípio de coexistência da

diversidade e como um conjunto de ‘virtualidades infinitas de coexistência’ ou de comunicação” (SODRÉ, 2002, p. 20).

Afirma-se, assim, a encruzilhada como possibilidade de interpretação das relações espaço-temporais que se constituem enquanto “vivido”, nas e pelas quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre de modo amistoso, saberes, visões e práticas. Leda Martins localiza o corpo como local de inscrição “de um a conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade” (MARTINS, 2002, p. 72). No âmbito do corpo e da performance, seria possível compreender a encruzilhada como lugar de esgarçamento e embaralhamento de temporalidades (passado, presente e futuro sempre entrecruzados) e dos espaços (geográficos, simbólicos, identitários, afetivos etc.). A encruzilhada seria “o lugar radical de centramento e descentramento, intersecções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação” (MARTINS, 2002, p. 73).

Isso explica por que a própria noção de centro e periférico/alternativo se dissemina enquanto potência dos movimentos de resistência. Habitamos as fronteiras que constituem, no caso do fenômeno aqui discutido, a própria música popular brasileira não como linha evolutiva, mas como confluência de arquivos e repertórios (TAYLOR, 2013) de tradições africanas, ameríndias, americanas etc. Esses conhecimentos transitam, incorporam e reincorporam referências afros, latinas, americanas, em um processo transcultural que Lélia Gonzalez denomina de amefricanidade, ou seja, uma categoria político cultural construída para dar conta das identidades amefricanas encobertas pelo véu ideológico do branqueamento nas américas. O termo teria, assim, a intenção de “ultrapassar limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: a AMÉRICA como um todo (Sul, Central, Norte, Insular)” (GONZALEZ, 2020, p. 135).

Esse movimento difuso espacial e temporalmente nos parece importante por apontar que as imagens da negritude exibidas no videoclipe concorrem para o que Mbembe (2014) denomina “declaração de identi-

dade”: uma escrita pela qual o sujeito pode dizer de si, em uma atitude radical de subversão da identidade que foi forjada pelo pensamento ocidental/moderno, questionando e contrariando predefinições e juízos que dificultam um olhar interior crítico a seu respeito. Tal inversão se dá no clipe na medida em que as referências amefricanas são acionadas como marcas da história de Rebecca, como elementos que ancoram seu processo de reconhecimento como mulher negra carioca, operando uma visada encarnada e positiva ao dizer de si. Ao mesmo tempo, abrem campos de possibilidades outras para corpos femininos negros que historicamente têm sido subjugados, alcançando uma dimensão coletiva de reelaboração.

Amefricanidade como valor metodológico: negritudes e ancestralidades

A advertência inicial de MC Rebecca, “Quem não sabe de onde veio, não sabe pra onde vai”, enfatiza o lugar como referência para orientar o movimento duplo, espacial e temporal, como exercício necessário a outro saber de si que é subjetivo, mas também coletivo e histórico. O tom assertivo indicia a potência da força cultural que o clipe performa com a configuração de uma “unidade específica”, inscrita por meio do corpo negro, que carrega a diáspora como experiência histórica comum e complexa, ainda a ser mais cuidadosamente pesquisada. Essa compreensão implica outra episteme, para dar conta do processo histórico de intensa dinâmica cultural que a africanização do português falado no Brasil e a própria cultura brasileira revelam. Perceber a amefricanidade como um valor metodológico possibilita ir além de limitações territoriais, linguísticas e ideológicas, ao levar em conta dinâmicas culturais específicas, mas observando também a América como um todo. Em um explícito diálogo com o pan-africanismo, afrocentrismo e negritudes, esta perspectiva reivindica o reconhecimento de que a experiência negra na América, em muitos sentidos, se diferencia daquela dos africanos que permaneceram em seu próprio continente, ao tempo em que sofisticava os contornos do pensamento contra hegemônico mundial produzido pelo sul global. “Assumindo nossa amefricanidade, podemos ultrapassar uma visão idealizada, imaginária ou mitificada da África e, ao mesmo tempo,

voltar o nosso olhar para a realidade em que vivem *todos os amefricanos do continente*” (GONZALEZ, 2020, p. 136, grifo da autora).

Ao analisar as marcas que evidenciam a presença negra na construção da cultura do continente americano, Gonzalez (2020) investe na defesa de uma visão de mundo que seja legitimada na constatada pluralidade do sistema cultural americano. O valor metodológico da amefricanidade comporta a capacidade de perceber que a herança cultural afro-indígena não foi preservada de maneira coesa e homogênea no território americano por diversas razões. Primeiro, pela condição de escravidão a que foram reduzidos tanto africanos como indígenas, o que implicou a assimilação forçada dos padrões culturais de seus senhores. Depois, porque essa herança advém de sociedades que nunca possuíram unidade política, sendo berço de variantes culturais, linguísticas e religiosas. Articulando elementos do plano do sensível, o clipe esquadrinha diversos significados do sistema simbólico tradicional africano, consagrados na obra como elementos de um grande universo ancestral, em um movimento que justapõe o processo civilizatório africano como um sistema religioso e político, diferente do processo dito civilizatório europeu.

A autodefinição da MC, “sou preta, favelada, abusada e sou linda demais”, organiza, com fios de celebração, um tecido poroso que parte do corpo negro e o situa simbolicamente na favela como margem de um sistema de exclusão que o racismo conforma, apesar de, como informa a letra, ter sido espacialmente modificado por Rebecca, “a pretinha sem vergonha, funkeira, maluca é vizinha do playboy lá na Barra da Tijuca”. No clipe, a beleza se expressa como valor inscrito nos corpos negros, que se movem entre espaços e tempos, que são materiais e simbólicos, de modo a expor o racismo brasileiro como constructo da denegação, categoria psicanalítica que evidencia o vínculo entre o que está sendo negado e a esfera dos desejos não revelados. Lélia Gonzalez (2020) recorre à psicanálise para explorar o movimento contraditório no Brasil, ao negar o racismo com o mito da democracia racial, com o objetivo de esconder de si mesmo a condição de todas(os) brasileiras(os), de “ladino-amefricanos”.

No audiovisual, a violência do racismo no Brasil é nominada com referências a Vinícius Romão, ator que ficou 16 dias preso “por engano”,

em 2014, e a Rennan da Penha, *rapper* e produtor preso, em 2019, durante oito meses, sob acusação de associação ao tráfico, e localizada simbolicamente no destaque da “capa do jornal”, como diz na letra da canção, e no continente amefricano. Enquanto a letra nos conduz por essa memória recente e destaca artistas vítimas do racismo estrutural em operação na polícia e no judiciário, vemos Elza Soares, com expressão soturna, observando a força feminina do Ekodidé vermelho, colocado em um lado da balança da justiça, sucumbir ao peso, no outro lado, do bloco no qual lemos “*I can’t breathe*” (Figura 10). É uma referência ao assassinato, em 2020, do afro-americano George Floyd, de 48 anos, por um policial branco, nos Estados Unidos, que virou símbolo do racismo e mobilizou uma reação do movimento *Black Lives Matter*, com intensa reverberação na mídia brasileira. Esse movimento constitui aqui aquela “unidade específica” reivindicada por Gonzalez (2020) como chave explicativa da experiência contemporânea de violência que mata negros, estabelecendo nexos culturais, políticos, ideológicos e espaciais nesse mapa que pode identificar o cotidiano da América.



Figura 10 – *Frames* do videoclipe *A Coisa Tá Preta*
Fonte: Reprodução/YouTube

No clipe, Elza Soares marca o lugar ancestral que convida a jovem parceira a mergulhar em sua perspectiva afirmativa para contar outras e melhores histórias sobre essa tradição. Elza marca o clipe com sua voz gutural – uma expressão da qualidade do timbre de expressividade singular, que insere o ruído e a rasura como traços propriamente vocais

(MACHADO, 2016). Desse modo, o audiovisual integra uma rede de enfrentamento ao racismo na cultura, com a subversão do sentido negativo da expressão popular “a coisa tá preta”, ao lado de Danilo Ambrósio, o *rapper* e poeta Rincon Sapiência, autor do *rap* homônimo que, em 2016, alcançou quase dois milhões e seiscentas mil visualizações no YouTube. “Parece-me que não há nada mais urgente do que começarmos a criar uma nova linguagem. Um vocabulário no qual nós possamos todas/xs/ os encontrar, na condição humana” (KILOMBA, 2019, p. 21).

Em uma trajetória daquilo que Grada Kilomba (2019) considera como a descolonização do eu, sustentada com a identificação com a história, biografia, experiências e conhecimentos de mulheres negras ilustres e marcantes para a cultura brasileira, o audiovisual expressa a amefricanidade como base para a subversão do racismo. É um vigoroso movimento de torcer a língua, posicionando-a em aliança com um discurso em que a beleza é evocada como valor que entrecruza a dimensão material dos corpos femininos negros com a dimensão simbólica de Oxum, um dos orixás mais cultuados do panteão afro-brasileiro, orixá da beleza e símbolo da fertilidade, fecundidade e procriação. Em referência ao Abebé, principal insígnia de Oxum, Elza porta um espelho dourado, destacando a ancestralidade que está refletida no gesto de ver o próprio rosto, mas também o que está no passado, que é dado para a filha da MC que caminha nos passos marcados na terra até o símbolo do Akoko Nan, no centro do “terreiro”, lugar de luta. Salientamos que, para além de objeto de toucador, o espelho no centro do Abebé é também poderosa arma de guerra: foi com ele, contam, que a santa derrotou inimigos em muitas batalhas, desviando a luz para os olhos deles (LIMA, 2008, p. 49), em um chamado que vem acionar a força latente quando a mulher negra reconhece o poder da autodefinição.

A performance do clipe torna incoerente e imprópria a realidade do racismo com a questão posta no refrão ao inquirir: “Por que a fome é negra, se negra é a beleza? Se todo mundo tá feliz é porque a coisa tá preta”. A MC performa evocando os sentidos das narrativas mitológicas em torno da orixá Oxum na declaração explícita presente na letra, “ganho o que eu ganho porque sou divindade”, uma vez que Oxum é relacionada ao ouro, e no apelo ao amarelo, cor que identifica a orixá,

e que se apresenta ao longo do clipe em uma tonalidade âmbar relacionada a uma qualidade do vermelho – “um vermelho claro e benéfico” que, segundo Lima (2008), significa também “estar maduro”, observando que os nagôs chamam a cor vermelha por uma expressão traduzida por “gema do ovo”. Do seu rosto é retirado o líquido dourado, no começo do audiovisual, mas antes do final volta a encobrir sua face com a tinta dourada, em referência aos domínios de Oxum: a água doce e potável, “sem a qual não há vida” (LIMA, 2008, p. 28), dos rios caudalosos, dos córregos, das cachoeiras e lagoas. As narrativas míticas têm importância fundamental no rico e complexo sistema simbólico dos terreiros. É o conhecimento mítico que sustenta toda a tradição religiosa afro-americana. As histórias de orixá (chamadas de *itans* nas casas nagôs), nessa medida, servem não apenas para revelar atributos e predileções das divindades, mas sobretudo para construir o universo simbólico que compõe o substancial imaginário ladinoamefricano.

Considerações finais

As experiências inscritas em espacialidades e temporalidades moventes operam, em *A Coisa Tá Preta*, como elementos centrais da constituição de identidades negras femininas, configurando força cultural/comunicacional, pelas imagens, sons, corpos, gestualidades, canto etc., como modos de reconstituição de existências. Tomando as corporalidades e a acoplagem espaço-temporal como foco reflexivo deste debate, a amefricanidade, enquanto categoria político-cultural, evidencia a construção teórica de uma dimensão afetiva coletiva capaz de identificar “na diáspora uma experiência histórica comum que exige ser devidamente conhecida e cuidadosamente pesquisada. Embora pertençamos a diferentes sociedades do continente, sabemos que o sistema de dominação é o mesmo em todas elas” (GONZALEZ, 2020, p. 135).

Ao mesmo tempo, a compreensão do sentido de margem – “lugar” historicamente habitado por esses corpos – não pela ideia de “oposição ao centro”, de “exclusão” ou mesmo de “alternativo”, mas pela potência da noção de encruzilhada (MARTINS, 2002) como lugar de interpretação das relações espaço-temporais que não se constituem como “limites”, “delimitações”, “oposições”, mas como zona espaço/temporal entrecru-

zada por práticas e rituais do “vividó” que têm no corpo sua dimensão de inscrição. Assim, a aliança de MC Rebecca com Elza Soares, eleita pela BBC a “melhor cantora do milênio”⁴, no final do século passado, é performada enquanto encruzilhada em um ritual denso, emaranhado por outras corporalidades, cheio de sentidos que vinculam a simbologia de origem africana à cultura *pop* local e global, combina samba e *funk*, toma a cidade do Rio de Janeiro como uma base, mas também atravessa o Atlântico, para cima, no continente americano, e na altura da linha do Equador, no continente africano, fazendo-nos ver a potência amefricana da música (pop)ular brasileira.

A *Coisa Tá Preta* performa o caráter contraditório da cultura popular negra, presente em todas as culturas populares modernas, como uma negociação carregada sempre de tensões materializadas de modos diversos e, mais emblematicamente, no sentido invasivo do hidratante da marca Nívea exibido e usado pelas mulheres, durante a performance. Consideramos as representações e repertórios convocados como camadas de sentidos, afetos e memórias que inscrevem experiências históricas, em múltiplas espacialidades e tempos nos corpos, como eixos de disputas, lutas e resistências.

Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contra narrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas da cultura popular mainstream, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação (HALL, 2003, p. 342).

4. Mais informações em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0502200001.htm>>. Acesso em: 22 out. 2021.

Referências

ARAÚJO, Paulo. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. 2a ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

AZEVEDO, Rafael. *Derivas do brega paraense: escutas em tempos e lugares múltiplos*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2019.

CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do. *História da África nos anos iniciais do ensino fundamental: os Adinkra*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Mestrado Profissional em História da África, Diáspora e Povos Indígenas, 2016.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia; GONZALES, Lélia (orgs.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra. In: SOVIK, Liv (Org.). *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora: da UFMG, Brasília: Rep. Da UNESCO, 2003.

KILOMBA, Grada. Memórias da Plantação. *Episódios de racismo cotidiano*. Tradução Jess Oliveira, 1. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, Luís Filipe de. *Oxum, a mãe da água doce*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

MACHADO, Regina. Do cóccix ao fim do mundo – dois tempos de Elza Soares. In: SANTANA, Marilda (org). *As bambas do Samba – Mulher e poder na roda*. Salvador: Edufba, 2016.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (orgs). *Performance, exílio, fronteira: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte, UFMG, Poslit, 2002.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução Renata Santini. São Paulo: n -1 Edições, 2018.

_____. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

OLIVEIRA, Luciana. *A cena musical da Black Rio: estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970*. Salvador: Edufba, 2018.

SOARES, Elza. REBECCA. *A coisa tá preta*. Rio de Janeiro: Sony Music Brasil. 2020. Disponível em <<https://open.spotify.com/track/5DskXnnlENZltwmHdKU2IP?autoplay=true>>. Acesso em 18 de maio de 2023.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SOUZA, Francielle de. *Enredando a música popular brasileira: torções do tempo nas textualidades do coletivo Rimas&Melodias*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2021.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. Ed. New York: Routledge, 2020.

TAYLOR, Diana. *O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CAPÍTULO 11

A quebradeira de Paulilo Paredão: corpos, espaços e tempos na encruzilhada

THIAGO MANUCA FERREIRA (UFBA)

RAFAEL ANDRADE (UFMG)

EDINALDO MOTA JUNIOR (UFBA)

WALISSON ANGÉLICO DE ARAÚJO (UFBA)

THIAGO PIMENTEL (UFBA/UFMG)

FERNANDA CALDAS (UFBA)

Introdução

Neste artigo, buscamos compreender o fenômeno dos paredões de música tomando a encruzilhada como gesto teórico, político e analítico (FERREIRA; FARIAS, 2021) que nos faz ver articulações cruzadas entre corpos, espaços e tempos a partir de uma festa de paredão específica de Salvador, a Paulilo Paredão. A festa mescla movimento de rua e espaço de acolhimento para a população LGBTQIAPN+ negra de Salvador, como lugar de partida e mobilizador de questões espaço-temporais que atravessam a experiência dos corpos envolvidos. A partir da experiência de um de nós no evento presencial, entramos em contato com os audiovisuais produzidos para divulgação da festa e neles pudemos perceber como o fenômeno se espacializa de maneira presencial e audiovisual, em uma trama de corpos, textualidades e ambiências. Por ser uma festa itinerante, Paulilo Paredão nos aciona outros modos de habitar os espaços da cidade – para além dos “cotidianos” ou “usuais” – que estão fortemente ligados a sonoridades afrodiáspóricas, trazendo-nos, portanto, uma série de outras experiências musicais do corpo e como

eles são vividos nas experiências racializadas e LGBTQIAPN+ por meio de distintas espacialidades e temporalidades (SODRÉ, 2002).

O paredão de som, muito ligado à cultura automotiva, é um aparato eletrônico de reprodução sonora que está acoplado ou não a um veículo, amplificando a capacidade de alcance e de sentidos do som (AGRA; NAKAGAWA, 2020). Sua popularização tem muito a ver com festas de pagode baiano, arrocha, bregafunk e piseiro, no Nordeste Brasileiro; nos chamados “fluxos” ou “pancadões” de rua, em São Paulo, através do porta-malas de um veículo; ou ainda no Norte do Brasil, como no Pará, nas famosas aparelhagens, estruturas sonoras que dão nome às festas da cena do tecnobrega. As festas de paredão envolvem os participantes em torno daquele território sonoro que demanda sinestesia, articulando, de maneira “cruzada”, modos de habitar o mundo via corporalidades, espacialidades e temporalidades.

É possível reconhecer alguns fenômenos similares aos paredões no Brasil, como os bailes *black* dos anos 1970 e os bailes *funk* durante os anos 1990. Nesses fenômenos, algo parece comum ao paredão: o corpo é assumido como *locus* de autoafirmação e de disputa política e, por isso, pode ser visto enquanto corpo-território (HAESBAERT, 2021), não no sentido de uma unidade homogênea, mas no sentido da afirmação aberta contra as opressões vividas nos espaços urbanos para construção e imaginação de outras territorialidades. De modo espiralar, distintos espaços e tempos se cruzam quando convocados analiticamente pela metáfora espacial da encruzilhada. Paulilo Paredão nos leva a problematizar a conformação de espaços para pessoas LGBTQIAPN+, ao incorporar repertórios culturais conformados na binaridade e na racialização. Ao promover essa encruzilhada festiva, Paulilo Paredão nos provoca com uma série de questões simultaneamente cruzadas: étnicas, raciais, de gêneros (musical e do corpo) em perspectiva, como elementos configuradores de uma experiência espaço-temporal, mobilizando outros saberes para este cruzo. Com isso, buscamos tomar a dimensão do corpo – e, especificamente das corporeidades negras (SODRÉ, 2017) – como lugar de intensas mediações, de interação, do sentir-ver-ouvir, constituir e imaginar espaços.

A potência sonora dos paredões reverbera em coreografias, gestos, estilos e performances, uma potência sonora que é um grito de comu-

nidades que querem ser ouvidas, diante de preconceitos e violências. Sonoridades negras, marcadas e constituídas por experiências de desenraizamento, deslocamento, criação e reinvenção cultural (GILROY, 2001; HALL, 2009), dão sentido ao experiencial, vivido pelo corpo, em provocativas justaposições e recombinações, entre a oralidade e os ricos repertórios performáticos negros e os elementos da cultura “*mains-tream*”. Caracterizam-se por combinações densas e implosivas, em uma reconstrução festivamente instável cuja centralidade está no corpo racializado não como objeto, mas como arma política (GILROY, 2001).

Por isso é caro, para nós, assumir a encruzilhada como um gesto interpretativo que nos leva a experimentar espacialidades como imagem conceitual capaz de nos fazer ver diferentes problemas espaço-temporais e apontar caminhos para sua apreensão (RIBEIRO; LEAL; GOMES, 2017, p. 46). Pensando o paredão como um fenômeno afrodiaspórico, apoiamos-nos em Muniz Sodré (2002) e o enxergamos como, também, mais um elemento cultural de *Arkhé* – uma *arkhé* negra. Ou seja, Paulilo Paredão é atravessado por outras noções de espaço, tempo e força (axé), que se materializam nos corpos presentes e imaginados no evento e nas ambiências digitais que o evento enreda.

Pretendemos considerar as espacialidades enquanto figura de historicidades tanto para pôr em questão o conceito de espaço como problema teórico, quanto para acionar gestos que problematizam dimensões espaciais dos fenômenos e processos a serem analisados. Isso significa, a partir do fenômeno comunicacional e cultural, assumir a encruzilhada como nosso lugar de nos achar e nos perder por caminhos teórico-analíticos, de olhar limiares, criar percursos, ou mesmo desfazer rotas pré-definidas pelos roteiros das modernidades. Consideramos que a encruzilhada nos ajuda a compreender nas brechas, nos espaços marginalizados das cidades, como outras espacialidades são construídas, imaginadas, disputadas, (re)conformadas.

A quebradeira da bixa: festa e corpo em Paulilo Paredão

“Que bixa é essa que chegou arrastando o povo?
Que onda é essa que parece até carnaval de novo?”

A quebradeira, a quebradeira, a quebradeira da bixa
Ela faz o povo ferver, ela faz o povo dançar
A quebradeira, a quebradeira, a quebradeira da bixa”
(Paulilo)

Autointitulado “O paredão 120% LGBTQIAP+ 120% independente” (PAULILO PAREDÃO, s.d.), Paulilo Paredão surge como um movimento de rua com intuito de promover um espaço de acolhimento festivo para a população LGBTQIAPN+ negra da cidade e fortalecer comércios locais de bairros periféricos de Salvador, onde ocorre cada edição. As festas são idealizadas e produzidas por Paulilo, pessoa não binária, moradora do bairro de São Caetano, estudante de Serviço Social, que tem optado por viver sua sexualidade e expressar seu gênero para além das marcações oposicionais do binarismo. Inicialmente, era realizado em dias de domingo em razão do programa “Domingo é Meia”, no qual a prefeitura de Salvador garantia a cobrança de meia passagem a todas as pessoas que utilizassem os serviços de ônibus. Mesmo com o fim do programa, foi mantida a tarde de domingo: “sempre começa às 15h e vai até às 21h, para que as pessoas possam ir e voltar de ônibus” (BNEWSTV, 2022).



Figura 1 – Peças de divulgação de Paulilo Paredão
Fonte: Paulilo Paredão/Instagram

O evento desponta, primeiramente, no Bar de Mainha¹, localizado no bairro de Pernambués, reduto de efervescência cultural muito ligado ao *rock* e ao *hip-hop*. Com a popularização das festas de paredão de Paulilo, e devido a inúmeras tensões com o poder público para liberação desses eventos, passa a ocupar outros territórios periféricos da cidade, tendo o pagode baiano, ou o pagodão, como é conhecido popularmente, como a tônica dos eventos.

Paulilo Paredão se constrói como ponto de encontro, nó provisório, que se liga a outros tantos nós, resultado de cruzamentos espaço-temporais. E aqui podemos fazer uso da metáfora da encruzilhada e seu modo espiralar: tanto porque percebemos o paredão de Paulilo como uma encruzilhada, um lugar de fabulações que situa em perspectiva e cruza elementos da experiência (corporalidades, espacialidades e temporalidades); quanto porque, metodologicamente, colocamos o fenômeno Paulilo Paredão em encruzilhada, para ver as tensões que daí surgem. Corpos-territórios nos apresentam disputas no e pelo corpo, enquanto espaço que enreda processos históricos e culturais, através da interação com outras pessoas.

Aqui, também somos nós, enquanto analistas, que colocamos Paulilo em encruzilhada, somos nós que damos certos sentidos e destacamos tensões e limiares. Para tal movimento, trazemos o breve relato da experiência de um de nós em uma das edições da festa. Acionamos o relato dessa experiência partilhada para nos provocar coletivamente. Para que nós, analiticamente, habitemos essa encruzilhada.

“E aíiii, Paulilo Paredão”; “E aíiiii, equipe Cajasom”. É assim, com esses dois versos, que Tertuliana Lustosa, vocalista da banda de pagode A Travestis, de Salvador, começa uma das suas músicas mais conhecidas, *Murro na Costela do Viado*. E foi quando ela cantou esses versos que o público do Paulilo Paredão veio ao delírio. Uma tarde de domingo, no Candeal, um território majoritariamente negro e periférico de Salvador, encrustado no bairro de classe média alta do Cidade Jardim. Do

1. Para conhecer um pouco do extinto bar, ver reportagem produzida pela TV Bahia disponível em: <<https://redeglobo.globo.com/redebahia/mosaicobaiano/noticia/conheca-um-bar-famoso-de-pernambues-que-se-tornou-populoso-pela-diversidade.ghtml>>. Acesso em: 23 jul. 2022.

Candeal, outros músicos foram projetados. Um deles, Carlinhos Brown, compositor, cantor, percussionista e promotor de atividades no bairro. No Candeal, nasceram a Timbalada, o Pracatum (ONG que promove ações socioeducativas) e o Candyall Ghetto Square (espaço de *shows* de propriedade de Brown).

Naquele domingo, eram outras músicas cantadas pelas pessoas LGBTQIAPN+ que estavam presentes no território. Também nós estivemos lá durante as muitas horas em que duas caixas de som e uma mesa eletrônica ocuparam a chamada Praça das Artes, movimentando todo o entorno do bairro, que acompanhava com curiosidade e via seu comércio ser frequentado pelo público do Paredão que comprava seus litros de cerveja. Cerca de 100 jovens LGBTQIAPN+ negros dançando, balançando as rabas, usando roupas coloridas, afirmando suas raízes africanas em seus cabelos; tensionando pressupostos do que seriam roupas para homens e mulheres; exibindo relações afetivas entre beijos e abraços, despreocupados com convenções sociais e marcações de sexo e gênero.

Corpos, sujeitos e vidas dissidentes, rasgando a cena do Candeal e de uma cis-heteronormatividade branca que incide sobre nossas experiências cotidianas. Ao redor, outras tantas juventudes negras e periféricas acompanhando com atenção o paredão em sua vizinhança. Essa não foi a primeira edição de Paulilo Paredão no Candeal, mas há algo que se mantém de curiosidade a partir das tensões provocadas por essas presenças. No meio e por meio da música, da dança, do bairro, da gastronomia, da bebida, dos gestos e roupas, surgem e reforçam-se partilhas e sentidos que afetam pelo encontro, pelas formas de sentir, de saber e viver.

A ocupação festiva também ocorre nos perfis de Paulilo Paredão no *YouTube*, *Instagram*, *Facebook* e *Tiktok* e revelam dimensões espaciais sendo configuradas também nessas ambiências. Isso não significa que são constituídos territórios apaziguados, mas nos chama atenção a inventividade da juventude em criar dinâmicas alternativas e formas de partilhas nesses ambientes. Desse modo, podemos dizer que Paulilo territorializa seus perfis como espaços de partilha e de interação (ANTUNES; GUTMANN; MAIA, 2018). Nos audiovisuais produzidos

para divulgar a festa, incorpora o território onde a edição será realizada, para já introduzir danças, estilos próprios, pequenas esquetes cômicas com uso de linguagem peculiar das dissidências sexuais e de gênero². Estilos, identidades e repertórios são colocados em cena e são partilhados nas ambiências digitais em intensos processos de mediações (GUTMANN, 2021).

Isso se reforça também com os sentidos de invasão e ocupação que aparecem em algumas postagens, como no texto da legenda "soube de uma invasão no prédio do @bardaprii que vai rolar umas maldades... vamo comigo??" ou "CARNAVALIZOU no #PauliloParedao. Se o estado e o município privatizaram o carnaval, fizemos de graça pras LGBTQIAP+". Esta última postagem vem acompanhada de uma imagem da festa, que ocorre na calçada de uma rua à beira-mar. Diante das relações tensas com as forças policiais e de Estado, as ambiências digitais constroem novas arquiteturas e lugares de partilha que reforçam o sentido de ocupação, congregando o trânsito das pessoas em torno de bolhas e nichos (GOMES *et al.*, 2017). As festas de Paulilo, nas redes, revelam também como relatos de experiências de ocupação desses territórios se dão na forma de uma escritura que habita o tempo – como no caso da postagem sobre o carnaval, marcando na “linha do tempo” do *Instagram* e da nossa vida ações que ocorreram nos espaços da cidade.

Paulilo Paredão aparece como um espaço privilegiado para observarmos movimentos de continuidade, mas também transgressores, instaurados nos corpos e na própria festa. O evento é um convite à diversão, que se amplia nos engajamentos identitários construídos pela partilha e por afrouxar amarras cotidianas da vida colonial, que aprisiona e limita corpos. No vídeo “Paulilo Paredão – trailer 2 anos”, disponível no canal de Paulilo Paredão, conhecemos mais sobre a festa que se encontrava na 14ª edição na data de publicação do vídeo, 24 de fevereiro de 2021. Somos apresentados a artistas e públicos diversos que habitam a tela, palcos e ruas.

2. Disponíveis em <<https://www.youtube.com/watch?v=cx4QQ-zF98w>> e em <https://www.youtube.com/watch?v=Q_qqtIT_nRw>. Acesso em: 24 jul. 2022.



Figura 2 – Imagens do vídeo “Paulilo Paredão – trailer 2 anos”
 Fonte: Paulilo Paredão (2021)

No *trailer*, assistimos a depoimentos que contam brevemente o olhar pessoal relacionado ao evento. “Eu amo tocar, amo estar presente, participar desse projeto. Eu amo ver os meus felizes sendo quem são”, descreve uma das artistas, cujo nome não é informado no vídeo. Entre as falas, mesmo que também não identificada, reconhecemos a da dançarina e política Léo Kret, primeira vereadora transexual do legislativo sotero-politano: “Esse paredão é nosso. É arco-íris, é colorido, e é por isso que estou aqui. Estamos juntas”.

Espécie de comunidade itinerante, o paredão costura alianças que se desenvolvem a partir das múltiplas formas de viver e da recusa do engessamento da relação sexo/gênero. Trata-se de um ambiente de abandono do silêncio e da paralisia de corpos, do estar juntos, de abraçar, acolher dissidências, de ocupar a rua. A partir da dança, vemos corpos que se dobram, balançam, sacodem e encarnam um deslocamento estético de modelos padronizados.

Podemos pensar que são corpos que dançam nas encruzilhadas, que vivem as colonialidades, mas também a habitam em luta, resistência e reexistência. Transformam o suor em marca da alegria e não do trabalho exploratório e mal remunerado. A partir dos cruzos, se abrem a outras

possibilidades não inscritas na mera ocidentalização do mundo. Com cores vibrantes nas vestes e maquiagem, celebram a pele, tranças e cabelos afro, em um espaço “onde qualquer uma pode vestir o que quiser, dançar como quiser e ser respeitada” (PAULILO PAREDÃO, 2019).

Por meio da festa Paulilo Paredão, observamos um enredo de construção de partilhas, imbricado pelos discursos e imagens que produzem um espaço de sociabilidades e acolhem comunidades periféricas. Esse reconhecimento é afirmado em uma postagem no *Twitter* de @ninfeto_safado, “quem é Salvador e frequenta o circuito de festas e boates da cidade sabe muito bem que essa cena por anos foi dominada por cis brancos playboys e toda centralizada no rio vermelho. Hoje vc ver nomes como @OCleidon @freshprincedaba @PauliloParedao dão cor tom a cena é +”. E continua: “Tudo isso parece muito pequeno, mas é de fato sentir a cidade e a cena cultural sendo fomentada por gente que tem a cara e a cor da cidade” (PAULILO PAREDÃO INHAAIIIIINNNN, 2021).

Diante desse fenômeno, questionamos: quais os espaços possíveis para experimentações dos corpos LGBTQIAPN+ e da expressão dos seus desejos em uma sociedade marcadamente cis-heteronormativa e colonial? E como a experiência festiva e espaço-temporal dos corpos LGBTQIAPN+ no paredão de Paulilo revela a potência de imaginar e habitar novos mundos possíveis, mais saudáveis, prazerosos e acolhedores? A própria Paulilo, em entrevista, nos fornece uma pista, ao afirmar que descobriu a não binaridade pela fluidez dos gêneros, “[...] nem menino, nem menina, essa maluquice mesmo. Sei que é algo sobre sentir” (NASCIMENTO, 2022).

É algo sobre sentir:

o corpo sensível como a primeira dimensão espacial

É sobre sentir. Segundo o filósofo Emanuele Coccia (2010), somente podemos sobreviver graças às sensações, porque podemos “[...] ver, ouvir, sentir, saborear o mundo que nos circunda” (COCCIA, 2010, p. 9). Para o autor, a vida sensível é considerada no modo como nos relacionamos com as imagens. “[...] É a vida que as próprias imagens esculpiram e tornaram possível.” (COCCIA, 2010, p. 10). Desse modo, o paredão expõe a vida sensível, amplifica, conforta e familiariza corpos

dissidentes, que exibem sensualidade e ritmos materializados em gestos e coreografias, movimentos que são experimentações e expressão de desejos (PINHO, 2015).

O sujeito vive o espaço da experiência como um “território de passagem, algo como uma superfície sensível” (BONDÍA, 2002, p. 24). Tudo aquilo que acontece deixa algumas marcas, vestígios, efeitos e afetos (BONDÍA, 2002). Assumir corporalidades enquanto superfície sensível é pensar que os processos comunicacionais não são estáticos nem estão finalizados, mas estão em contínua transformação, possuem um regime de historicidades, do mesmo modo como o corpo. É o sentido do movimento que dá início aos processos da comunicação, ela depende da interação das corporalidades em relação direta com os objetos e o mundo, constituindo “contextos-sensitivos” diante da produção de experiências e das interações (KATZ; GREINER, 2005, p. 129).

Paulilo, portanto, ajuda a constituir modos de habitar e sentir o local, produzindo um coletivo de acolhimento contra a repressão às diferenças. O corpo que rebola a raba, que resiste à repressão, é também um espaço da vida sensível que reivindica direitos e dá sentidos aos espaços marginalizados, fugindo dos termos da violência sistêmica, das desigualdades e opressões. É por isso que o gesto de historicizar o fenômeno, levando em consideração expressões afrodiáspóricas, deve considerar o modo como o colonialismo está em operação no contemporâneo. A partir de uma festa rebelde e móvel, que se desloca pelos bairros do subúrbio soteropolitano, vemos um modo de hackear as relações de poder do próprio Estado, principalmente aquelas imputadas aos sujeitos negros. O espaço, em sua multiplicidade, se dá, portanto, através da “[...] espacialidade/espacialização do corpo” (HAESBAERT, 2021, p. 77), sem ignorar os processos históricos, culturais, de repressão e de poder que são incorporados não apenas aos lugares, como também ao próprio corpo dissidente.

A festa costura espacialidades produzidas pelo corpo-território como espaço de autoafirmação e de disputa política (HAESBAERT, 2021) e promoção de acolhimento e cidadania. Apesar dessa construção combativa, frente à rigidez e à primazia da unicidade colonial, centrada no corpo cisgênero, binário, branco e com poder econômico e social, não ignoramos a complexidade de forças que atravessam Paulilo Paredão.

Uma das situações em que aparece essa relação tensiva entre a busca pelo lazer e afirmação dos corpos subalternizados, por um lado, e uma força contrária, por outro, aconteceu em 2021, quando o governo da Bahia proibiu a realização de festas de paredão, alegando vínculo entre as festas, o tráfico de drogas e o crime organizado. O decreto permitia a apreensão dos equipamentos sonoros pela Polícia Militar (RUI COSTA, 2021). O prefeito de Salvador afirmou, à época, que os paredões eram em si eventos irregulares, sem registro perante o poder público ou auto-rização (NOVAIS, 2021).

Os paredões, muitas vezes, surgem de modo orgânico: sem muitas opções de lazer nas periferias, essas festas têm promovido diversão para esses territórios em dinâmicas autogestadas que impulsionam também o comércio local e vendedores ambulantes. Mesmo quando essas festas possuem autorização, elas sofrem represálias, e muito do incômodo esconde faces do racismo e do preconceito de classe. A imprensa e perfis em redes sociais têm ressaltado comumente os episódios de violência dos paredões, ignorando um debate importante sobre a falta de investimentos em políticas culturais para população periférica nos lugares onde habitam. Paulilo pontua sobre o cerceamento enfrentado, a partir de denúncias e da presença policial, que tentam afastar, proibir e negar esse tipo de manifestação:

Fazer um evento que deixe viado, sapatão, trans e gente que nem sabe o que é à vontade é algo que incomoda a família tradicional brasileira. Mesmo seguindo todas as regras de convivência social, como fechar o som pontualmente às 22h e devolver a praça mais limpa do que encontraram, moradores de Pernambués fizeram um abaixo-assinado para que o Paulilo Paredão saísse do Bar de Mainha, hoje fechado. [...]. Fato semelhante já chegaram a enfrentar mesmo fazendo a festa num espaço fechado, no caso, a Casa La Frida, no Santo Antônio Além do Carmo, que recebeu número recorde de denúncias contra a festa. “A polícia foi lá duas vezes, queriam fechar a casa, mas não tinham argumento. A gente estava fazendo tudo certinho. Horário, protocolo, tudo nos conformes. Só que teve esse desgaste”, lembra (NASCIMENTO, 2022).

Imagens produzidas pelas corporalidades nos territórios da cidade pressupõem modos de sentir, podendo produzir rasuras em certos

roteiros comuns de uma norma moralista social, baseados em um repertório atravessado por estruturas sociais e seus processos históricos, marcado por regimes de poder. Entre experiências que se acomodam e conformam uma partilha sensível comum e outras que destoam da normalidade, é o corpo e é no corpo que ocorrem as disputas.

Por isso, assumimos o corpo, nossa primeira dimensão da constituição dos processos comunicacionais, como entidade relacional e território da rebeldia, como “corpo-território”. Rogério Haesbaert (2021) nos auxilia a problematizar os corpos não só pela concretude de inúmeras opressões que se dão nos territórios, mas pelo acento às resistências e ao modo como a inscrição corporal seria uma condição territorializadora. Haesbaert (2021) afirma que o corpo tem papel decisivo na interação espaço-tempo, como uma condensação material da memória expressiva. O corpo pode rememorar, através de suas marcas corpóreas, as “cicatrizes que resistem ao tempo” e as corporeidades, portanto, traz “em si os sulcos da lembrança, imbricando de tal forma espaço e tempo que, a partir daí, o corpo é uma memória” (HAESBAERT, 2021, p. 172). Entre experiências, percepções e vidas sensíveis, “[...] todas as nossas experiências são uma operação de multiplicação do real, uma vez que utilizam imagens” (COCCIA, 2010, p. 34).

É com o e no corpo que ocorre a constituição de outras espacialidades e territorialidades, tomando o corpo como catalisador de experiências nos espaços. É entre o corpo, os objetos e o espaço que a experiência de Paulilo parece produzir espacialidades que hackeiam momentaneamente os espaços hegemônicos, promovendo interação entre corporalidades, que se integram de modo móvel, em uma festa que reivindica territórios de acolhimento.

A performance de Paulilo revela os intensos movimentos “antropofágicos” das culturas latino-americanas, seguindo as contribuições de Taylor (2013), nos quais elementos de um sistema determinado pelo colonialismo se justapõem às próprias reescrituras de ritos e valores culturais que se mantêm como um resíduo no tecido social. Repertório, na visão de Taylor (2013), é a memória incorporada, é a memória localizada no corpo para ser transfigurada. Nesse sentido, o que Paulilo Paredão parece rasurar, a partir da espacialização da sua festa e que rever-

bera em outros espaços e circuitos culturais, é a negociação de identidades já estigmatizadas a partir de uma produção também contraditória de subjetividades, mas que assume a não binaridade como elemento de transtorno de certas convenções (PINHO, 2015; 2019).

Em um processo de desidentificação que opera em sua dimensão ética, estética e política (MUÑOZ, 1999), Paulilo e pessoas que participam da festa se apropriam dos próprios termos de uma cultura que nega existências dissidentes para representar a si mesmas, incorporando e reescrevendo valores, formas e estéticas corpo-territoriais, que apresentam espaços, tempos e territórios como disputas interligadas para gerar alegria e acolhimento. Paulilo Paredão aciona disputas importantes em torno do pagode baiano, este, por sua vez, convoca manifestações afrodiáspóricas muito ligadas ao samba de roda do recôncavo baiano.

O pagode baiano explodiu nacionalmente seguindo os rastros anteriores do *boom* midiático do *funk* durante os anos 1990. Como no estilo carioca, o pagode baiano tem o corpo como aspecto central: o corpo que quebra, que “suinga”, um jeito de corpo que transita entre o sensual, o erótico e o obscuro. A dimensão perturbadora do pagode – e do paredão de Paulilo – é posta de modo controverso, porque acessa a via da sexualização, da provocação em torno dos gêneros para produção de desejos racializados, ao tempo em que também toca em temas relacionados à violência policial, à identidade periférica ou favelada e ao racismo (PINHO, 2015).

Grande parte dos jogos de linguagem eróticos e sensuais mobilizados no pagodão está presente no cotidiano da cultura popular em Salvador (CHAGAS, 2016). E essa experiência cotidiana vai criando figuras populares: as novinhas, como as jovens mulheres, que dançam com seus *shorts* curtos (o *shortinho* batedeira) para o macho, que é o maloca, o brabo, o bandido, que figura o poder. Constituem-se outros modos de lidar com a moralidade, em uma atmosfera “de devassidão e hipersexualização, a evolução coreográfica de sujeitos inassimiláveis e ‘abjetos’ como travestis, inconformistas de gênero, e outrxs dissidentes sexuais” (PINHO, 2019, p. 227). Podemos dizer que os paredões têm provocado o pagode baiano a incorporar novas figuras: das brabas, das mulheres que produzem e performam seus próprios desejos, como é o

caso da Dama do Pagode, e das bonecas, das travas, das bichas, a partir dos grupos A Travestis, Paulilo Paredão e Nininha Problemática, neste caso a partir de outras feminilidades.

Esses espaços das dissidências, na relação com o pagode baiano, vêm sendo construídos desde antes. Seja, por exemplo, na figura de Léo Kret do Brasil, dançarina do grupo Saiddy Bamba, nos anos 2000, posteriormente eleita primeira autoridade política travesti na Bahia; seja também nos repertórios partilhados nas rodas de samba e de festas locais, em que corporalidades dissidentes tomam conta das rodas ao som de músicas como: “Quem entrou na roda/ Foi uma boneca” ou “Na Bahia, a lei agora/ Não tem discriminação/ Quem discriminar viado/ Pode até ir pra prisão/ Samba, viado/ Cidadão/ Samba sem medo/ Cidadão”.

A sexualização do corpo e a exaltação da mulher como objeto de conquista aciona, nos paredões, aquilo que Pinho (2015) aborda como sendo a ficção de poder masculino racializado, uma autoelaboração contraditória de subjetividades e identidades que subjagam as mulheres em um oposto-binário e que formatam masculinidades enquadradas em certos padrões igualmente opressores. Para o autor, os paredões e o pagode baiano dizem muito sobre a excessiva sexualidade que configura o regime de imagens do corpo negro, em seu caráter colonial, a partir da fetichização do falo negro hiperdimensionado e da objetificação da mulher negra como posse e servidão.

Na *pickup* de Paulilo, músicas de diferentes gêneros (pagodes baianos, Pablllo Vittar, Rihanna) se misturam e atravessam as pessoas que estão ali presentes, também de maneira misturada, ou nem tanto – no evento em que estivemos presentes notamos uma certa cisão geográfica com a presença do público LGBTQIAPN+ ao centro, na praça, e moradores locais e a vizinhança dispostos ao redor da praça, observando os protagonistas. Naquele espaço e tempo, um bairro periférico de Salvador é, também, outros espaços e tempos. É Barbados e Estados Unidos, é a Salvador dos anos 1990. É uma justaposição de espacialidades e temporalidades, ressaltadas nesse exercício, que fazemos de colocar Paulilo Paredão em encruzilhada.

Evocamos a encruzilhada, portanto, para tentar dispor esses diversos elementos que estão reunidos ao redor (geografica ou metaforicamente)

do paredão de Paulilo e sua materialização nas festas dominicais em bairros de Salvador. Dele participam, de maneira plural e ambivalente, corpos, praças, vizinhanças, músicas e referências diversas que nos remetem a outros espaços e tempos. A encruzilhada, afinal, nos ajuda a olhar essas justaposições e os deslocamentos das violências do sistema contra esses corpos subalternizados e brechas produtivamente aproveitadas nessa situação festiva.

Aparelhagens e sonoridades negras: deslocamentos e repertórios afro-atlânticos

Gêneros musicais, como o pagode baiano, exibem uma importante dimensão histórica do corpo porque *corporificam* disputas em torno de convenções (morais, sonoras, estéticas, culturais). Os gêneros musicais são encarnados em corpos (de artistas, fãs e frequentadores) e exibem, por vezes, a contingência do novo ou fomentam “curtos-circuitos em que a emersão do novo transforma modos de habitar e escutar urbes e territórios midiáticos” (JANOTTI JR, 2013, p. 77). Nesse sentido, podemos elencar alguns elementos, presentes em Paulilo, que evocam outras expressividades negras, em uma espécie de continuidade difusa desses elementos. Pelas aparelhagens sonoras, podemos chegar ao movimento do *soundsystem* jamaicano, que se popularizou mundialmente a partir dos fluxos migratórios das Américas para o Reino Unido. Stuart Hall, ao analisar as festas de *dancehall* e *soundsystem*, afirma que as identidades negras não são mero reflexo de uma origem deslocada, são resultado de sua própria formação e constituem novas lógicas de “transplante, sincretização e diáspora” (HALL, 2009, p. 36). Por isso, assume uma operação dentro de uma referência de tempo e espaço, um cronótopo distinto – no tempo da *différance*, como jogo de posições que operam na identidade em diferença, em uma espécie de espaço-tempo liminar.

No Brasil, as aparelhagens sonoras encontram frágeis e delicadas raízes e ramificações em muitas manifestações culturais, mas destacamos, especialmente, a proximidade com os bailes *black* que ferveram clubes de São Paulo e do Rio de Janeiro durante os anos 1970. A partir dessas festas, que também sofriam represálias, configura-se uma identidade negra no *black* que se agarra à produção da *soul music* estrangeira, em processos

de incorporação que se dão nas sonoridades, no corpo e no estilo, materializados nas experiências sociais e políticas dos frequentadores. No caso, incorporaram aspirações coletivas racializadas, elaborando “outras formas negras de identificação”, criando um estilo “baseado na dramatização e performatização pública de uma identidade por meio dos gestos, da fala, das roupas e do corpo” (OLIVEIRA, 2016, p. 188).

A cena musical da *black music* é tomada por Oliveira (2018) como *locus* da diferença, porque os participantes da cena fazem da diferença uma força política para disputar publicamente o caráter legítimo de suas identidades. O foco na cena da banda Black Rio mostra, para Oliveira (2018), como cenas musicais marginais constituem espaço de organização de novas políticas de resistência, considerando comunidades cujas histórias, tradições e identidades, no caso étnico-raciais, deixam ver suas especificidades.

Diante desses fenômenos, podemos observar como formas expressivas e corporalidades agenciam espaços para construção da negritude, que aqui observamos pelo contexto das festas de paredões. Dado seu caráter político (em oposição ao hegemônico) e de inserção em um contexto afrodiaspórico, encaramos os paredões como um desdobramento da *arkhé* negra, afrobrasileira. Além de tudo, a corporeidade do corpo negro é, no geral, exacerbada e celebrada nesses eventos – e, aqui, nas ruas de Salvador, uma cidade com agenciamento de negritudes pulsantes, repleta de axé³. Como atributo dessa *arkhé*, a corporeidade, nos termos de Muniz Sodré (2017), não faz referência à substância, à carne, como algo individual e interiorizado. Trata-se de uma forma de conexão de grupo (SODRÉ, 2017, p. 106).

Arkhé é a força e potência (axé) responsável por irradiar essa corporeidade que, inclusive, extravasa os limites físicos do corpo e do espaço – a força de *arkhé* está, portanto, conectada com o movimento da vida. É resultado, portanto, de uma vontade coletiva. Pensando em Salvador

3. Elemento da cosmovisão africana, em linhas gerais, “[...] o axé é o elemento mais importante do patrimônio simbólico preservado e transmitido pelo grupo litúrgico de terreiro no Brasil. Axé é algo que literalmente se planta (graças a suas representações materiais) num lugar, para ser depois acumulado, desenvolvido e transmitido” (SODRÉ, 2002, p. 97).

como uma cidade de forte efervescência afrodiaspórica (resultado de todos os anos de violência antes, durante e depois dos movimentos transatlânticos coloniais), vislumbramos a potência de se articular esses movimentos por uma rota distinta. Uma ótica de pensamento negro e decolonial, levando em consideração que:

A Arkhé negra não resulta em nenhum "biologismo telúrico", porque se insere na história da cotidianidade do descendente de escravo nas Américas como um "contralugar" (em face daqueles produzidos pela ordem hegemônica) concreto ele elaboração de identidade grupal e ele penetração em espaços intersticiais cio bloco dirigente (SODRÉ, 2002, p.113).

O espaço é, nesse contexto, um espaço relativo – e o axé, enquanto energia vital, é capaz de gerar espaços. É por isso que Sodré (2002) enxerga o terreiro para além do espaço físico, porque a energia (axé) pode criar e transformar os espaços e agenciar essa “experiência de negritude” – forma com a qual nos leva a pensar nos paredões. Como cada espaço está conectado a um tempo (ou a vários), estamos diante de temporalidades múltiplas. E mais, como nos acrescenta Sodré (2002), a força da energia corpórea só é possível por uma concepção pluralista de espaço, a qual o terreiro acolhe, que é também característica das culturas de *Arkhé* em geral. Sodré explica: “Veja o caso dos astecas, para os quais nunca houve ‘o espaço’, mas ‘espaços’ heterogêneos, com diferentes qualidades e afetados por muitas forças (SODRÉ, 2002, p.98). As propriedades de cada espaço, nessa lógica, estão conectadas com as múltiplas temporalidades ligadas a ele.

Podemos por o pensamento de Muniz Sodré em diálogo com as contribuições de Paul Gilroy (2001), para quem música afrodiaspórica pressupõe uma relação distintiva com o corpo, a partir do entendimento das tradições performáticas que continuam a caracterizar a produção e o consumo da música da diáspora. Em sua dimensão performática, a música afrodiaspórica é uma forma não conceitual que, na visão de Gilroy (2001), evoca aspectos da subjetividade de modo corporificado, não redutíveis a conceituações, padrões cognitivos e éticos da euromodernidade. As identidades negras afro-atlânticas, enquanto construção política e histórica marcada pelas trocas culturais, são constituídas de

experiências de desenraizamento, deslocamento, criação e reinvenção cultural.

Para o autor, o trauma inaugural do tráfico negreiro deixou traços residuais em expressões que são necessariamente dolorosas. São, como afirma, “memórias históricas inscritas e incorporadas no cerne volátil da criação cultural afro-atlântica” (GILROY, 2001, p. 158), expressões e repertórios desviados de preocupações com julgamento artístico e com certas convenções da democracia burguesa. Expressividades afro-atlânticas são compostas por outros modos de expressão cultural pelos quais permanece o sentido experiencial vivido pelo corpo, em provocativas justaposições e recombinações. As festividades negras, descentradas e desenraizadas, quando ritualizadas cotidianamente em processos de interação, operam enquanto catalisadores de performances. Se acionadas pela chave da encruzilhada, indicam “lugar radical de centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência” (MARTINS, 2002, p. 73).

A encruzilhada é, na cosmovisão iorubá-nagô e nas apropriações de pensadores decoloniais, a morada de Exu, divindade muito ligada à comunicação e transformação, aquele que devora tudo que encontra pelo caminho, a própria boca do mundo, o que come primeiro. Exu é a própria multiplicidade presente nas “ruas, nos mercados de trocas, nas manifestações religiosas, em bares à noite, nas encruzilhadas das estradas, em objetos, sons, comidas, bebidas, festas, pessoas e todos os locais e atos” (ONISAJE, 2015). Exu é elemento constitutivo, da ordem do dinâmico, de tudo o que existe, “representa e transporta, participa de tudo. Princípio dinâmico e de expansão de tudo o que existe [...] Se não tivesse seu Esu seu corpo não poderia existir” (ELBEIN, 1986, p. 131).

Leda Maria Martins (2002) assume a encruzilhada com operador conceitual dos trânsitos sistêmicos e epistêmicos considerando os vastos repertórios culturais encarnados em corpos e performances ritualizadas. Nas cosmovisões afro-brasileiras, a encruzilhada é espaço das intensas mediações entre “sistemas e instâncias de conhecimentos diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na

circunferência de suas linhas de interseção" (MARTINS, 2002, p. 73). Pelo olhar desde a encruzilhada, performances são ações corporificadas, dão ao corpo expressões, comportamentos e gestualidade, localizam o corpo no tempo e no espaço.

Performances em cruzo: entre espaços e tempos espiralares

Vimos que as performances, em cruzos, incorporam repertórios históricos no corpo e mobilizam operações e negociações culturais e materializam um espaço de sua própria produção (TAYLOR, 2013). No sentido de incorporação, o corpo é médium, lugar de intermediações entre distintos planos, envolve abertura de espaços que conectam distintos e amplos contextos, implica olhar a multiplicidade de códigos que entranham sistemas culturais uns dentro dos outros em camadas contínuas de interações (TAYLOR, 2013, p. 161).

Conforme Simas (2020), "seja pela repressão, seja pelo enquadramento como negócio", o embate pelo controle dos corpos se fundamenta na ideia de que "o corpo transgressor só pode encontrar a redenção na expiação do pecado e no corpo festeiro que deve ser disciplinado como ferramenta produtiva do trabalho" (SIMAS, 2020, p. 70-71). O corpo encantado das ruas, o corpo em transe das multidões embriagadas das festas e os corpos que dançam e interagem entre si celebrando suas participações e inscrições na cidade promovem experiências de invenção e reinvenção, precária e sublime ao mesmo tempo (SIMAS, 2020).

Em um esforço de retomar alguns achados dentro da própria Rede Historicidades, quando Jácome, Prado e Azevedo (2019) trazem o conceito de "descarga acústico-visual", via Julio Ramos, abordam fenômenos que promovem novos modos de compreensão da experiência sensorial, e do próprio tempo, uma experiência que se territorializa e atualiza regiões simbólicas como um local no qual outros microcosmos entram em contato. A descarga acústica é um conceito que nos ajuda a refletir sobre certos momentos de explosão, atordoamento, torsões de experiências musicais em profusões de zonas de contato e microcosmos, como afirmam os autores.

Esses momentos questionam "as hierarquias do corpo formado a partir de uma história ilustrada do pensamento, bem como coloca

em xeque uma perspectiva linear do tempo” (JÁCOME, PRADO, AZEVEDO, 2019, p. 49). Essas regiões simbólicas postas em contato e em cruzamentos, fertilizações e mutações cruzam também nossas relações com o tempo, descortinando a linearidade da experiência com o tempo. Daí, a importância do nosso gesto teórico, político e analítico da encruzilhada, como modo de convocar tempos e espaços vividos de modo espiralar.

Leda Maria Martins (2002) aborda a performance como lugar de exercício da memória cultural de sujeitos negros, que atualiza repertórios culturais e performáticos em suas matrizes africanas, afrodiáspóricas e brasileiras. A performance ritual do corpo racializado, em sua visão, pode recobrir muitos hiatos e vazios criados pelas diásporas e deslocamentos territoriais, uma performance “perenemente transcrita, reencorpada, reincorporada e restituída em sua alteridade sob o signo da reminiscência. Um saber, uma sapiência” (MARTINS, 2002, p. 87). A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece a possibilidade de interpretar trânsitos que surgem dos processos transculturais, “nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos” (MARTINS, 2002, p. 73)

Entre desconfortos, confrontos e cruzamentos, Paulilo Paredão entrelaça, entre performances e espaços das cenas, o vivido, submerso, violentado e marginalizado, operando a partir da oralidade e do repertório corporal narrativas que são como relatos na memória, uma escritura de práticas sincréticas negras e populares, uma escritura que se espacializa no tempo. Diante do horizonte de múltiplas relações temporais entre formas expressivas e gêneros audiovisuais, do corpo e dos territórios, propor a encruzilhada como um gesto teórico e político busca compreender certas conexões territoriais e temporais em processos comunicacionais, problematizando e tensionando construções espaço-temporais da colonização e da modernidade, conformadoras da linearidade e das lógicas causais e teleológicas (FERREIRA; FARIAS, 2021).

Como princípio da existência, Exu, dono dos caminhos e das encruzilhadas, é o princípio do contraditório, do não linear, do espiralar, dos caminhos possíveis. A energia de Exu é a que nos leva “a mobilizar,

“crescer, transformar, comunicar” (ELBEIN, 1986, p. 131). Paulilo ocupa as ruas onde Exu é o dono das narrativas, constrói e desfaz destinos, embaralha o tempo (ELBEIN, 1986). Por isso, é muito caro assumir a encruzilhada como um gesto de olhar espaços que habitam temporalidades espiralares. Experiências, como as que vimos no paredão LGBTQIAPN+, se espacializam em seu próprio modo de fazer-se, não linear, espiralar. Como metáfora espacial, a encruzilhada é a suspensão do tempo linear da modernidade, em que partilhamos nosso tempo-espaço com encantados que viveram no ontem, mas que ainda estão em presença nos corpos dos “seus cavalos”, em transes e transmutações. A encruzilhada nos mobiliza a olhar os fenômenos “em suas inter-relações culturais, comunicacionais e políticas, enfatizando as aberturas, transgressões e transformações” (FERREIRA; FARIAS, 2021), revelando como certos cruzamentos de tempos se espacializam em outros modos de incorporação de memórias.

Considerações finais

O corpo festivo é revelador de complexas interações, ativador de experiências cuja potência do fazer corpo revela o poder de ser afetado de múltiplas formas (CASTRO JÚNIOR, 2014). O corpo é *locus* de comunicação, histórias, memórias, tradições, o corpo que habita inscreve-se e deixa rastros em espaços e tempos, em um intenso jogo de sentidos. Corpo e festa são o momento de ligação de presentes e passados sempre vivos, materializados como memória cultural nos espaços pelos corpos. O cruzo, a perspectiva da encruzilhada, afinal, nos permite olhar corpo e festa pelas sociabilidades, pelas continuidades, rupturas e disputas com as tradições, resistência às explorações, violações e opressões, conexões entre sagrado e profano (CASTRO JÚNIOR, 2014). O corpo é o espaço do direito à transgressão, à bagunça, ao caos das morais instauradas. O corpo é espaço imaginado para “tocar o terror” nas estruturas e convenções das modernidades.

Em suas batidas e sons, Paulilo Paredão incorpora afetos que transgridem violências coloniais historicamente acumuladas. Reúne corpos periféricos pertencentes a uma coletividade que é excluída de espaços tradicionais de festas na capital baiana, que tem em seu epicentro econô-

mico bares e boates do Rio Vermelho e da Pituba. Reagrupa um conjunto plural de corpos que reivindicam a cidade e que, no encontro, reafirmam suas identidades. Corpos que são território e medida de tempo, diversos tanto sob o olhar constitutivo da biologia quanto do reconhecimento de serem uma formação cultural. Corpos negros e periféricos que são construídos na encruzilhada, que são atravessados por conflitos, sincretismos, ressignificações e disputas em torno do viver e sobreviver em sociedade.

Na dinâmica do encontro em Paulilo Paredão, da comunhão, do estar todes juntas, visualizamos a oxigenação por Exu, que, com sua força criadora e mobilizadora, pronuncia-se nas corporalidades, nas formas expressivas de ocupação e nas diversas práticas performáticas afro-brasileiras na cidade. Práticas que anunciam folia e rebeldia e expõem divisões sociais complexas, cujas raízes exibem o reconhecimento histórico de Salvador ter sido o maior porto de comercialização de escravos da América, no país que foi o último do Ocidente a abolir a escravidão.

Referências

AGRA, Lúcio; NAKAGAWA, Regiane. A cena do “paredão”: festas móveis no Recôncavo da Bahia. *Revista Landa*, vol. 9, n.1, 2020.

ANTUNES, Elton; GUTMANN, Juliana Freire; MAIA, Jussara Peixoto. No Tempo do Zoio: Matrizes midiáticas, temporalidades e YouTube. *Contracampo*, Niterói, v. 37, n. 03, pp. 106-125, dez. 2018/ mar. 2019.

BNEWSTV. Paulo conta caso onde teve festa paredão interrompida pela polícia. 24/02/2022. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=7H8i_Nxk7SE>. Acesso em: 24 jul. 2022.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação* [online]. 2002, n. 19, pp. 20-28. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>. Acesso em: 12 jan. 2022.

CASTRO JÚNIOR, Luís Victor. *Festa e corpo: as expressões artísticas e culturais nas festas populares baianas*. Salvador: Edufba, 2014.

CHAGAS, Ledson. *Corpo, dança e letras: um estudo sobre a cena musical do pagode baiano e suas mediações*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, 2016.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.

ELBEIN, Juana. *Os Nagô e a morte: padê, àsèsè e o culto égun na Bahia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

FERREIRA; Thiago; FARIAS, Daniel. Encruzilhadas da música: temporalidades e territorialidades no álbum visual Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água. *Logos*, n. 58, vol. 28, ed. 3, Rio de Janeiro, 2021.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro Asiáticos, 2001.

GOMES, Itania; FERREIRA, Thiago; ARAÚJO, Carolina; MOTA JUNIOR., Edinaldo. *Temporalidades Múltiplas: análise cultural dos vídeos-clipes e da performance de Figueroas a partir dos mapas das mediações e das mutações culturais*. Revista Contracampo, v. 36, n. 3, 2017.

GUTMANN, Juliana. *Audiovisual em rede: derivas conceituais*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM-UFGM, 2021.

HAESBAERT, Rogério. Território como r-existência: do corpo-território ao território-corpo (da Terra). In: Haesbaert, R. (Org.). *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi) territorial/de(s)colonial na América Latina*. Niterói: CLACSO/PosGeo-UFF, 2021.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora

JÁCOME, Phellipy; PRADO, Denise; AZEVEDO, Rafael. Descarga acústico-visual e temporalidades em cena: a fundação de uma tradição pela Banda Calypso. *Galáxia*. São Paulo [online]. 2019.

JANOTTI JR, J. Rock me with the devil: notas sobre gêneros e cenas musicais a partir da performatização do feminino no heavy metal. In: JANOTTI JR, J.; PEREIRA DE SÁ, S. *Cenas Musicais*. Guararema: Anadarco, 2013.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria corpomídia. In: GREINER, C. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2005.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras-UFGM, 2002.

MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1999.

NASCIMENTO, Vinícius. Conheça Paulilo, criadora do primeiro paredão 120% LGBTQIA+ de Salvador. *Correio*, Salvador, p. n.p, 15 fev. 2022. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/>

conheca-paulilo-criadora-do-primeiro-paredao-120-lgbtqia-de-salvador/. Acesso em: 24 jul. 2022.

NOVAIS, Wendel de. *Paredões já acontecem de maneira irregular, diz Bruno Reis sobre proibição*. *Correio*, Salvador, p. n.p, 15 out. 2021. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/paredoes-ja-acontecem-de-maneira-irregular-diz-bruno-reis-sobre-proibicao/>. Acesso em: 24 jul. 2022.

ONISAJÉ, Fernanda Júlia. *Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, 2016.

OLIVEIRA, Luciana Xavier. *A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970*. Salvador: EDUFBA, 2018.

OLIVEIRA, Luciana Xavier. Cenas musicais, experiências identitárias e práticas de consumo: os bailes black no Rio de Janeiro. *IS Working Papers*, Instituto de Sociologia, Porto, v. 3, n. 9, 2015. LIVEIRA, 2018

PAULILO PAREDÃO. Instagram: @pauliloparedao [s.d]. Disponível em: <<https://www.instagram.com/pauliloparedao/>>. Acesso em: 30 set. 2022.

PAULILO PAREDÃO. Paulilo Paredão. Trailer 2 anos. 24 fev. 2021 (1'50"). *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OFQBPSB_htQ>. Acesso em: 30 set. 2022.

PAULILO PAREDÃO. Paulilo Paredão #01. 8 out. 2019 (1'10"). *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cx4QQ-zF98w&list=PLU4lqe6-YKDA2V9BoHmvgYXQ1dl__JLah> . Acesso em: 30 set. 2022.

PAULILO PAREDÃO INHAAIIIIINNNN. Twitter. Retwitter de @ninfetosafado. 05 dez. 2021. Disponível em: <https://twitter.com/ninfeto_safado/status/1467529030412996610?t=NTZiS4WJchScfIZ_sfNsDw&s=19>. Acesso em: 30 set. 2022.

PINHO, Osmundo. “Putaria”: masculinidade, negritude e desejo no pagode baiano. *Revista Maguaré*, vol. 29, n. 2, 2015.

PINHO, Osmundo. Práxis estética no pagodão periférico. In: LOPES, A.; FACINA, A.; SILVA, D. *Nó em pingo d'água: sobrevivência, cultura e linguagem*. Rio de Janeiro/Florianópolis, Mórula, 2019.

RIBEIRO, A. P.; LEAL, B.; GOMES, I. A historicidade dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem In: MUSSE, C. F.; VARGAS, H.; NICOLAU, M. (Orgs.). *Comunicação, mídias e temporalidades*. Salvador/Brasília: EDUFBA/COMPÓS, 2017.

RUI COSTA anuncia proibição de festas 'paredão' na Bahia: 'Não vamos permitir'. Correio, Salvador, n.p, 13 out. 2021. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/ruy-costa-anuncia-proibicao-de-festas-paredao-na-bahia-nao-vamos-permitir/>>. Acesso em: 24 jul. 2022.

SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SODRÉ, Muniz. *O Terreiro e a Cidade: A forma social negro-brasileira*. Salvador: Bahia: Prosa e Poesia. Secretaria de Turismo/Imago, 2002.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

CAPÍTULO 12

Territorialidades da mulher negra no samba: Leci Brandão em três *podcasts* brasileiros

BÁRBARA LIMA (UFMG)

JESSICA ALMEIDA (UFMG)

RAFAEL JOSÉ AZEVEDO (UFMG/ UEMG)

PAULA JANAY (UFBA)

Introdução

Nossa proposta é refletir sobre espacialidades/territorialidades, a partir de narrativas históricas em torno da música popular feita no Brasil, presentes em *podcasts* voltados à visibilidade da cultura negra. Mais especificamente, abordamos objetos que tratam da inserção de mulheres na história do samba. Chamaram nossa atenção, recentemente, alguns episódios de distintos programas que tratam especificamente da cantora, compositora e deputada Leci Brandão, dentre eles *Mano a Mano*, *Brito Podcast*, *Podcast MIS Rio*, *Vidas Negras* e *História Preta*. Entendemos que sua trajetória, contada a partir desses distintos *podcasts*, pode revelar operações narrativas que dão a perceber possíveis intersecções entre territorialidades e temporalidades, principalmente aquelas relacionadas à tradicionalidade (RICOEUR, 2010) do samba, articuladas a questões de negritude, gênero e sexualidade, dado que tendem a propor uma espécie de história a contrapelo ao centralizar a figura de Leci Brandão (mulher lésbica, sem filhos, deputada reeleita na Assembleia Legislativa de São Paulo em 2022). Dentre os *podcasts* que

escutamos, escolhemos dois específicos, *História Preta* e *Vidas Negras*, que se aproximam e se distanciam em suas estratégias persuasivas/narrativas nos dando a ouvir distintas possibilidades de emaranhar histórias de personalidades importantes no universo da negritude brasileira.

A escolha por narrativas que se emaranham em *podcasts* se deu porque notamos uma espécie de salto qualitativo e quantitativo no que se refere ao consumo, produção e circulação de *podcasts* no Brasil e fora dele nos últimos anos. Diversos estudos vêm trazendo questões em torno das mídias sonoras em formatações diversas em torno do *podcasting* (cf. VIANA, 2020). Nossa abordagem comunicacional exige uma percepção crítica relativa à ideia de que a linguagem radiofônica vem passando por atualizações através dos modos como os *podcasts* se realizam, alcançando, a cada ano, uma maior audiência (LLINARES *et al.*, 2018). Em uma tentativa de posicionar o *podcasting* como uma prática midiática recente, Llinares *et al.* (2018) defendem que esse universo – um termo corrente no Brasil é *podosfera* – engendra espaços de nicho que acabam por atender a interesses culturais idiossincráticos promovendo debates variados, por vezes até inusitados, em experiências aurais marcadas, em muitos casos, pela imersão na escuta, tendo a oralidade com elemento textual central.

Para pensar espacialidades e comunicação, Jody Berland (2009) investiga como a tecnologia faz parte dos processos de construção da localidade, território, paisagens, limites, natureza e tempo. O argumento central é que os meios de comunicação são uma mediação central para a construção do que ela chama de espaço social. A autora direciona suas investigações para tecnologias culturais que medeiam e dão forma às identidades e aos espaços e tempos da vida cotidiana (BERLAND, 2009). Entendemos o espaço como um lugar produzido, cercado pela presença de um sujeito integrado e completamente envolto em seu quadro de experiência (SODRÉ, 2002, p. 24). Enquanto isso, na modernidade, esta dimensão espacial é delineada por uma racionalidade e “dominada pelo olho do observador” (SODRÉ, 2002, p. 24), ou seja, centralizada por uma concepção infinita e tridimensional, por um “sujeito universal”, que se desprende de seus entornos e territorialidade para tornar-se a referência.

Tendo em vista os episódios de *podcast* aqui abordados, estamos interessados no que Muniz Sodré chama de espaço qualitativo a partir da

experiência afrobrasileira, “não determinado por qualquer ponto absoluto, mas pelos objetos concretos, as coisas, a que está afeto” (SODRÉ, 2002, p. 26), de modo que as identidades negras podem ser situadas como representação no espaço por suas narrativas, crenças e saberes, que refazem os sentidos de uma apropriação ocidental, com as suas formas de territorialização. Compreendemos que as narrativas dos dois *podcasts* analisados neste artigo (*Vidas Negras e História Preta*) se inserem nesse lugar de apropriação do espaço de forma qualitativa, a partir de uma revisão histórica, tornando possível uma escritura aural de identidades negras outrora encobertas pelos aspectos coloniais da modernidade. O projeto oficial de nação de nosso país, com esses aspectos moderno-coloniais, colabora para o apagamento de traços indígenas e negros da cultura, dos territórios e também para afirmar uma suposta narrativa oficial da música popular. Entretanto, são os movimentos desses grupos sociais e indivíduos que continuam se organizando para as transformações da lógica do poder colonial, propondo mostrar lacunas, para que as suas narrativas despontem para uma história mais heterogênea.

Nesse sentido, entendemos que esses *podcasts* compõem uma força ativa de apropriação de um espaço aural/midiático pela negritude. Essa força ativa, mobilizada pela ação e centralidade de corpos, que Sodré chama de territorialização (SODRÉ, 2002, p. 14), em nossa concepção, também é mobilizada por uma potência anticolonial, ao convocar, no presente, narrativas outrora invisibilizadas. Esse entendimento de Muniz Sodré justifica o nosso propósito de mobilizar um gesto historicizante, ampliando o conceito de território para além das dimensões materiais, para conseguirmos perceber as dinâmicas de territorialidades estabelecidas na forma como esses *podcasts*, ao disputarem a historiografia do samba a partir das mulheres sambistas, participam de disputas de poder e de territorialidades. Ao ocuparem espaços certamente institucionalizados (os chamados agregadores) contando outras histórias, permitem vislumbrar temporalidades múltiplas que tensionam certa historiografia brasileira.

A territorialidade do corpo e da voz

Algumas corporalidades – como possíveis regimes performáticos – vão sendo acionadas ao longo desses *podcasts*, no gesto de dar a ouvir

quem é Leci Brandão na história do samba e da MPB no Brasil. Imagens relativas a mulher no samba (o papel de madrinha, a sucessão em relação a tia Ciata e tantas outras), maternidade (sobretudo quando a figura de sua mãe é convocada), lesbianidade (quando se comenta uma entrevista de 1978) e atuação política (referência a Lélia Gonzalez e à sua atuação institucional) são elementos que condicionam as estratégias ali postas em jogo. De saída, ao que parece, o corpo de Leci Brandão (corporificado em sua obra, em passagens de sua biografia e em sua voz) se dilui em espaços variados de modo a produzir territorialidades. Daí, nos parece plausível pensar seus trânsitos como gestos politizados, na medida em que disputam acessos não exatamente dados a pessoas de sua cor de pele, gênero e sexualidade.

Como o corpo e voz de Leci Brandão configuram-se enquanto territorialidade e temporalidade múltiplas? Partindo dessa questão, com base nas narrativas dos *podcasts*, buscamos uma aproximação historicizante para o corpo e a voz de Leci Brandão como lugares de marcação e produção de territórios. Assim, tomamos o corpo, a voz e a territorialidade, bem como as suas dimensões políticas, como operadores teórico-metodológicos para a nossa análise. Compreendemos o território como lugar expansivo por “um conjunto de ‘virtualidades infinitas de coexistência’ ou de comunicação” (SODRÉ, 2002, p. 20) e como lugar produzido a partir das experiências de um corpo e sua relação grafada no tempo e na identidade (MARTINS, 2003). Ou seja, sujeitos produzem o território por suas experiências, assim como são afetados pelas relações e pelas implicações históricas e temporais nessa localização geopolítica.

Entretanto, de acordo com Muniz Sodré (2002), que reivindica um posicionamento epistemológico afro-brasileiro a partir da reinterpretação da filosofia Nagô, o capitalismo e os aspectos coloniais que despontam de uma racionalidade moderna depositam na historiografia uma dimensão teleológica do tempo e de um espaço geométrico e abstrato. Desenhou-se, nessa perspectiva, um princípio absoluto que se quer universal para os lugares de legitimidade, ao passo que se desterritorializam as relações físicas, afetivas e religiosas postas em jogo, condicionando identidades rígidas e universais da branquitude e seus lugares de pertencimento. O princípio de localização política, os atravessamentos e

imbricamentos de corpos e a coexistência de outras culturas e filosofias fora da centralidade euromoderna são alijados de presença na história e de seus agenciamentos – algo que incide também nas maneiras como se estabelecem as próprias fronteiras entre os estados-nação. Como consequência, podemos compreender o corpo, assim como o território, como lugar atravessado por relações de poder (FOUCAULT, 2013) que promovem apagamentos, silenciamentos, mas que guardam potencial para resistência.

Nesse sentido, as estratégias narrativas mobilizadas nos *podcasts História Preta e Vidas Negras* surgem como propostas de uma revisão histórica na tentativa de recuperar corpos, crenças, saberes da negritude e suas marcações territoriais que, por ora, são preteridos pela racionalidade moderna nas narrativas oficiais do estado-nação: algo que faz eco em narrativas e discursos essencializantes em torno da música popular feita no Brasil, tal como aponta Francielle Souza (2021), mas que também é ressaltado em trecho de um dos *podcasts* aqui analisados.

Leci compôs essa música [*“Deixa pra lá”*], mais ou menos, na mesma época que Chico Buarque escreveu a famosa canção *“Apesar de Você”*, mas Leci só gravaria ela seis anos depois no LP *Questão de Gosto*. A percepção de Chico e Leci, a poesia e as estratégias narrativas empregadas são muito parecidas, mas, dos dois, apenas Chico Buarque é estudado como um compositor de protesto. Isso não é uma crítica a ele e aos outros artistas da MPB. Na verdade, isso vai em direção à mesma reflexão que eu fiz no episódio anterior de que sempre houve, e ainda há, uma diferença entre a MPB e a música popular. Leci, mesmo sendo uma artista popular, no sentido mais íntimo desta palavra, por vir do povo e fazer arte pro povo, nunca teve seu devido reconhecimento pela sua genialidade musical. Inclusive, nesse período, o samba esteve presente nos LPs dos maiores artistas da dita MPB, mas o gênero nunca foi entendido como parte da MPB, muito menos os sambistas (HISTÓRIA PRETA, 2021, 19’17”).

Em nosso artigo, centralizamos o corpo como lugar de inscrição da experiência e de marcação no espaço em favor de uma interpretação historicizante de aspectos de nossa cultura, com relevo às expressões relacionadas ao signo “samba”. É desse lugar territorializado e temporalizado, com suas implicações em dimensões diversas – sentimentos,

afetos, nos recortes e experiências de gênero, sexualidade, raça, geração e classe –, que os corpos se conectam ao mundo vivido no cotidiano.

Nas duas narrativas sonoras dos *podcasts*, apesar de suas condições editoriais e construções peculiares, percebemos certos pontos em comum de acionamentos políticos que atravessam a localização do corpo e obra cancional de Leci Brandão. Tais movimentos se instauram nas formas de atribuir outros sentidos ao passado abrindo possibilidades de abertura política em torno da negritude. Por exemplo, na interligação entre diferentes histórias de mulheres negras, a partir de uma aproximação coletiva em uma trama que inclui sua mãe – Dona Lecy –, Lélia Gonzalez, Tia Ciata, Jovelina Pérola Negra, Chiquinha Gonzaga e Alcione, há, pelo menos, dois aspectos que ressoam no corpo de Leci apontando para: 1) um sentido político, relativo a formulações sobre o passado marcadas pela abertura, pelo não enrijecimento, propondo reinterpretções e novos percursos; 2) e, principalmente, um gesto de subversão aos aspectos de colonialidades que emolduram a negritude por meio de violências epistêmicas, institucionais e também nos processos comunicacionais, dado que estes reproduzem lugares de poder e saber que invisibilizam e violentam mulheres negras (CARVALHO et al., 2021).

É a partir das relações e sentidos comunicacionais que entendemos que as narrativas dos *podcasts* propõem formas alternativas à cronologia moderna que permeia a historiografia da música popular feita no Brasil e também a uma identidade “externa” enrijecida pelo universalismo ocidental. Isso se faz perceptível ao nos aproximarmos, ali, de outros lugares do samba tendo em vista o agenciamento do passado a partir da ancestralidade de mulheres negras. Em *Vidas Negras*, a partir da entrevista de Leci Brandão conduzida por Tiago Rogero, a narrativa se localiza como que em uma continuidade em relação àquilo que o programa vai tecendo em torno da vida de Tia Ciata e do surgimento do samba em terras cariocas na passagem entre os séculos XIX e XX, a partir da diáspora baiana. Rogero retoma especificamente a história de dona Hilária, ou Tia Ciata, uma mulher negra, empreendedora, quituteira e, possivelmente, a primeira a mobilizar rodas de samba no quintal de sua casa. Leci Brandão, por ser parte da narrativa desse episódio, é aproximada a essa outra personagem, como se fosse uma sucessora perpetrando ensinamentos de saberes relacionados ao feminino negro.

Nesse sentido, o *podcast* também fazer emergir uma disputa por espacialidade entre o quintal de casa e o espaço público naquela época do Rio de Janeiro – isso porque o samba e as religiões de matriz africana eram criminalizados institucionalmente. Na narrativa, a passagem do ambiente doméstico e do quintal para a ala das baianas na Mangueira, por exemplo, não é pacificada. Implica um enredamento temporal entre Tia Ciata e Leci Brandão, de modo que Hilária não pertence a uma geração ultrapassada, pois ela e Leci estão afinadas em um presente dialético, em agência nos diferentes espaços que indicam uma herança e ancestralidade.

Uma ação semelhante acontece em *História Preta*. O *podcast* dedica um episódio inteiro à compositora na série “O samba das pretas” que, como se sugere, busca recontar a história do samba a partir do trabalho de mulheres como (também) Tia Ciata, Jovelina Pérola Negra, Alaíde Costa, Chiquinha Gonzaga, entre outras. Os dois *podcasts*, entretanto, recorrem aos arquivos de um passado de uma forma que não é irreflexiva, pois buscam nos antepassados um sentido na ancestralidade de mulheres negras, com a tentativa de vislumbrar o direito ao tempo e à narrativa de histórias sobrepostas pela colonialidade (JÁCOME, 2020), em sentido histórico do projeto nacionalista brasileiro, como também na tradição oficial do samba. Assim, é um gesto de, ao recuperar a história das mulheres negras sambistas, propor “[...] uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva” (MARTINS, 2021, p. 87). A questão da ancestralidade é diretamente abordada no *História Preta* a partir da fala da historiadora Angélica Ferrares, quando comenta passagens em torno da vida de Tia Ciata no Rio de Janeiro.

Quando eu vou pesquisar quem são essas mulheres estão protagonizando a cultura negra, a cultura urbana, mais do que a cultura negra, eu me encanto com as tias e aí fui chegando em questões como, por exemplo, a questão de uma memória ancestral, a questão de um saber fazer que passa pelo campo da oralidade sabe que passa pelo campo da manipulação, por exemplo, de ervas, de cantigas, de certas rezas que não são mais rezadas, sabe? E que elas guardavam nesse acervo vivo que são elas, né? (VIDAS NEGRAS, 2021, 15’17”).

Compreendemos a ancestralidade afro-brasileira a partir de Leda Maria Martins na perspectiva da afrografia proposta como uma tática de resistência ao espaço absoluto, na inscrição de culturas e experiências de pessoas negras. Um território de “celebração dos antepassados e o de uma concepção alterna e alternativa do tempo” (MARTINS, 2003, p. 70), demarcando o que seria uma temporalidade que se produz no agenciamento do passado a partir dos elementos cósmicos e dos corpos negros em constante interação e transformação no presente.

Os *podcasts* guiados por Thiago André e Tiago Rogero talvez não culminem em arranjos narrativos que revelem uma condição espiralar nos termos de Martins (2003; 2021) em função, inclusive, de constrangimentos editoriais perceptíveis quando comparamos tais edições com outros de seus episódios (serialidade formal). Assim, eles não apenas tensionam historiografias hegemônicas em torno da negritude como multiplicam possíveis percursos e linhas que possam renová-las no presente. Ao mobilizarem a negritude, a lesbianidade e o feminino na recuperação de um passado que continua ressoando e causando a disjunção de lugares institucionais, a partir da corporalidade de Leci Brandão, outras possibilidades em torno do samba tornam-se plausíveis.

Para nossa proposta de inscrição – outras corporeidades, subversivas às delimitações modernas-coloniais –, consideramos as dimensões da voz e do corpo não apenas como um conjunto orgânico em matéria ou por uma delimitação binária. Como também aponta Leda Maria Martins (2003), o corpo pode ser entendido como um conjunto heterogêneo, por um cruzamento entre temporalidades múltiplas que refletem na localização temporal e territorial das experiências do mundo. Essa proposta atenta aos corpos como possíveis territorialidades onde se inscrevem experiências (SODRÉ, 2002) enfatiza outras possibilidades para a manifestação sob a influência das heranças e das relações postas no espaço. Desse modo, nesse gesto de localização de narrativas outrora encobertas pelo projeto da história oficial, é capaz de iluminar um sentido progressivo e linear do tempo, no qual consolida territórios e corpos enquanto materialidades bem resolvidas e homogêneas.

Nessa proposta de compreender os passados e futuros não necessariamente enquanto uma cronologia linear, a partir do gesto de locali-

zação do corpo e voz de Leci Brandão, *História Preta* e *Vidas Negras* parecem convocar outras temporalidades que resistem às formas de apagamento pela historiografia moderna-colonial e que são demandadas no presente. Isso é evidente quando Thiago André e Tiago Rogero assumem um posicionamento do corpo e voz de Leci Brandão de modo a enredar temporalidades da negritude no espaço presente, quando recuperam Lélia Gonzalez, Cartola, Alcione, Tia Ciata e sua própria mãe, apontando para experiências temporais múltiplas que se envolvem nessa construção de territórios pelas narrativas sonoras dos *podcasts*.

Entretanto, é notável que as narrativas incluem pouco as disputas e tensões nas dimensões de gênero e na experiência de Leci enquanto mulher lésbica. Nesse sentido, percebemos que os dois *podcasts* ora desvelam, ora reproduzem o lugar de desigualdades de gênero. Assim, são destacados e enquadrados alguns aspectos da vida de Leci, enquanto outros são apagados e silenciados. Por essa condição de produção das narrativas sonoras dos *podcasts*, quais vestígios do corpo e voz de Leci emergem e quais se apagam?

O corpo e a voz de Leci Brandão nos *podcasts*

Leci Brandão é apresentada em *História Preta* e *Vidas Negras* como uma mulher que sempre levantou bandeiras de movimentos sociais e questionou lugares consolidados e hegemônicos na história do samba, na política institucional e no próprio projeto de nação de nosso país. Por sua própria vivência na Mangueira – como a primeira mulher na ala de compositores – e na Assembleia Legislativa de São Paulo, ela sempre se posicionou e inseriu discussões racializadas e generificadas nos espaços de sobreposição da branquitude. Os dois *podcasts*, por um lado, mostram reconhecer seus posicionamentos inconformados e de resistência, mas, por outro, deixam algumas lacunas problemáticas – pouco se menciona, por exemplo, a sua sexualidade também influente nas vivências de Leci Brandão, enquanto compositora e deputada lésbica ativista.

De maneira semelhante, é reforçado nos *podcasts* um lugar homogêneo para o feminino associado à maternidade. Quase em todos os momentos em que Leci é mencionada, a figura materna representada por sua mãe também é revista. Compreendemos que os *podcasts* tencionam

versar sobre o afeto entre mãe e filha remetendo, inclusive, a ancestralidade e heranças compartilhadas entre mulheres negras. Todavia, como pontuam Yu *et al.* (2021), esse lugar de essencialização do feminino e da maternidade “desvanece dimensões de disputa, poder e hierarquia que atravessam as relações afetivas em torno das questões de gênero em um sentido mais amplo” (YU *et al.*, 2021, p. 11). Assim, ao passo que são acionadas essas dimensões do cuidado, notamos, conforme já explícito, pouca atenção à sexualidade de Leci em um sentido político. Tiago Rogero e Thiago André referem-se, pontualmente, à sexualidade da cantora quando comentam uma entrevista no jornal *Lampião da Esquina*, em 1978; há também alguma menção breve quando falam da canção “Ombro Amigo”, mas não chegam a mencionar o álbum *Auto-Estima* (1999) e suas referências nas faixas e na própria capa do disco ao movimento político LGBTQIAP+. Ambos negligenciam sua experiência lésbica, elemento essencial – e que coloca a corporeidade no centro do debate – na percepção de agenciamentos e disputas territoriais.

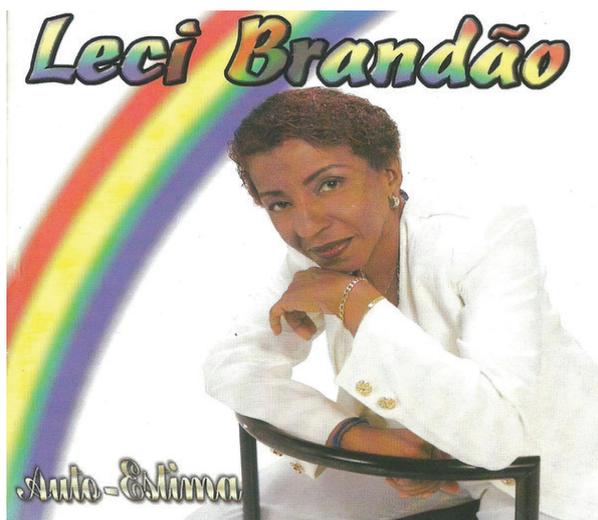


Figura 1 – Capa do álbum *Auto-estima* (1999)
Fonte: Spotify



Figura 2 – Página do jornal *Lampião da Esquina*, de 1979.
Fonte: Grupo Dignidade

Assim, em suas construções narrativas, os *podcasts* apresentam ambiguidades quando iluminam certos aspectos das vivências de Leci Brandão e apagam outras experiências. No entanto, o que Tiago Rogero e Thiago André, por diferentes propostas narrativas, parecem compartilhar é o intento de: a) lembrar a história moderna-colonial do Brasil, os apagamentos de corpos, epistemes e saberes da negritude e, especificamente, uma tentativa de encobrimento da história de Leci Brandão na trajetória do samba; b) e a tática de não convocar o passado por uma lógica linear e findável, mas como uma construção que possui agência no presente, a partir das heranças de outras mulheres que o corpo e voz de Leci parecem mover. Isso sugere também uma maneira de fazer emergir restos não digeridos do passado (RIVERA CUSICANQUI, 2018). De acordo com Silvia Rivera Cusicanqui (2018), uma forma de tentar desmantelar as noções abstratas e binárias difundidas pelo projeto

moderno é propor a territorialização de saberes, epistemes e grupos outrora encobertos sem, no entanto, negar a fissura colonial que nos atravessa. Seria, então, fazer dessas feridas e ambiguidades a inscrição política de temporalidades que almejam territórios em ebulição, corporificados, difusos e heterogêneos.

Na enseada de temporalidades múltiplas, na narrativa do episódio “Fundo do nosso quintal”, do *Vidas Negras*, conduzido por Tiago Rogero, a cantora é perfilada e entrevistada tendo como centralidade sua carreira no samba e o seu ativismo na negritude. Para falar de Leci Brandão, Rogero resgata a história de Hilária, a Tia Ciata, e o posto de “tias” das mulheres da diáspora baiana no final do século XIX, quando seguem para a capital fluminense. Tia Ciata, mulher negra, ativista, apontada como afroempreendedora, é tomada como figura essencial e essencializada, no *podcast*, para a história do samba no espaço urbano do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX; Leci Brandão, por ser parte da narrativa desse episódio, é aproximada a essa outra personagem, como sucessora.

Por outros caminhos e propostas narrativas, no episódio da série “Samba das pretas”, do *História Preta*, Thiago André reforça a presença de Leci Brandão na intersecção entre classe, raça, gênero e território. Ao citar uma entrevista que Leci concedeu ao jornal *Lampião da Esquina*, em 1978, Thiago André afirma que naquele Brasil (da ditadura militar), “quando a corda arrebentava, era sempre para o lado de mulheres exatamente iguais a ela, então aquele ato exigia muita coragem e um quê de rebeldia, e isso ela tinha de sobra” (HISTÓRIA PRETA, 2021, 4’01”).

No episódio, portanto, as perspectivas de gênero e raça não são apaziguadas, mas constantemente tensionadas. Thiago André sublinha que, por ser uma compositora de “samba de protesto”, encontrou dificuldades nos ambientes institucionais e ao longo de sua trajetória artística, como no caso em que se comenta sua saída da gravadora Polygram, que reprovou material para um novo disco da cantora em 1980, tendo em vista o teor político e ativista das canções. Entre elas, estava “Zé do Carço”, lançada somente em 1985 pela Continental, amplamente tratada nos dois *podcasts* aqui abordados.

O corpo de Leci Brandão em *História Preta* e *Vidas Negras* pode ser, assim, entendido como fricção, um território de disputas por subverter

os lugares de hierarquia machista e racista e por convocar um direito à narrativa ao fazer ressurgir o que é comumente obliterado pela historiografia e transformá-los em herança, por uma constante ressignificação. Assim, mesmo que Thiago André e Tiago Rogero se valham de uma recuperação de documentos e arquivos do passado sobre Leci Brandão, conseguem atribuir um sentido de agência desses arquivos no presente, por uma rasura da história oficial moderna.

Vantagem epistêmica e dupla visão

A própria Lélia Gonzalez (2020), de quem Leci foi próxima, nos lembra de que ser negra e mulher no Brasil, em função de um longo histórico de exploração, é ser objeto de tripla discriminação, visto que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo submetem esse grupo de pessoas ao nível mais alto de opressão. Como mulher lésbica, a compositora é submetida ainda a outra camada de discriminação por conta de sua sexualidade. Por sua vez, Patricia Hill Collins (1990) argumenta que, enquanto grupo oprimido, as mulheres negras detêm a vantagem epistêmica de conhecer e compreender tanto as ações dos dominantes quanto as dos dominados. Isso pode colocá-las em posição privilegiada para, a partir de um ponto de vista formado por essa dupla visão, avaliar a sociedade e propor novos projetos políticos.

Vidas Negras e História Preta dão maior enfoque à dimensão da política não institucional da existência de Leci do que à sua atuação na Assembleia Legislativa de São Paulo (Alesp). Não que as duas possam ser desvinculadas, mas, para efeitos narrativos, os dois programas parecem mais interessados no que a levou a esse espaço e, talvez menos, nas consequências da presença de um corpo como o dela em tal lugar – ainda que não as desconsiderem. Embora tracem percursos que partem de e chegam até pontos distintos, ambos destacam mais ou menos os mesmos aspectos da trajetória e da postura de Leci para caracterizá-la: a declaração sobre sua sexualidade ao *Lampião da Esquina*; a contun- dência de suas composições, bem como sua recusa em abrir mão disso quando enquadrada pela gravadora Polygram; o caráter pioneiro de seu ingresso na ala de compositores da Mangueira; e a convivência com Lélia Gonzalez, entre outros aspectos, que revelam tanto a consciência polí-

tica da artista quanto os efeitos políticos que sua própria existência em determinados espaços desencadeia. A apresentação do *História Preta* demonstra isso:

Leci Brandão foi uma mulher que levantou bandeiras muito difíceis ao longo de toda a sua carreira. Profundamente comprometida com as causas sociais, ela marcou seu nome na história da música popular como uma cantora e compositora de sambas combativos carregados de denúncia e protesto. Mulher absolutamente consciente do seu lugar social, sempre foi verdadeira na arte e na vida. E, por conta disso, teve que percorrer um caminho muito difícil pra consolidar sua carreira (HISTÓRIA PRETA, 4'01").

O episódio apresenta também uma reflexão da própria Leci a respeito disso, ao trazer o trecho de uma entrevista dela ao programa *Clodovil Abre o Jogo*, de 1992:

Pelo tipo de composição que eu fazia naquela época, que as pessoas não admitiam que eu fosse uma pessoa de origem humilde, negra, mulher, sambista, que já fazia uma letra com um sentido social. Eu sempre me ocupei muito do dia a dia, do homem, da mulher, do trabalhador e, a partir do momento que eu comecei a gravar, esse trabalho começou a se desenvolver. Quer dizer, se você olhar a minha discografia, você vai ver que tem música que falam do índio, eu já falava da ecologia quando ela não tava nem na moda a palavra. A gente já fez, é, eu já cantei música falando sobre a prostituta, sobre a mãe, sobre a dona de casa, criança, enfim. Eu peguei muitas bandeiras difíceis nesse país, acho que por isso mesmo que eu fui muito estigmatizada (HISTÓRIA PRETA, 2021, 36'02").

No caso do *podcast Vidas Negras*, a narrativa sobre Leci Brandão se localiza como que em uma continuidade em relação àquilo que o programa vai tecendo em torno da vida de Tia Ciata e do surgimento do samba em terras cariocas, mais ou menos na passagem entre os séculos XIX e XX (TATIT, 2008). Ou seja, ambas são apresentadas como figuras paradigmáticas em termos do que representam para a história desse gênero musical que é tão emblemático do Brasil. Ao engendram tais movimentos, ambos os episódios criam também novos territórios simbólicos, sonoros e identitários realizando, também eles mesmos, uma ação de caráter político. No entanto, os dois perdem a oportuni-

dade de articular esse aspecto ao modo como a compositora, enquanto deputada, consegue ou não pautar na Alesp discussões e projetos relacionados à própria vivência e, por consequência, aos valores que representa e defende, bem como as dificuldades que enfrenta em função disso.

Considerações finais

Diante disso, tudo o que tem a ver com o corpo de Leci e os territórios que ele ocupa se relaciona, de alguma maneira, com a potência política que essa dinâmica representa. Nos termos de Diana Taylor (2020), corpos políticos são amplificados e expandidos pela missão, emoções e esperanças que os animam. Portanto, seja na forma de uma postura combativa e questionadora observada desde os primeiros anos de carreira, seja a partir de 2010, quando se torna deputada estadual por São Paulo e dá início a uma atuação institucional, podemos dizer que o registro de Leci Brandão esteve sempre atravessado por uma agência política municiada por uma sabedoria coletiva, uma série de princípios oriundos do partilhamento de experiências de sobrevivência na adversidade (COLLINS, 2000). Ao recontarem a história da artista, os dois *podcasts* mencionados neste artigo levam isso em conta, em maior ou menor grau, e disputam, portanto, narrativas hegemônicas relacionadas à música brasileira.

Nesse sentido, Thiago André e Tiago Rogero, ao passo que convocam narrativas não lineares, quando territorializam o corpo e a voz de Leci Brandão, recuperam timidamente o ativismo lésbico de Leci Brandão. A subalternização de mulheres lésbicas negras, de acordo com Patrícia Hill Collins (2000), as violências e invisibilidades às mulheres lésbicas negras são ainda pouco discutidas, principalmente no Sul global. Leci Brandão é reconhecida por ser a mulher a compor a ala de compositores da Mangueira, mas não por cantar e falar sobre a homoafetividade. Ela é reconhecida por ser “filha de Dona Lecy”, mas pouco mencionada por dispor a sua carreira artística em prol de lutas sociais da comunidade LGBTQIAP+.

Thiago André e Tiago Rogero, ademais, perdem a oportunidade de refletir sobre as instabilidades provocadas pela presença de seu corpo e voz em territorialidades institucionais. Dessa forma, *História Preta*

e *Vidas Negras* deixam de contemplar como ela age e o que consegue realizar, em termos mais concretos e palpáveis, sendo uma mulher negra – portanto, em posição privilegiada por conhecer e compreender as ações de dominantes e dominados (COLLINS, 1990) – em uma instância de poder institucional.

Compreendemos que, nos corpos, estão as marcas de enunciação, “em tudo que fazemos, expressamos o que somos, o que nos pulsiona, o que nos forma, o que nos torna agregados a um grupo, conjunto, comunidade, cultura e sociedade” (MARTINS, 2021, p. 13), por isso, nos atentamos para os significados políticos das narrativas dos *podcasts* ao darem a ver as disputas de gênero e raça, ao proporem “territorialização” do corpo de Leci Brandão enquanto uma temporalidade múltipla, como mulher negra, lésbica, sambista, ativista, política, periférica, guiada pelos orixás de Oxum e Iansã.

Há, por fim, notamos uma negligência em ambos os casos, pois há certo apagamento de outros territórios – mesmo com as menções à África e à Bahia – no que se refere às textualidades do samba emoldurado ali (à capital carioca não é lançada qualquer dúvida em torno das tais origens do samba). Conforme discute Souza (2021), mas também Hermano Vianna (2012), a tradicionalização de um certo tipo de samba foi parte de um projeto de nação fortemente alinhado a linhas de força da modernidade que buscaram agenciar certa identidade para o Brasil.

Referências

BERLAND, J. *North of empire: essays on the cultural technologies of space*. Durham: Duke University Press, 2009.

CARVALHO, C. A.; GONÇALVES, J. S.; FONSECA, M. G. C.; COSTA, V. S. Feminismos, colonialidades e violências contra mulheres em dimensões comunicacionais. *Revista Eco-Pós*, pp. 139-158, 2021.

COLLINS, P. H. *Black feminist thought: knowledge, consciousness and the politics of empowerment*. Boston: Unwin Hyman, 1990.

COLLINS, P. H. *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. London: Routledge, 2000.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

FOUCAULT, Michel. *O Corpo Utópico: as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GONZALEZ, L. A mulher negra na sociedade brasileira: Uma abordagem político-econômica. In: GONZALEZ, L.; RIOS, F.; LIMA, M. (org.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HISTÓRIA PRETA 39: o samba das pretas. Episódio 6. Leci Brandão. Locução de: Thiago André e Carolina Ferreira. Braimstorm9, 11 out. 2021. *Podcast*. Disponível em: <<https://www.b9.com.br/shows/historia-preta/leci-brandao>>. Acesso em: 23 mai. 2023.

JÁCOME, Phellipy. Narrativas, direito ao tempo e vulnerabilidades. In: MIRANDA, Cynthia Mara; SOUSA, Máira Evangelista de; CARVALHO, Carlos Alberto de; LAGE, Leandro Rodrigues. (Org.). *Vulnerabilidades, narrativas, identidades*. 1. ed. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

LLINARES, D.; FOX, N.; BERRY, R. Podcasting and Podcasts - Parameters of a New Aural Culture. In: LLINARES, D.; FOX, N.; BERRY, R. (Orgs.). *Podcasting: New Aural Cultures and Digital Media*. Palgrave Macmillan, 2018.

MANO A MANO: *Leci Brandão*. Entrevistadores: Mano Brown e Semayat Oliveira. Entrevistada: Leci Brandão. Spotify, abr. 2021. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/6ynRr82QQsnr1qeOeWY7d?si=b95b1ae626c54244>>. Acesso em: 23 mai. 2023.

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

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras* (Santa Maria), Santa Maria, v. 25, p. 63-81, 2003.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: o tempo narrado*. Tomo 3. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SOUZA, Francielle. *Enredando a música popular brasileira: torções do tempo nas textualidades do coletivo Rimas&Melodias*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social UFMG, 2021.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TAYLOR, Diana. *¡Presente!: the politics of presence*. Duke University Press, 2020.

VIANA, Luana. Estudos sobre podcast: um panorama do estado da arte em pesquisas brasileiras de rádio e mídia sonora. *Contracampo*, Niterói, v. 39, n. 3, p. 1-16, dez./mar. 2020. Disponível em <<https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/43248/pdf>>. Acesso em: 30 set. 2022.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VIDAS NEGRAS 25: fundo do nosso quintal. Locução de: Tiago Rogero. Entrevistada: Angélica Ferrarez. Produção de Tiago Rogero, abr. 2021. *Podcast*. Disponível em: <https://tiagorogero.com/vn-2a-temporada>. Acesso em: 23 mai. 2023.

YU, Wendi; FARIAS, Daniel; GOMES, Itania; LEAL, Buno; Amar é suficiente? Afetos e gênero nas disputas por legitimidade e tradição em

AmarElo – É tudo pra ontem. *Anais do XXX Encontro Anual da Compós - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

VI

Tempos e espaços em
territórios e imaginários

CAPÍTULO 13

Terra seca de sonhos: imagens e imaginários do Nordeste nos curtas-metragens *Nova Iorque* e *Marie*

DANIEL PAIVA DE MACÊDO JÚNIOR (UFMG)

MATHEUS VIANNA MATOS (UFBA)

MUNTASER MUHAMMAD KHALIL MUNTASER (UFBA)

POLIANA SALES ALVES (UFMG)

A resistência para não padecer diante da seca, demarcada nos filmes curta-metragem *Nova Iorque* (2018) e *Marie* (2019) e expressa no título aqui inscrito, remonta a imaginários do Nordeste sob rótulos do arcaico e da penúria. Resultantes da comparação com o ideário moderno dos centros urbanos, o sertão é recorrentemente configurado como uma “imagem-força que procura conjugar elementos geográficos, linguísticos, culturais, modos de vida, [...] o cangaço, o latifúndio, o messianismo, as pequenas cidades, as secas, os êxodos” em narratividades que povoaram jornais e obras literárias em temporalidades distintas, como bem observa Durval Albuquerque Jr. (2011, p. 67). A reprodução de imagens da estiagem e da fome é a margem pela qual Albuquerque Jr. (2011, p. 35) propõe que espacialidades são inventadas na “repetição regular de determinados enunciados, que são tidos como definidores do caráter da região e de seu povo” e, nas reincidências, que enrijecem a leitura de um Nordeste totalizado em regimes áridos.

Ao questionar as continuidades narrativas que fundamentam o Nordeste em signos da diferença com a cultura nacional, Albuquerque

Jr. (2011, p. 54) identifica que elas estabelecem hierarquias ao tecer estranhamentos e “bizarrias” como modo de ser e de viver fora do centro que, por sua vez, surge como detentor da cultura e dos “costumes”. Há, pois, uma relação constituída em circuitos de hegemonia na medida em que “sertão” está para “civilização” em termos de um “espaço visto como repositório de uma cultura folclórica, tradicional, base para o estabelecimento da cultura nacional”, como reflete Albuquerque Jr. (2011, p. 68). Nisso, a cultura nacional, como um produto de dominação, se faz em ressignificações dos elementos regionais para “rearrumá-los numa nova imagem e num novo texto para o país” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 69) segundo projeções orientadas aos territórios.

O movimento de apropriação da cultura e de recorrência sob moldes do circuito hegemônico é compreendido por Milton Santos (2001, p. 144) como uma forma espetacularizada pela qual se visualiza “uma cultura popular domesticada associando um fundo genuíno a formas exóticas”. Se, por um lado, os regimes de poder se pautam em dinâmicas de homogeneização; por outro, Milton Santos (2001, p. 127) toma notas das potências do cotidiano como basilares da heterogeneidade criadora e pela qual se admite a concepção de conjugações múltiplas sobre o espaço praticado em cada experiência. De modo mais enfático, Santos (2001, p. 172) entende que “é o homem quem fabrica a natureza ou lhe atribui valor e sentido por meio de suas ações já realizadas, em curso ou meramente imaginadas” ao argumentar que a existência das coisas é um depoente sobre os significados atribuídos por quem as mobiliza.

A pluralidade de perspectivas e de interesses de sujeitos distintos faz do espaço um conjunto de virtualidades de valor desigual “cujo uso tem de ser disputado a cada instante, em função da força de cada qual”, analisa Milton Santos (2006, p. 215) ao conferir o caráter de crise inerente aos modos de praticar espaços e, por sua vez, de narrá-los e de conjurar sentidos. A compreensão sobre espacialidades expressa relações de poder que movimentam temporalidades e intencionalidades e, nisto, desmontam a valia de categorizações monolíticas, fixas e totalizantes para valorá-las.

Aqui propomos um diálogo também com o trabalho de Rogério Haesbaert (2014), que compreende território tanto em uma noção do

simbólico, com marcas das experiências cotidianas, quanto em uma noção funcional, do espaço físico onde são possíveis essas vivências. Sempre marcadas por relações de poder, as territorialidades podem ser compreendidas como “uma estratégia político-cultural, mesmo que o território, pelo menos nos moldes a que se refere, não esteja concretamente manifestado” (HAESBAERT, 2014, p. 64). Assim, além de trazer à tona uma dimensão política, referimo-nos também às dimensões econômicas e culturais que caracterizam e engajam as pessoas em seus modos de organização do lugar marcado por suas vivências. Mesmo que a partir de referências distintas, destacamos o aspecto dinâmico tanto das espacialidades quanto das territorialidades. Portanto, buscamos compreender como, a partir das espacialidades, podemos operar nos territórios e transformá-los, discutindo aqui sobre as (re)existências de outros Nordeste e afetos engajados nesses múltiplos espaços.

Nesse rumo, nos amparamos nas ideias de Milton Santos (2006, p. 180), que afirma a inexistência de homogeneidade do espaço diante das disputas a ele inerentes; e nas pistas de Albuquerque Jr. (2011, p. 35), que propõe leitura visando desaterrar os (in)visíveis e os sujeitos diante do “movimento pendular de destruição/construção, contrariando a imagem de eternidade que sempre se associa ao espaço”. Assim, considerando o sertão uma imagem-força do imaginário do Nordeste, buscamos responder à seguinte questão: quais sertões são configurados em nossas experiências de leitura com os filmes *Nova Iorque* e *Marie*?

Produzido em 2018 e permeado por paisagens do sertão nordestino, o curta-metragem *Nova Iorque*, dirigido por Leo Tabosa, foi gravado nas comunidades de Santana de Cima e de Barreiros, na cidade de Serra Talhada/Pernambuco. A obra, que foi vencedora do 24º Prêmio Guarani de Cinema Brasileiro, do Grande Prêmio Canal Brasil de Curtas, do 28º Cine Ceará, indicada ao Grande Prêmio da Academia Brasileira de Cinema, além de outras 25 premiações, nos conta a história de uma professora que sai do sertão e vai para São Paulo em busca do sonho de ser atriz e que, após 20 anos, retorna para cuidar da mãe doente e lecionar. Na escola, constrói amizade com seu aluno Leandro, um menino que sofre diversas formas de opressão.

Em seu trabalho subsequente, Leo Tabosa dirigiu o curta-metragem *Marie* (2019), também ambientado no sertão e que teve indicações ao 25º Prêmio Guarani de Cinema Brasileiro e ao Grande Prêmio da Academia Brasileira de Cinema e foi premiado no Cine Ceará e no Festival de Gramado de 2019, com o Troféu do Júri da Crítica. O filme traz a narrativa de retorno de Marie ao sertão, depois de 15 anos, devido à morte do pai. Lá reencontra seu melhor amigo de infância, Estevão, e também o seu passado, quando ainda era chamada de Mário. Com a ajuda do antigo amigo, Marie parte em uma viagem para enterrar o pai na cidade do Crato.

Neste estudo, intencionamos mirar imagens e imaginários sobre sertões, configurados a partir dos filmes *Nova Iorque* e *Marie* em diálogo com as recorrências narrativas sobre Nordeste em obras de distintas temporalidades observadas por Albuquerque Jr. (2011), a fim de tatear permanências e discontinuidades na (re)invenção da espacialidade. Portanto, buscamos devir as disputas simbólicas e as composições instáveis urgentes em imaginários que emergem a partir dos filmes e dos engajamentos convocados ali.

Sertões em telas, Nordestes em nós: práticas de leitura

Ao tomarmos *Nova Iorque* e *Marie* como textualizações audiovisuais sobre os sertões em detrimento de outros recortes e miradas possíveis, somos convocados a refletir sobre as relações que nutrimos com as produções em análise a partir dos percursos que realizamos para mirar e compor sentidos com as obras. Isso porque, como propõe Rancière (2012b, p. 14), as significações sobre uma dada obra são imprecisas em razão das conjugações particulares elaboradas por distintos espectadores que, de modo ativo, erguem saberes como uma tomada de posição.

Neste trabalho, nos propomos a discutir os sertões urgentes com os encontros entre pesquisadores e as obras audiovisuais, para construir uma superfície simbólica instável e permeada por mutações em razão de nossos olhares transitórios e embalados em experiências nordestinas. Os “nordestes” que coabitam em nós, confrontados pelas imagens dos filmes, são movediços em aproximações e em distanciamentos com as narrativas em diálogo. Assim como faz Rancière (2012a, p. 11) ao

propor que as propriedades materiais do meio cinematográfico são insuficientes para estabilizar significados, reconhecer o encontro como um terreno insólito é, aqui, valorar as alteridades como fundamentação criativa para a composição das imagens a partir das relações vivenciadas com as obras.

Há uma “potência de significação e de afeto”, para Rancière (2012a, p. 12), ao nos debruçarmos com imagens para propor sentidos e, nisso, praticamos um “jogo das [com as] imagens” que é imprevisível em razão das parcialidades envolvidas na costura de significados. Desse modo, nos aliamos ao pensamento de Rancière (2012a, p. 14) para evidenciar que as imagens não projetam uma “realidade simples” e, no caso das obras cinematográficas, “são, antes de mais nada, operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois” que também são praticadas por quem se movimenta com a narrativa fílmica.

É reconhecendo as agências praticadas por espectadores que Rancière (2012b, p. 17) identifica a amplitude e o caráter incontrollável dos processos de significação sobre os itens narrados. Afinal, o filme em tela é posto sob olhar que “relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares”, acionando uma rede textual de memórias, de referências e de experiências encarnadas por quem realiza a leitura e que urge no processo de leitura da obra. Para praticarmos a dinâmica instável pensada por Rancière, aqui flexionada em um “jogo com as imagens”, realizamos uma incursão com os filmes experienciada pelos envolvidos nestes escritos para, em seguida, partilharmos as impressões e entramá-las a partir das proposições de Haesbaert (2014) para uma “constelação de conceitos”.

Ao tomar as distintas configurações de imaginários e formas de vidas nordestinas a partir da imagem-força do sertão como ponto central nessa constelação específica, colocamos em diálogo outras relações possíveis em torno do sertão, tomando-o como um sistema aberto e em potência de significações. Haesbaert (2014) nos inspira nessa incursão com as obras ao propor movimentos e ao dimensionar capacidades de iluminação que permeiam a transitoriedade dos signos e que nos convidam a tomar o ato de constelar conceitos como uma

proposição peculiar que surge a partir das relações constituídas com as obras. Assim, a permanência da imagem da terra seca, a presença da chuva como indicação de outros sertões possíveis e as possíveis relações global-local do sertão são questões convocadas devido às suas capacidades de aprofundar nossa compreensão em torno dos imaginários nordestinos. Nosso esforço foi de colocar em articulação essas "estrelas" e de formar aqui uma possível constelação de compreensão sobre a imagem-força do sertão, reafirmando sua característica intrinsecamente aberta a novos movimentos constelares.

Ao ponderar criticamente às alocações (neo)positivistas que adornam conceitos como retratos fiéis, Haesbaert (2014) opõe-se ao conceito como uma expressão total do real em revelações ou em idealizações para, por outra via, admitir dinâmicas múltiplas de conceituação em razão das experiências partilhadas em diferentes territorialidades. Nesse rumo, a proposição por uma "constelação de conceitos" é um apontamento de ruptura com o lugar monolítico, totalizante e comparativo que se empreende aos conceitos e às significações. Na metáfora de Haesbaert (2014), encontramos o movimento dos conceitos como dinâmica que tanto abre os debates sobre uma dada imagem e amplia a coexistência de leituras quanto permite a transformação das conceituações atribuídas e a produção de novas derivas.

É importante destacar que nossa proposição do problema e a constelação formada a partir dela é geo-historicamente situada. Ao mirarmos a relação entre o sertão e o audiovisual nordestino, buscamos evidenciar nossas relações com esses imaginários e fugir de uma imagem fixa ou totalizante desse material. Como afirma Haesbaert (2014, p. 28), "toda proposição conceitual, portanto, profundamente mutável, é sempre contextualizada geográfica e historicamente através de sujeitos específicos que a mobilizam e como que 'lhe dão vida'". Na nossa constelação, as relações entre o sertão contemporâneo e a disputa local-global ou distintas compreensões sobre a morte "se cruzam, se interpenetram e se sobrepõem, num jogo muito mais complexo do que essas indicações gerais permitem destacar" (HAESBAERT, 2014, p. 47).

Nesse sentido, constituímos um esforço de articulação – enquanto uma prática de construir outras conexões – mas também de colocar

em outros termos antigas relações entre objetos e práticas que possam contribuir para a problemática central. Trata-se de um movimento analítico que recusa a visão de uma linha do tempo linear, buscando envolver múltiplas temporalidades que são convocadas por nossos olhares com os materiais audiovisuais. Para isso, tomamos nossos contextos como expressões das relações de força que amparam o jogo com as imagens praticado ao constelar conceitos inspirados nas contribuições de Gomes e Antunes (2019, p. 19), para quem “a articulação demanda movimentos de desconstrução e de reconstrução, pois é preciso desconstruir o modo como contextos são apresentados como um todo harmonioso, sem rachaduras, e evidenciar suas contradições, as peças diversas e divergentes que o constituem”.

Contextos oscilantes são bases para Rancière (2012b, p. 20) propor que um espectador mobiliza poderes “de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com uma aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra”. Se é verdade que podemos erguer distintas incursões com obras e que esse poder nos é comum, é também verdade que as expressões decorrentes dessas jornadas conferem proposições instáveis e composições que se voltam contra pretensas homogeneizações simbólicas sobre um filme ou sobre um lugar. Com isso, este trabalho se propõe a conferir uma contribuição possível ao denotar as perspectivas que montamos a partir das incursões com os filmes, sem, no entanto, pretender dizer de um significado estável e homogêneo ou anular outras significações possíveis, urgentes em outras dinâmicas de leituras e praticadas por outros sujeitos em contextos distintos.

Não deixe que essa terra seca mate seus sonhos

A “terra seca” aparece em *Nova Iorque* já na primeira cena, em plano aberto. O espectador é ambientado na terra árida, de sol rachado e de trabalho duro. Um lugarejo, localizado no sertão de Pernambuco, cujo nome não é mencionado no filme.



Figura 1 – *Frame de Nova Iorque.*

Fonte: Reprodução/Vimeo

Para Santos (1988), a paisagem não é formada apenas pelo domínio do visível, mas também por meio da vinculação com outros sentidos humanos, fazendo dela um objeto dinâmico capaz de criar diferentes percepções da realidade. Toda essa dinamicidade é transposta a partir de construções culturais que vão sendo apagadas e reimpressas no tempo. Assim, o sertão de *Marie* e o sertão de *Nova Iorque*, apesar de estarem no mesmo espaço, possuem interpretações distintas para cada personagem.

A sequência de imagens mostra, em plano médio, Leandro e o pai. Enquanto o pai lavra a terra, Leandro semeia. A terra seca é o lugar em que Leandro guarda a foto da sua mãe, ou enterra a carta da professora Hermila. É a terra de onde Hermila fugiu há 15 anos para morar em São Paulo. A terra em que ela enterra a mãe e de onde ela parte pela segunda vez.



Figura 2 – *Frame de Nova Iorque.*
Fonte: Reprodução/Vimeo

A terra seca também ambienta *Marie*, filme que se passa em uma cidade no sertão do Ceará, cujo nome também não é mencionado. É nessa terra seca que se desenrola boa parte da narrativa, quando Marie e Estevão seguem em viagem de carro com o corpo do pai de Marie até Crato, cidade onde ele desejava ser enterrado.

A morte do pai é o motivo pelo qual Marie regressa ao lugar que deixou há 20 anos, em um ato de coragem como diz Estevão: “Eu queria ser igual a você, que tem essa coragem de sair assim, sem olhar para trás”.

A terra seca é mais que a paisagem que ambienta os dois filmes e que estrutura a narrativa deles. Essa imagem-força do Sertão marca a cinematografia brasileira em diferentes períodos. Como afirma Bentes (2007, p. 242): “O sertão e a favela sempre foram o ‘outro’ do Brasil moderno e positivista: lugar da miséria, do misticismo, dos deserdados, não-lugares e simultaneamente espécies de cartão-postal perverso, com suas reservas de ‘tipicidade’ e ‘folclore’, onde tradição e invenção são extraídas da adversidade”.



Figura 3 – *Frame de Marie.*
Fonte: Reprodução/Vimeo



Figura 4 – *Frame de Marie.*
Fonte: Reprodução/Vimeo

Em *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, adaptação da obra de Graciliano Ramos, a família de Fabiano e Sinhá Vitória e a cadela Baleia atravessam o sertão rumo à terra desértica de um rio que secou. A terra seca é razão do êxodo e caminho para uma vida melhor. A

secura fica ainda mais destacada na fotografia que aposta em um grande contraste, em preto e branco, com um céu de sol inclemente.

De um lado, em *Marie*, a paisagem ganha contornos a partir de um corpo (trans)formado que volta à sua terra natal carregado de nostalgias de uma vida que passou ali e à qual agora retorna. Apesar do cenário cheio de pesares e lamúrias decorrentes do luto pela morte do pai da personagem principal, a paisagem ganha movimentos profundos e complexos a partir das lembranças de Marie, que vão sendo rememoradas na viagem para o sepultamento do morto. É ali que a personagem se desgarra do passado e começa a conduzir o seu próprio destino.

Já em *Nova Iorque*, a paisagem tem sua dinamicidade mergulhada em memórias de descoberta da própria identidade a partir do olhar infanto-juvenil em contraste com outras personagens que veem a realidade dura e seca, assim como o ambiente apresentado. É como se o menino do filme fosse um broto de esperança em meio à aparente falta de perspectiva que permeia toda a cidade e cria uma esterilidade preterida pelo nome do filme e pelos sonhos de uma criança. No fim, apesar de ambos os filmes serem pretensamente distintos, *Marie* e *Nova Iorque* transitam pelo sertão utilizando a inquietação, sonhos e memórias de seus personagens para desenhar o espaço geográfico a partir de concepções humanizadas da paisagem.



Figura 5 – *Frame de Vidas Secas.*
Fonte: Reprodução/Globoplay

A terra seca, assim como o sol escaldante, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha, são imagens do Nordeste referenciadas pelos cineastas brasileiros nos anos 1960 em outros filmes importantes, como *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), também de Glauber Rocha, e *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra. Até meados dos anos 1950, filmes que retratavam o sertão, como *O Cangaceiro*, de Lima Barreto (1953), mostravam um sertão arcaico e não civilizado. De acordo com Bentes (2007, p. 245), *Vidas secas* e *Deus e o Diabo na terra do sol* “inventaram uma estética e ‘escrita do sertão’”, contrária ao humanismo piedoso, que transformava a miséria em imagem folclórica. Essa demarcação estético-política só se modifica a partir dos anos 1990, como afirma Bentes:

A ideia, rejeitada nesses filmes, de expressar o sofrimento e o intolerável em meio a uma bela paisagem, ou de glamourizar a pobreza, ressurgiu em alguns filmes contemporâneos, filmes em que a linguagem e fotografia clássicas transformam o sertão num jardim ou museu exótico, a ser “resgatado” pelo grande espetáculo. É o que encontramos em filmes como *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende, e em *O cangaceiro*, refilmagem de Aníbal Massaini do filme clássico de Lima Barreto (BENTES, 2007, p. 245).

Bentes (2007) explica que essa retomada do sertão na cinematografia trouxe também um reencontro com o humanismo, ao mostrar o sertão dos pequenos afetos como no filme *Central do Brasil* (1998)¹. “Central é o filme do sertão romântico, da volta idealizada à ‘origem’, ao realismo estetizado, e a elementos e cenários do Cinema Novo, e que sustenta uma aposta utópica sem reservas, daí o tom de fábula encantatória do filme” (BENTES, 2007, p. 246).

1. Foram produzidos pelo menos 15 filmes que abordam o sertão: *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998); *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 2002); *O auto da Compadecida*, *Lisbela e o Prisioneiro* (Guel Arraes, 2000 e 2003); *Eu tu eles* (Andrucha Waddington, 2000); *O caminho das Nuvens* (Vicente Amorim, 2003); *O homem que desafiou o diabo* (Moacyr Góes, 2007); e *A Máquina* (João Falcão, 2006). *Na outra, temos Narradores de Javé* (Elia Caffé, 2003); *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira, 1997); *Cinemas Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005); *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2005); *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007); *O Céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006), *2000 Nordestes* (Vicente Amorim e David França Mendes, 2000); *Sertão de Memórias* (José Araújo, 1997); e *O Fim e o Princípio* (Eduardo Coutinho, 2005).

Essa volta à origem é também o movimento das personagens de *Nova Iorque* e *Marie*, um retorno marcado pelas lembranças boas, mas também pelos conflitos. Hermila já aparece estabelecida no lugarejo, como professora da escola local, e cuidando da mãe doente, enquanto Marie retorna à cidade para enterrar seu pai. A mãe de Hermila morre. Após o enterro, ela deixa a terra, dessa vez para ir em busca dos seus sonhos, como diz na carta de despedida que escreveu para Leandro. Marie enterra o pai e decide ir a Fortaleza conhecer a Praia do Futuro. O movimento de volta das personagens não é permanente, elas têm desejos e sonhos que lá não são possíveis.

“Não deixe que a terra seca mate seus sonhos”, é a promessa que Hermila pede que Leandro cumpra. A terra seca, imagem-força e signo que compõe as referências e a cinematografia brasileira sobre o sertão como vimos, explica o diálogo de Hermila com o menino Leandro. Mesmo diálogo que Marie tem com Estevão sobre os sonhos deles na infância: ela queria ser médica e virou técnica de enfermagem em Recife, cidade em que mora. “Eu queria dirigir uma viatura, queria ser policial igual nos filmes”, diz Estevão para Marie. “Mas a gente cresce e vai deixando nossos sonhos de lado”, ela responde. “Eu acabei indo parar de segurança em posto de gasolina”.

Além da terra seca que mata os sonhos, os filmes acionam outros signos do sertão, como a chuva, que traz esperança, e a carta e a fotografia impressa, que remontam ao passado, ao arcaico e à memória. A cena que precede o velório da mãe de Hermila é a chuva de final de tarde. Da janela, ela a observa e sorri.

“Essa terra aqui pode ser seca, mas quando vem a chuva tudo floresce. Ao contrário de lá fora. Lá fora as pessoas são secas o ano todo”, diz Marie para Estevão. A chuva aparece nos filmes como promessa de esperança, de vida, como metáfora para as boas relações.



Figura 6 – *Frame de Vidas Secas.*

Fonte: Reprodução/Globoplay

É esse sertão que não sai da gente

Estevão e Marie foram amigos na infância. Mais de 20 anos se passaram e eles não se falavam mais. O reencontro, dada a circunstância da morte do pai de Marie, ficou mais próximo durante a viagem que fizeram juntos até Crato. Na conversa em que eles se reconciliam, Marie diz a Estevão que tem uma hora em que se quer voltar para casa, pois tem um ímã que fica sempre puxando, se referindo ao lugar. “É esse sertão que não sai da gente”, diz Estevão.

Na escola, Leandro mostra para a professora a caixinha de música que ele achou no mato. “Você conhece essa música?”, Hermila nega. Dias depois, e com a insistência de Leandro, ela diz:

A música é *Memory*, que faz parte de um musical de Nova York. Nova York? O que é isso? É uma cidade. A música faz parte de um espetáculo *Cats*, *cat* é gato em inglês. É a história de um bando de

gatos cantores. E os gatos cantam, professora? É Nova York, meu filho, lá todos os sonhos são possíveis.

A partir daí, a fabulação ganha ainda mais força com a presença de um gato de marionete, que passa a acompanhar o garoto em seus momentos de solidão e reflexão, em casa ou desbravando o território do sertão.

Nova Iorque e *Marie* acionam perspectivas no imaginário do Nordeste sob os rótulos da seca e da falta de oportunidades (referência à pobreza, miséria) em comparação às “oportunidades” dos centros urbanos. A referência de cidade de fuga e grande centro, no entanto, nos dois filmes, não é mais São Paulo. Em um contexto global, é Nova York, a cidade que dá nome ao filme, onde os sonhos são possíveis. É a França, país em que Marie morou e adotou seu nome. Mas é também Recife e Fortaleza, capitais do Nordeste.

Essa dinâmica entre sertão e litoral, capital e interior (ou mesmo com outras partes do mundo), é marcante nas formas de compreendermos e reconhecermos o Nordeste a partir das produções cinematográficas brasileiras, sejam as das décadas de 1950 e 1960, sejam as obras mais recentes. Por vezes enquanto conflito, por vezes enquanto reconciliação, como discutimos a partir de *Nova Iorque* e *Marie*, essa dinâmica e os movimentos entre os distintos espaços são configuradores da forma como reconhecemos a multiplicidade de nordestes e que reúnem um vasto imaginário cultural e engajamentos afetivos (GROSSBERG, 2010).

Portanto, discutir obras contemporâneas em torno do sertão é pensar as questões nordestinas em meio a um contexto de globalização, em que as relações e problemas sociais não são os mesmos que na década de 1960. Nesses filmes, é evidenciados “a existência do global dentro de uma estrutura própria do imaginário nordestino, o coronelismo no espaço urbano e moderno do Recife (*O Som ao Redor*) e a violência urbana, oriunda dos grandes centros, no ambiente sertanejo (*A História da Eternidade*)” (GUTEMBERG, 2016, p. 67).

Essa relação local e global evidenciada nos filmes mostra um sertão que não é oposto ao Centro/Sul do país, uma vez que não está sequer em uma posição de comparação, ao mesmo tempo em que mostra também a relação de pertencimento dos personagens com seu lugar de origem,

aquele onde se quer ser enterrado ao morrer, para o qual se é puxado como ímã e onde se enterram as memórias de quem já partiu.

Considerações finais

O sertão de *Nova Iorque* e de *Marie* é o lugar de partida, de êxodo, da imagem-força por meio da qual parece se afirmar o imaginário hegemônico do Nordeste como lugar de sobrevivência e sobreviventes, tão evidenciado na cinematografia brasileira, como vimos. Essa imagem-força não encerra uma identidade de Nordeste, de sertão nordestino. Os diálogos e os afetos mobilizados pelos personagens mostram um sertão que se abre a diferentes leituras e construções por um olhar de quem assiste. Assim, nesses escritos emergem sertões possíveis a partir de nossos olhos e do nosso ato de constelar conceitos ao partilharmos impressões sobre os filmes e, com isso, assumirmos uma composição possível para a imagem-força que miramos.

É jogando com as imagens que deixamos devir sertões em significações que, consteladas com nossas experiências particulares, também se constelam com as trocas, partilhas e discussões possíveis ao longo desta incursão entre pesquisadores. Nesse sentido, buscamos não somente sustentar nossas miradas e caminhos percorridos na análise dos materiais audiovisuais, mas principalmente deixar ver como as relações e disputas convocadas a partir dos filmes são constituidoras do nosso espaço-problema, aqui sendo as distintas configurações de imaginários e formas de vidas nordestinas a partir da imagem-força do sertão.

Quem sobrevive não vive, não escolhe. É aí que *Nova Iorque* e *Marie* configuram um outro sertão latente. Como diz Hermila na carta que escreveu para Leandro, após sua partida da cidade, “desta vez eu não estou fugindo dessa terra seca, eu estou indo em busca dos meus sonhos”. Hermila parte, mas não é para fugir. É para realizar seus sonhos. É seu desejo, como no *Céu de Suely* (2006). A cena em que Leandro lê a carta de Hermila é também um plano aberto. A paisagem é sertão, mas não alude mais à seca. Diante dos olhos de Leandro, o espectador vê uma imensidão, um território a ser explorado, um horizonte. Depois de ler a carta, ele a enterra. Leandro quer ficar. Marie pergunta a Estevão se

o carro aguenta a viagem até Fortaleza, ela quer conhecer a Praia do Futuro, que deve ser muito bonita, já que o nome já é lindo.

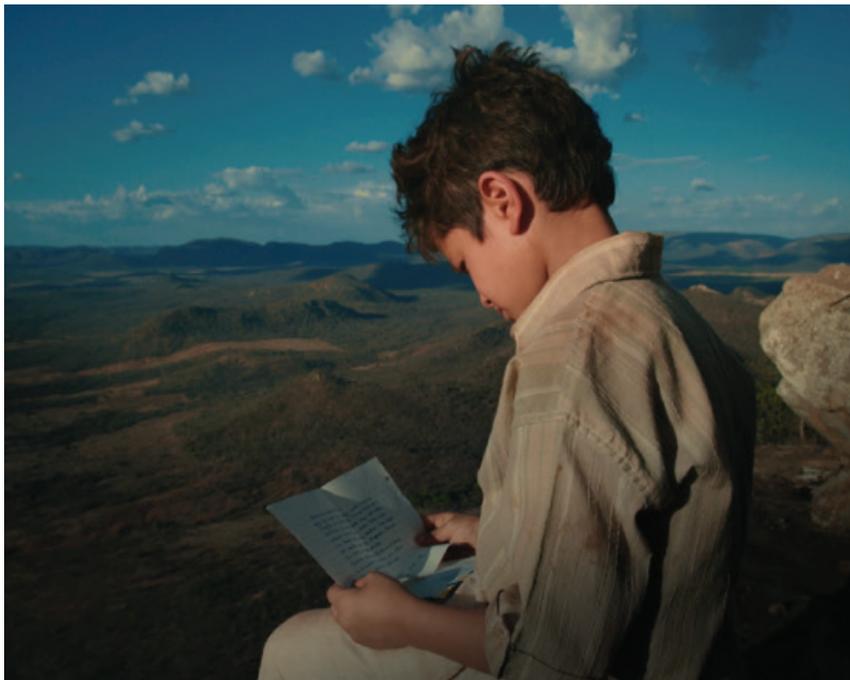


Figura 7 – *Frame de Nova Iorque.*
Fonte: Reprodução/Vimeo

Referências

ALBUQUERQUE JR., Durval. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

BENTES, I.. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, v.8, n.15, p. 242 – 255, jul./dez. 2007.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Produção: VideoFilmes. 1998. Disponível em: <youtube.com/watch?v=deEo9xnHgNc&ab_channel=YouTubeMovies> Acesso em 18 jul. 2022.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Copacabana Filmes. 1963. Disponível em: <youtube.com/watch?v=RyTnX_yl1bw&ab_channel=C1%C3%A1ssicosdaS%C3%A9timaArte>. Acesso em 18 jul. 2022.

GOMES, Itania; ANTUNES, Elton. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. *Galaxia* (São Paulo), Especial 1 - Comunicação e Historicidades, p. 8-21, 2019.

GROSSBERG, Lawrence. *Cultural Studies in the Future Tense*. Durhan and London: Duke University Press, 2010.

GUTEMBERG, Alisson. *O Nordeste no Cinema Brasileiro: o espaço contemporâneo em novas e velhas abordagens*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2016.

HAESBAERT, Rogério. *Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2014.

MARIE. Direção: Leo Tabosa. Produção: Pontilhado Cinematográfico. Pernambuco: Distribuidor: Canal Brasil, 2019 (24min54s). Disponível em: <vimeo.com/331347237> Acesso em: 18 jul. 2022.

NOVA Iorque. Direção: Leo Tabosa. Produção: Pontilhado Cinematográfico. Serra Talhada/Pernambuco: Distribuidor: Canal Brasil, 2018 (23min51s). Disponível em: <vimeo.com/240132968> Acesso em 04 nov. 2021.

O CANGACEIRO. Direção: Lima Barreto. Produção: Companhia Cinematográfica Vera Cruz. 1953. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=oOumq-kWf-Y&ab_channel=oldbrcinema](https://www.youtube.com/watch?v=oOumq-kWf-Y&ab_channel=oldbrcinema)> Acesso em 18 jul. 2022.

O CÉU de Suely. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Maurício Andrade Ramos. Iguatu/Ceará: VideoFilmes, 2006 (90min). Disponível em: <globoplay.globo.com/o-ceu-de-suely> Acesso em: 04 nov. 2021.

O DRAGÃO da maldade contra o Santo Guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Produção: Mapa Filmes. 1969. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=SSEnlffMB5s&ab_channel=RuanSoares](https://www.youtube.com/watch?v=SSEnlffMB5s&ab_channel=RuanSoares)>. Acesso em 18 jul. 2022.

OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Produção: Copacabana Filmes. 1964. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=rjb3dHMj0Pk&ab_channel=CanalBrasil](https://www.youtube.com/watch?v=rjb3dHMj0Pk&ab_channel=CanalBrasil)> Acesso em 18 jul. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2012b.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teórico e metodológico da Geografia*. Hucitec: São Paulo, 1988.

_____. *A natureza do tempo: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EdUSP, 2006.

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Herbert Richers. 1963 (103min). Disponível em: <globoplay.globo.com/vidas-secas> Acesso em 18 jul. 2022.

CAPÍTULO 14

Escrituras do espaço nas telas do cinema: o homem comum nos filmes da pornochanchada

VINICIUS FERREIRA (UFRJ)

ROBERTO ABIB (UFRJ)

EDISON MINEIRO (UFPI)

PEDRO JÚLIO SANTOS DE OLIVEIRA (UFPI/UFC)

*“Colhi esse rapaz do oco da noite, entre uma esquina e antigas
angústias [...] Nós dois e a rua. Nós dois, o oco da noite.
Poeira. Os carros retardatários... Ninguém nos vê.”*

Italo Moriconi

As formas de habitar a cidade e como ela atravessa os sujeitos que a transitam são os pontos de partida desta pesquisa para pensar a produção das identidades de gênero e as maneiras de experienciar o afeto e o desejo. O enfoque conferido à espacialidade, na análise das narrativas audiovisuais, permite refletirmos como a cidade, enquanto território comum, pode ser um operador analítico para perceber a historicidade nos processos comunicacionais. Hartog (2015) já salientava que o espaço é uma dimensão central no processo de desenvolvimento e compreensão sobre como os indivíduos ou uma dada coletividade se instauram e se desenvolvem no tempo.

Para compreender a relação entre o espaço habitado, o sujeito e a comunidade, é preciso abandonar uma concepção moderna que percebe as cidades como objeto, algo contraposto ou separado do sujeito. Preci-

samos ampliar as dimensões do lugar, pensá-lo como um território que tem em sua centralidade a ação humana e sua presença. A referência, assim, não é mais topográfica, mas topológica. A cidade se torna, então, uma articulação de forças e linhas de tensão e atração que desenham um comum habitado (SODRÉ, 2014).

É da relação intrínseca entre as ações no mundo e a linguagem que o espaço pode ser percebido, habitado e significado como território. O que as narrativas sobre as experiências dos sujeitos permitem compreender são os contornos e os tons que colorem o mapa as ruas, dando vida ao geográfico e o tornando espaço produtor de subjetividades (CERTÉAU, 2014). As relações tempo-espaço presentes nas tramas que iremos analisar são o que permite perceber as formas de habitar o mundo desses sujeitos em um dado contexto histórico.

Neste trabalho, buscamos analisar, através das narrativas cinematográficas, como uma determinada sociedade significa as experiências dos sujeitos e suas relações com o espaço. Para isso, utilizaremos os filmes *Os Embalos de Ipanema* (1979), de Antônio Calmon, *Corpo Devasso* (1980), de Alfredo Sternheim e *Os Rapazes da Calçada* (1981), de Levi Salgado. Utilizaremos como guia analítico as contribuições de Paul Ricoeur (2010a, 2010b, 2010c) sobre as narrativas para pensar as audiovisualidades. Para o autor, a narrativa é capaz de instituir relações que reinscrevem o tempo vivido no tempo cósmico. Essa abordagem permite que o analista busque não somente a dinâmica interna que rege a estruturação de uma obra, mas também a forma como ela projeta para fora, dando lugar a um novo mundo.

As contribuições de Ricoeur (2010a, 2010b, 2010c) são especialmente profícuas para nossa proposta pela discussão feita pelo autor, pois enfoca a relação entre a narrativa ficcional e a historiográfica. Para Ricoeur (2010c, p. 327), a narrativa ficcional não deve ser vista como um instrumento fantasioso de criação em que um leitor se projeta, totalmente desprendido da realidade. É por meio do campo da linguagem que a ficção tem o papel de evidenciar acontecimentos que não poderiam ser revelados por conta do contexto temporal, como pressões políticas, econômicas, sociais etc. Esses constrangimentos em trazer à tona determinados acontecimentos não teriam espaço na narrativa historio-

gráfica ou jornalística, mas conseguiriam assegurar um lugar no seio ficcional, sobretudo, graças ao aspecto inventivo. Uma das funções da ficção é liberar, retrospectivamente, certas possibilidades não realizadas do passado histórico, por meio de seu caráter quase histórico, e, assim, a própria ficção pode exercer, *a posteriori*, sua função libertadora.

O jogo de Revelação x Encobrimento descrito por Ricoeur (2010c) como constituinte da relação entre a narrativa ficcional e a historiográfica é um dos pontos que chama a atenção no processo de definição dos filmes escolhidos para a análise. As três produções audiovisuais fazem parte do movimento da pornochanchada que, como salienta o historiador Cláudio Bertolli Filho (2016), ainda permanece como um enigma cultural nos territórios da crítica especializada e das iniciativas acadêmicas. Segundo Bertolli Filho (2016), o público, de modo geral, reconhece que essas produções representavam muitos estigmas culturais – a mulata boazuda, o caipira inocente, a loira burra, o brasileiro malandro, o homossexual estereotipado – mas também serviram como expressão de críticas ao governo vigente: “entre a alienação e a rebeldia, a pornochanchada cumpriu seu ciclo de existência, incorporando um jogo de revela-e-esconde semelhante ao que era empregado pelas vozes autoritárias” (BERTOLLI FILHO, 2016, p. 36).

Os filmes da pornochanchada, dessa forma, devem ser lidos para além do mero entretenimento erótico. O que vemos em cena são tecituras ficcionais impregnadas pelas tensões sociais, políticas e econômicas que dominavam o país, que vivia em meio a um regime militar ditatorial. Nossa análise, acerca dos filmes *Nos Embalos de Ipanema*, *Corpo Devasso* e *Os Rapazes da Calçada*, busca demonstrar como as suas narrativas de estética erótica constroem uma espacialidade produtora de subjetividades e de um território comum cindido.

Propomos uma leitura em que os espaços em cena não são simples locações que servem de plano de fundo para os personagens e seus enredos. Ao contrário, o que percebemos nas três obras é uma escritura audiovisual das tensões do país, captadas nas representações entre o rural e o urbano ou entre os centros econômicos e culturais das grandes cidades e suas periferias e subúrbios. Esses territórios pelos quais os filmes transitam revelam um projeto de nação em crise. Um colapso que

se anuncia tanto pela presença de um submundo que passa a ganhar visibilidade, mas também ao evidenciar os contornos perversos que habitam os cenários já conhecidos pela audiência.

Com isso, não pretendemos apresentar nas próximas páginas uma análise técnica ou minuciosa sobre aspectos de produção, exibição e circulação dos filmes. Nossa proposta é produzir um mapa dos territórios presentes nessas produções; seus cenários em comum, suas ilhas particulares de sentido, buscando perceber desvios e confluência. Essa cartografia, no entanto, não será topográfica, mas baseada nas articulações de forças e linhas de tensão e atração que fazem dos espaços um jogo de significações, entre revelações e encobrimento, da ação humana no comum habitado.

O espaço, em nosso percurso analítico, assume uma dupla dimensão no processo de conformação dos sentidos postos em circulação pelos filmes. Em um primeiro momento, nos atemos à especificidade do território em que nasce e se desenvolve a pornochanchada, buscando demonstrar as relações da cena urbana *underground* com a produção de uma estética própria que perpassa os filmes ali produzidos. Em um segundo momento, nossa atenção recai sobre como a realidade brasileira é criativamente configurada nos filmes, recriando nas telas uma interpretação particular de mundo que é projetada para fora do espaço cinematográfico, convocando uma resignificação, por parte do público, do próprio mundo prefigurado.

Dessa forma, conseguimos traçar um percurso de pesquisa capaz de aplicar o pensamento de Ricoeur (2010), em especial sua proposta de tríplice mimesis, enquanto um ordenador metodológico. Esse objetivo é alcançado na medida em que percebemos o filme como um produto cultural composto por um processo de transfiguração que perpassa a mimesis I (mundo prefigurado), mimesis II (mundo configurado) e a mimesis III (mundo reconfigurado). Nesse contexto, como apontam Carvalho e Sant'Ana (2013), os filmes são portadores de uma cosmovisão que remete a práticas e valores próprios do momento histórico em que foram gestados. Além disso, os valores acionados e problematizados nos filmes também servem para a reconfiguração da própria sociedade na medida em que seus indivíduos, reflexivamente, interpretam os sentidos acionados em cena e os utilizam para elaborarem suas próprias

identidades. Assim sendo, os significados partilhados nas obras cinematográficas tanto informam sobre valores pertencentes a uma cultura como a atualizam.

O Brasil profundo e o homem comum da pornochanchada

A pornochanchada foi um movimento cinematográfico que marcou o país durante os seus anos de Ditadura Militar (1964-1985). Para Rossini (2016, p. 84), esses filmes possuem influência direta das chanchadas cariocas da década de 1950, “adicionando pitadas sexuais que começavam a despontar na sociedade em resultado das manifestações populares”. As produções, em sua maioria, tinham como temática explícita a sexualidade, o corpo e o sexo dos homens, mulheres e travestis.

Para Bertolli Filho e Amaral (2016), a pornochanchada descortinava questões que permaneciam escondidas na sociedade brasileira, como: traições, pornografia, diversidade sexual, homossexualidade, travestismo e desejo feminino. Além disso, essas produções midiáticas podem ser analisadas como uma resposta que misturava deboche e prazer em um período de repressão política e cultural.

A temática sexual é um marcador fundamental para compreender a pornochanchada, mas é importante salientar que o seu fenômeno cultural é diverso, a começar pela variedade de gêneros presentes entre seus filmes, que vão da comédia romântica ao terror, do suspense policial ao cinema experimental (SIMÕES, 2007).

A esse conjunto de filmes também se convencionou a denominação Boca do Lixo, expressão que já revelava o caráter marginal e o olhar pejorativo lançado sobre essas produções. O nome derivava de uma região da cidade de São Paulo, conhecida da mesma forma, onde era produzida a maior parte dessas películas. O espaço, chamado de Boca do Lixo por abrigar em suas ruas prostitutas, hospedarias populares e uma concentração de bares, como o Soberano e o Ferreira, serviu como ponto de encontro ideal para a efervescência cultural de um novo projeto de cinema nacional popular e experimental. Nos bares da região, atores, roteiristas e diretores realizavam seus encontros técnicos ao lado de torneiros mecânicos e dos mais diversos frequentadores daquela região (KLANOVICZ; CORRÊA, 2016, p. 65).

Os profissionais por trás das produções da Boca eram “feitos pela vida”, provenientes de classes populares que buscavam um lugar ao sol no cinema nacional. “Na Boca, tanto aqueles que assumiram posições de relevo na hierarquia do processo econômico como as equipes de produção – diretores, roteiristas, fotógrafos – são provenientes desses estratos [populares] da sociedade” (ABREU, 2006, p. 9).

A mistura de profissionais com pessoas das mais diversas origens possibilitou uma inventividade capaz de superar a precariedade enfrentada pelas produções, com baixo orçamento e limitações técnicas. Essa aliança, possível graças à região da Boca do Lixo, permitiu a criação e o desenvolvimento de um cinema popular nacional com excelente resposta de público. O sucesso comercial era também impulsionado pelas novas políticas governamentais que previam a substituição de importações, abrindo espaço significativo no mercado exibidor. Com isso, a pornochanchada passou a ser apresentada à grande audiência como um “similar nacional”, nas palavras de Abreu (2006), com capacidade de disputar bilheteria com as grandes produções internacionais, que já dominavam o mercado brasileiro do período.

As origens e a linguagem popular postas em cena não agradaram a crítica especializada e grande parte do campo cultural. Essa resistência das classes mais avantajadas em relação às produções da pornochanchada reverbera no lugar que esses filmes passaram a ocupar na história. Abreu (2006) avalia que o descaso às comédias eróticas, pelas elites culturais, revela um sintoma brasileiro de rejeição à realidade, pois suas narrativas produziam e se apropriavam do contexto cultural voltado às camadas populares – sobretudo as questões sexuais que emergiram no mundo à época – e se constituíam como um dos maiores fenômenos de bilheteria da história do cinema brasileiro.

Apesar da complexidade e da singularidade do fenômeno, poucas pesquisas se dedicaram a sua compreensão, é o que aponta Nuno Cesar Abreu (2006, p.10) ao destacar que o desinteresse pela temática está associado a uma postura de distanciamento e ironia que tenta desqualificar os filmes, os seus processos e as pessoas envolvidas. Gomes (2017) enfatiza que as comédias eróticas foram comumente relegadas ao limbo dos estudos acadêmicos durante muito tempo, mas observa que estamos

vivendo um movimento de revisão dentro dos escritos historiográficos, movimento no qual nossa pesquisa se inclui.

Entre os inúmeros títulos lançados pela égide da pornochanchada, as três produções que selecionamos para esta pesquisa se destacam por terem, enquanto protagonistas, homens comuns que nos guiam ao longo do enredo por uma visão da cidade não usual. Em *Nos Embalos de Ipanema* (1979), acompanhamos as estratégias e táticas de alpinismo social de Toquinho (André De Biase), rapaz pobre de Marechal Hermes, subúrbio do Rio de Janeiro, que passa a maior parte do seu tempo na praia de Ipanema e na Pedra do Arpoador, na zona sul carioca. O jovem surfista, cada vez mais presente nos cenários da classe alta de Ipanema, começa a prostituir em troca de uma promessa de futuro que o distancie de vez do seu passado do subúrbio. O filme, dirigido por Antônio Calmon, faz parte de um conjunto de produções realizadas, a partir dos anos 1970, pela indústria cinematográfica carioca com temas eróticos sob influência do êxito comercial das produções da Boca do Lixo. Os filmes eróticos cariocas tinham um tratamento cinematográfico convencional, com mais cuidado na elaboração do roteiro e na escolha do elenco e mais profissionalismo na direção (ABREU, 2016, p. 43).

A particularidade desse filme traz a tensão entre o espaço do subúrbio e da zona sul carioca, vetorizado pelo personagem Toquinho. Branco e loiro, mas morador do subúrbio, o personagem transita e incorpora modos de ser dessas espacialidades contraditórias. No início da narrativa, ao tomarem o metrô pela manhã, sua namorada, indo para o trabalho, questiona-o dizendo que ele deveria arrumar um emprego ao invés de ir “pegar onda” em Ipanema, como fazem a maioria dos moradores “filhinhos de papai” dessa região carioca. Toquinho responde falando sobre seu objetivo de realizar o sonho de ir ao Havaí.

Para realizar tal sonho, Toquinho se envolve com mulheres e homens, moradores da região, promovendo uma trama de conflitos em suas relações dadas pelo encobrimento do verdadeiro lugar em que reside e, ao mesmo tempo, a revelação de sua origem suburbana para ganhar benefícios, como relógios, roupas e uma prancha nova do rapaz com quem estava se relacionando. Nesse jogo de encobrimento/revelação, marcado pela tensão dos espaços em que transita, o personagem gera desilusões

e desentendimentos nas relações estabelecidas tanto com sua namorada do subúrbio quanto com os moradores de Ipanema.

A narrativa se encerra com a retomada da relação com a vizinha de Marechal Hermes, que, desiludida pelo descaso de Toquinho quando se relacionava com “ipanemenses”, também passa a se relacionar com um engenheiro promissor, chefe do seu serviço. Ao receber do atual namorado um cheque de alto valor em seu nome, a ex-namorada procura Toquinho e o convida para um almoço, a fim de retomar a relação e realizar o sonho de Toquinho de surfar no Havaí. A narrativa mapeia as expressões espaciais do poder econômico de uma metrópole e as táticas em trânsito dos personagens como possibilidades de mobilizar as posições hierárquicas, marcadas pelo espaço, por meio de relações afetivas.

Em *Corpo Devasso* (1980), a tensão se dá entre o espaço rural e o urbano, que Raymond Williams (1982) caracteriza como “forma de vidas fundamentais”, em que o campo se caracteriza como o lugar da pureza, da inocência, da simplicidade e do atraso; e a cidade como espaço para liberdade, movimento, saber, ambição e progresso. Acompanhamos Beto (David Cardoso), um homem simples do interior que se vê obrigado a fugir para São Paulo. Conforme o personagem desbrava a megalópole, novas possibilidades de identidade, afeto e desejo vão se apresentando a ele e transformando-o. O personagem é apresentado como vítima do êxodo rural, sempre explorado.

Uma das personalidades que emerge no fenômeno cultural pornochanchada é o ator, produtor e cineasta David Cardoso, que ficou conhecido e marcado em sua trajetória artística como o *Rei da Pornochanchada*. Abreu (2006) considera David Cardoso como uma persona na qual se confundem ator e personagem, além de não descuidar do seu papel de empresário com várias jogadas de *marketing*. Assim, promovia, ao mesmo tempo, o filme como negócio e sua figura de astro-produtor: “David Cardoso é o exemplo bem-sucedido da construção de um sistema de estrelismo masculino apoiado na própria imagem, um tipo atlético com corpo modelado, cercado por belas mulheres seminuas” (ABREU, 2006, p. 94). Os personagens funcionaram como um vetor em que se misturavam a figura pessoal e a imagem pública na construção de um tipo de herói da mitologia do cinema.

No filme, o imaginário da relação homem da terra e natureza bruta com a performance sexual atravessa toda a narrativa e o roteiro sexual de Beto com mulheres e homens da metrópole São Paulo. Como ressalta uma das primeiras parceiras de Beto, Lígia, uma fotógrafa que faz de seus modelos parceiros sexuais. O diferencial de Beto, destacado por ela, é o fato de ele ser do campo e não ter as neuroses da cidade grande: “você tem a força da terra, da natureza”. Ser do campo é ser naturalmente viril.

Lígia, assim como outras mulheres com quem Beto se relaciona, possui alto poder aquisitivo. São mulheres brancas, casadas com homens ricos ou divorciadas e com posses. Na relação com tais mulheres, há a repetição de uma essencialidade do homem do campo por meio de um sentimento de posse e subordinação em relação a Beto. Evidenciam-se relações e práticas sexuais estabelecidas por vínculos de domínio e de autoridade sobre o homem comum e interiorano.

No entanto, nas relações homoeróticas que Beto estabelece com homens, se prostituindo ou não, há trânsito dessa posição. Ele é quem assume a posição de dominador. Os homens *gays* são representados como emotivamente frágeis, mas também como praticantes do sado-masoquismo. As sensações em trânsito pelos lugares são de ilimitadas possibilidades, de encontro e de movimento.

Na narrativa do filme, as posições sexuais também estão em trânsito e, por isso, são instáveis. Por meio das condutas sexuais representadas em *Corpo Devasso*, torna-se possível pensar o erótico em trânsito e reveladores das desigualdades sociais intercambiáveis entre as subjetividades de gênero e sexualidades, como também discutido por Abib (2021), e as dinâmicas espaciais de ordem econômica e migratórias que definem um *status* social de gênero e sexualidade dos sujeitos, como observamos também no filme *Nos embalos de Ipanema*.

Por fim, em *Os Rapazes da Calçada* (1981), as lentes seguem Luís (Lady Francisco), um homossexual de meia-idade, que perambula pelas noites do Rio de Janeiro revelando uma cidade sexualmente permissiva, marcada por encontros sexuais furtivos e pela prostituição masculina. O travestismo do personagem Luís Carlos, interpretado por uma mulher, denota uma tensão de encobrimento/revelação da presença do feminino nos espaços noturnos da rua. Perambulando por bares, casas de *show* e

calçadas, Luís descobre táticas de experiência e sobrevivência de pessoas LGBTQIA+, enredadas em meio a violências e descaso, entregue às circunstâncias nos espaços das calçadas noturnas.

Há duas histórias em paralelo. A primeira narrativa conta a história de Luís Carlos, que se apaixona por Marcos, o qual nega inicialmente o sentimento por não gostar de homens, mas que depois aceita a relação, porém, logo é impedido pelos pais de continuar o namoro. A outra história é sobre o espaço da rua e das práticas sexuais que se desenrolam a partir dela. Luís Carlos é o coadjuvante que observa a personagem Rua, reveladora de práticas homossexuais, sexo grupal e traições, algumas vezes associadas a estelionatos, explorações e violências. Luís Carlos transita entre o gênero (feminino/masculino) e entre a vida do trabalho – moralmente permitida e fracassada na intenção de estabelecer um relacionamento que seja social e moralmente aceito – e a vida noturna – um espaço-tempo entregue ao perigo dos desvios.

As três produções apresentam um mundo novo, estranho, mas que é o nosso mundo. Os filmes evocam sentimentos de esvaziamento e esgotamento que estão para além das crises pessoais dos personagens. Trata-se de um “vazio cheio de coisas”, não do enfrentamento de grandes emoções, mas de quando estamos fora delas. Em um mundo feito pelas repetições da simplicidade dos dias, de um entorno que se mostra indiferente e sinaliza, sobretudo, que não precisa de nós, seres humanos. O que vemos em cena é o nosso descontentamento de estar no tempo (LOPES, 2012).

Em nossa leitura, o que conecta esses filmes é o que Lopes (2012) denomina de uma estética rarefeita do comum, marcada pela redução de diálogos, com falas banais ou sem intencionalidade dramática, sendo proferidas em atuações sem exageros, mas não menos afetivas¹. Os personagens são apresentados quase como medíocres: não são possuidores de uma moral conservadora, nem da revolta ou do mergulho no inconsciente. Trata-se de um irmanamento ao mundo dos espaços e das coisas, dos quais eles pouco se destacam. Dessa forma, a trama se constrói na materialidade dos espaços, corpos e objetos que transitam com o mesmo *status* semântico em cena.

1. O afeto nos filmes pode ser sentido no trânsito constante entre a frieza da indiferença e a partilha de certas afinidades em torno de grupelhos de sobrevivência.

O comum, sua estética e encenação, a que Lopes (2002) se refere, está especialmente presente nos personagens simples, corriqueiros, que emergem à sombra do universal e do individual. Para o autor, o comum seria uma construção que atravessa identidades, mas não as elimina, permitindo observar uma fraternidade precária. Essa noção parece estabelecer um diálogo próximo com a ideia do lugar-comum habitado pelo homem ordinário pensado por Certeau (2014), sem com isso abandonar a preocupação central do vinculativo presente na concepção do comum de Sodré (2014a; 2014b).

Buscamos, na pesquisa, investigar a encenação desse comum e como sua estética constrói uma espacialidade produtora de mundos e subjetividades. Para isso, na próxima seção, realizamos uma leitura inicial das obras cinematográficas a partir de algumas chaves que consideramos importantes para conseguir perceber a construção cultural, as relações de poder e o processo de subjetivação em torno da cidade e do campo, das zonas centrais e suas periferias.

Tensões de um território comum cindido

Pensar a cidade enquanto território do comum não significa impor uma dimensão abstrata e universal. Essa forma de compreender o espaço não está alheia aos particularismos sociais e suas condições concretas. Não se trata de negar as materialidades impostas pelos contextos locais, mas de enfatizar que são da ordem do simbólico as significações que as estruturam e as atravessam (SODRÉ, 2014).

A relação que buscamos estabelecer entre as cidades e o desenvolvimento das identidades e sexualidades procura superar uma abordagem em que os cenários urbanos são meramente o palco ou pano de fundo neutro para a formação identitária e das comunidades. Compartilhamos com Hubbard (2012) e Cook e Evans (2014) a concepção de que as cidades são agentes ativos na própria constituição das identidades e sexualidades.

Os filmes analisados nesta pesquisa nos permitem perceber o espaço para além de suas construções físicas ou das dimensões geográficas que conformam os locais. Somos convidados a ver as territorialidades como uma trama de “pontos” e “redes” por entre as quais os sujeitos circulam e se transformam. Nessa perspectiva, as subjetividades são produzidas

conforme as trajetórias e posições ocupadas pelos indivíduos nessa rede topológica (PERLONGHER, 1993, p. 141).

Existe uma atmosfera sensível que compõe os espaços e que não pode ser evitada ao buscarmos compreender os territórios. São os circuitos realizados pelos sujeitos e as relações de afeto e poder que atravessam os seus pontos de habitação, trabalho e lazer que dão vida ao geográfico e auxiliam na produção de subjetividades. Nessa perspectiva, Perlongher (1993) nos sugere que devemos, com mais frequência, deslocar a pergunta de quem são os sujeitos para onde eles estão.

Os protagonistas dos três filmes estão à deriva. Toquinho, Beto e Luís encontram-se perdidos na cidade, embora cada um à sua maneira. O que une os errantes é o desvio da expectativa de trajeto criado a partir dos seus pontos de origem. Quem está perdido na cidade, dessa forma, perde a si mesmo em meio aos sabores e sensações da urbanidade (PERLONGHER, 2016, p.144). Toquinho é o jovem suburbano que sonha em morar no Havaí e que passa a frequentar a zona nobre do Rio de Janeiro enquanto surfista, e não como trabalhador. O desviar da sua rota o leva para a prostituição, as drogas e o crime. Beto é o homem do campo, destinado à vida rural, que parte obrigado para a cidade e, estando nesse espaço que não é seu, corrompe sua “alma” bruta e simples até um ponto de não retorno. Mesmo quando regressa ao campo, Beto segue à deriva, pois não pertence mais àquele ambiente. Luís, por sua vez, traça um trajeto que passa por becos e vielas que o levam a um prazer perverso que o distancia, cada vez mais, de um ciclo de vida virtuoso baseado no trabalho, casamento e filhos. Como consequência, a solidão e os infortúnios de uma vida clandestina marcam a sua trajetória.

As trajetórias de Beto e Toquinho possuem outro elemento em comum: a oposição entre o civilizado e o xucro. Ambos têm suas vivências nas regiões de origem atreladas ao primitivo, enquanto os grandes centros urbanos são vistos como símbolos da modernidade. Beto e Toquinho, por exemplo, transam, inicialmente, em meio ao mato, em lugares improvisados e guiados por um instinto quase selvagem. Ao migrarem para os cenários urbanos, eles passam a ser lidos como os “jecas”, os “peões” ou os “suburbanos”. Suas qualidades se limitam à ação do instinto ou ao esplendor da carne. Os seus corpos carregam os valores

atrelados aos seus territórios de pertencimento. Eles são vistos como uma beleza natural que precisa ser explorada, domada e civilizada.

A tensão entre os centros urbanos e o campo/subúrbio é também demarcada no âmbito da moral. As grandes cidades são espaços movidos pela ganância, pelo desejo perverso e pela corrupção dos valores. É uma terra regida pelo dinheiro e pelo prazer individual. Beto e Toquinho, ainda que carreguem o estigma do desvio, possuem a prerrogativa da inocência, que será constantemente violada. Na beleza dos apartamentos, no conforto dos hotéis e no ambiente tecnológico das boates, é revelada uma lógica de exploração que sustenta as relações artificiais.

Beto e Toquinho, ao se desviarem das suas rotas, ingressam na cidade grande por caminhos de acesso tortuoso que lhes colocam em contato com os que, ali, também vivem à deriva, como os fetichistas, os garotos de programa, os cafetões, os homossexuais e os usuários de drogas. Ao se perderem pelos caminhos da cidade, os personagens vão cedendo, pouco a pouco, suas identidades, suas masculinidades tradicionais.

Retomando ao perder-se na cidade, condição experienciada pelos protagonistas dos filmes, é importante destacar as particularidades da deriva nômade de Luís. Em *Os Rapazes da Calçada*, acompanhamos o personagem principal como um *flaneur* pelas ruas do Rio de Janeiro. Seguimos, através das lentes da câmera, os caminhos que formam uma micro territorialidade em movimento da cena sexual *underground* carioca. Luís e seu grupo de amigos, todos homossexuais afeminados, tal como um *flaneur*, habitam a metrópole à procura do refúgio na multidão. É graças ao anonimato das relações e do véu da multidão que a cidade familiar se transforma, sendo ora paisagem, ora aposento, em morada para suas ilusões e desejos (BENJAMIN, 2009).

Historiadores urbanos e da sexualidade têm enfatizado como os espaços possuem relação profunda com a constituição das identidades de gênero e sexuais. Os grandes centros urbanos, por exemplo, permitem um efeito de liberdade para as pessoas identificadas como desviantes da heteronorma. É nas paisagens urbanas menos reguladas que a busca pelo prazer, pelo lazer e pelo pertencimento a uma comunidade pode ser exercida apesar dos perigos (COOK; EVANS, 2014, p. 7).

Os grandes centros urbanos oferecem o anonimato e a fuga do parentesco e das relações comunitárias mais claustrofóbicas das cidades menores. Com isso, cidades como Rio de Janeiro e São Paulo se tornaram destinos de sujeitos vindos de diversas regiões que buscam por circuitos de “moralidade solta” em que seja possível experienciar diferentes formas de ser e de estar sexual/afetivamente com o outro.

Contudo, os espaços urbanos possuem uma relação ambivalente no que diz respeito à sexualidade, possibilitando tanto a experimentação sexual como sua regulação e controle. A representação da cidade sexualmente liberal não conta toda a história: esses territórios também são locais de governança em que o poder é exercido por meio de diversos dispositivos que examinam, policiam e disciplinam de forma intensa os corpos (HUBBARD, 2012)². Logo, podemos dizer que as cidades são tracejadas por zonas de liberdade, mas também de violência.

Testemunhos de ficção e realidade: considerações finais

Os três filmes analisados, apesar de distintos em suas abordagens, dialogam entre si no que diz respeito ao uso da narrativa fílmica para significar os espaços como definidores de uma certa possibilidade de experiência sexual. Os mundos configurados em cena convergem na demonstração dos grandes centros urbanos como ambientes propícios para a experimentação dos desejos que fogem da regra heteronormativa. Essa dada liberdade, contudo, é sustentada por um circuito de anonimato e por relações de poder desiguais que permitem a exploração e subjugação dos sujeitos.

Assim, as narrativas ficcionais das obras dizem “algo sobre alguma coisa” e ainda abordam a presença do “ser-no-mundo” ao refletirem sobre a existência humana (GENTIL, 2016). Isso ocorre graças ao que Ricoeur (2010c) denomina de variações imaginativas, ou seja, a liberdade criativa dos produtores das narrativas de apresentar, pelo campo da linguagem, um mundo reconhecível e capaz de expor as linhas de

2. A incidência do poder sobre os corpos também possui variações de acordo com os marcadores que atravessam cada sujeito. Os negros e periféricos, por exemplo, tendem a possuir um acesso limitado a esses não lugares ou heterotopias onde é possível vivenciar diferentes formas de identidade, afeto e sexualidade.

força, as relações de poder e as incongruências que compõe a realidade, apesar de nem sempre serem visíveis.

O cruzamento entre história e ficção está presente na construção narrativa dos três filmes. O contexto histórico adentra as narrativas ficcionais na configuração dos cenários: centros urbanos, o ambiente rural e a marginalização das relações homoafetivas. Os espaços em cena, além de conferirem verossimilhança à narrativa ficcional, envolvem os sujeitos, ancorando suas ações e identificações.

Os filmes, embora circulem no período da Ditadura Civil-Militar, que tinha como um de seus pilares a moralização dos costumes, conseguiram alcançar uma ampla audiência. O aparente teor desprezível das produções auxiliava a driblar a censura que impunha limites às produções culturais nacionais. Já o sucesso junto ao público pode ser explicado, segundo Reis (2021), sob o prisma psicológico. Para o autor, o consumo do erotismo agiria como um escape ao liberar possíveis recalques sexuais, viabilizando o acesso aos desejos reprimidos pela castração, abastecidos pela incitação do prazer enquanto segredo. Isso ocorre porque “o sistema, a burocracia e o autoritarismo, independente das formas de regime, trancam os corpos e só deixam sair os humores o mínimo necessário” (BERNARDET, 1979, p. 96).

Nesse sentido, colocando-se na condição de mimesis III, percebemos que os filmes constroem o retrato do sistema político e moral vigente naquele período. A cidade desponta como um espaço da permissividade; tudo pode acontecer, mas de modo que nem todos possam ver. Por isso, os encontros desconformes aconteciam entre ruas e becos. Os comportamentos tidos como contrários à moral não poderiam agredir a família tradicional e conservadora.

Os filmes da pornochanchada, apesar de serem acusados de não possuírem uma pulsão social reflexiva por não adotarem um tom político combativo explícito, ainda incomodavam os que estavam no poder e representavam os valores sociais dominantes. Reis (2021) relata que, movimentos como a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” e a “Liga da Moralidade” e as ações civis não organizadas participaram de manifestações, escreveram cartas destinadas a oficiais e participaram de

programas de rádio ou sessões destinadas ao leitor em jornais e revistas, exigindo a suspensão e o veto aos filmes já lançados.

Por fim, compreende-se que *Os Embalos de Ipanema*, *Corpo Devasso* e *Os Rapazes da Calçada* podem ser interpretados, em uma primeira camada, com a intenção de excitar ao abordar o proibido. Contudo, as obras se revelam, sobretudo com a ação dos anos, enquanto documentos/monumentos políticos capazes de capturar e denunciar as tensões sociais, apresentando uma nova realidade brasileira. O Brasil cindido que estampava as telas era narrado a partir das vivências das camadas populares que, tradicionalmente, não eram visibilizadas pelas mídias tradicionais.

Referências

ABIB, R. O filme *Corpo Devaso* (1980): dominação-submissão como política sexual em tempos de ditadura. *Fronteiras & Debates*. Macapá, v. 8, n. 1, p. 17-21, jan./jul. 2021. Disponível em: <<https://periodicos.unifap.br/index.php/fronteiras/article/view/6893/pdf>>. Acesso em: 29 set. 2021.

ABREU, Nuno Cesar. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Unicamp, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. O escândalo da melancia. In: MANTEGA, Guido (Org.). *Sexo e Poder*. São Paulo: Círculo do Livro, S.A, 1979, p. 95-97.

BERTOLLI FILHO, C. Um confronto esquecido: pornochanchada x moral e civismo. In Bertolli Filho, C.; Amaral, M.E.P. (Orgs.). *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

BERTOLLI FILHO, C.; AMARAL, M.E.P. Apresentação: Pornochanchada como discurso do desejo. In Bertolli Filho, C.; Amaral, M.E.P. (Orgs.). *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

CARVALHO, Carlos Alberto de; SANT'ANA, Guilherme Antônio. A Tríplice Mimesis como Inspiração Metodológica para a Análise de Produtos Culturais. *Comunicação & Sociedade*, v. 35, p. 227-250, 2013.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: a arte de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014.

COOK, Matt; EVANS, Jennifer V. *Queer Cities, Queer Cultures: Europe since 1945*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury Publishing, 2014.

GENTIL, Hélio Salles. Narrativas de ficção e existência: contribuições de Paul Ricœur. *Viso, Cadernos de Estética Aplicada*, n 17, jul-dez./2016.

Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_17_Helio-Gentil.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2018.

GOMES, Romulo Gabriel de Barros. *Muito prazer, pornochanchadas: relações entre moral e bons costumes na construção da censura às produções eróticas brasileiras (1975-1982)*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-graduação em História, Recife, 2017.

HARTOG, François. *Regime de Historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

HUBBARD, Phil. *Cities and Sexualities*. London and New York: Routledge, 2012.

KLANOVICZ, L. R. F.; CORRÊA, W. B.. Gênero, censura e pornochanchada no cinema brasileiro. In BERTOLLI FILHO, C.; AMARAL, M.E.P. (Orgs.). *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

LOPES, Denilson. *No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

PERLONGHER, Néstor. Antropologia das sociedades complexas: identidade e territorialidade, ou como estava vestida Margaret Mead?. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 22, 1993, p. 137-144.

PERLONGHER, Néstor. Poética Urbana. In: *Prosa plebeya: ensaios 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 2016.

REIS, Gabbiana Clamer Fonseca Falavigna dos. Corpo(s), Sexualidade(s) e Poder no Cinema Pornográfico no Contexto da Ditadura Civil Militar: Percepções das pornochanchadas (1969-1986). *Hist. Rev. Pelotas Número 26/2* p.1-202. Julho de 2021.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. (Tomo 1). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010a.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. (Tomo 2). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010b.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. (Tomo 3). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010c.

ROSSINI, R. Pornochanchada: um sintoma brasileiro. In: BERTOLLI FILHO, C.; AMARAL, M.E.P. (Orgs.). *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

SIMÕES, I. Sexo à brasileira. *Alceu*. v.8, n.15, p. 185 - 195, jul./dez, 2007.

SODRÉ, Muniz. Sobre o coração da cidade. In: PAIVA, Raquel; TUZZO, Simone A. (org.) *Comunidade, Mídia e Cidade: possibilidades comunitárias na cidade hoje*. Goiânia: FIC/UFG, 2014a. p. 45-56.

SODRÉ, Muniz. *A ciência do comum: notas para o método comunicacional*. Petrópolis: Vozes, 2014b.

SODRÉ, Muniz. Sobre o coração da cidade. In: PAIVA, Raquel; TUZZO, Simone A. (org.) *Comunidade, Mídia e Cidade: possibilidades comunitárias na cidade hoje*. Goiânia: FIC/UFG, 2014a. p. 45-56.

WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. Companhia das Letras. São Paulo, 1989.

Filmografia

CORPO DEVISSO. Direção: Alfredo Sternheim. Brasil: Dacar Produções Cinematográficas, 1980. (84 min.).

OS EMBALOS DE IPANEMA. Direção: Antônio Calmon. Produção: Pedro Carlos Rovai. Brasil: Sincrocine, 1879. (100 min.).

OS RAPAZES DA CALÇADA. Direção: Levi Salgado. Brasil: Ouro Nacional/Art Films, 1981. (80 min.).

CAPÍTULO 15

Belo Horizonte, Surpreendente: dinamismos de uma cidade vista a partir dos arquivos de uma coleção

LUCIANA AMORMINO (UFMG)

PRUSSIANA FERNANDES (UFMG)

WALISSON ANGÉLICO DE ARAÚJO (UFBA)

FLÁVIO VALLE (UFOP)

Introdução

Para traçar relações entre corporeidades, espacialidades e arquivos, de modo a compreender a cidade em sua condição dinâmica, plural e de movimento, lançamos um olhar para os arquivos da coleção *Belo Horizonte Surpreendente*, publicada no *site* do Museu da Pessoa e realizada com patrocínio da Uber via Lei Federal de Incentivo à Cultura (PRONAC 18.3727), em comemoração ao aniversário de 122 anos da capital mineira, celebrado em 2019.

Criado em 1991 e produzido em São Paulo, o Museu da Pessoa se define como um museu virtual dedicado a transformar as histórias de vida dos brasileiros em fonte de conhecimento, compreensão e conexão entre pessoas e comunidades do Brasil (MUSEU DA PESSOA, 2016). Seu acervo é construído tanto com a colaboração de pessoas dispostas a contar suas histórias quanto com a de pessoas que organizam coleções, reunindo obras em torno de um determinado núcleo temático. A coleção *Belo Horizonte Surpreendente*, que nos interessa em especial, reúne depoimentos de vinte belo-horizontinos vindos de diferentes

lugares do estado e do país. Trata-se de uma espécie de arquivo digital, construído a partir de textos, fotografias, registros audiovisuais e um livro, com memórias de experiências individuais que, reunidas, parecem ter a pretensão de alcançar algo de coletivo, uma imagem sobre Belo Horizonte (BH).

A capital mineira foi construída sobre o Arraial de Curral del Rei para abrigar as sedes dos poderes administrativos do estado, tendo sido inaugurada em dezembro de 1897. Conforme nos conta a historiadora Heloísa Starling (2002), com a construção da nova capital, iniciava-se no país a formação de uma sociedade industrial urbanizada vinculando processos de modernização ao ambiente urbano. Assim, se a então capital Ouro Preto era associada ao que precisava ser superado – o passado colonial e a monarquia –, era preciso reinventar, com a construção de uma nova capital, um novo propósito para Minas Gerais que estivesse alinhado com o projeto republicano brasileiro.

Nesse sentido, Starling (2002) aponta que a construção de Belo Horizonte foi uma oportunidade para parte da oligarquia mineira controlar e integrar política e economicamente o Estado, sob a concepção de um projeto de modernização que a autora considera como artificial e ilusório,

[...] imposto de modo autoritário, repressivo, violento, mas, paradoxalmente planejado, organizado e executado pela facção mais agudamente moderna e republicana das elites mineiras, uma facção que vivia embalada pelo sonho do progresso, da técnica e de um curioso sentido quase doméstico de modernidade [...] (STARLING, 2002, p. 69).

Assim, desde seus primórdios, Belo Horizonte, batizada inicialmente de Cidade de Minas, reuniu pessoas vindas de vários lugares do estado e também imigrantes de vários países, que trabalharam em sua construção e se juntaram ao sonho do novo e do progresso que a nova capital sintetizava. Diante desse histórico, é latente a tensão entre o antigo e o moderno, o provinciano e o cosmopolita, dicotomias historicamente vivenciadas no cotidiano da cidade.

Consideramos importante destacar que três autores desta leitura, Flávio Valle, Luciana Amormino e Prussiana Fernandes, consideram-se belo-horizontinos, embora o primeiro já não more na cidade e as outras

duas não sejam naturais de lá – a primeira é de Itaúna (MG) e a segunda de São Carlos (SP). Talvez pela familiaridade que têm com a cidade, o que mais chamou a atenção dos três, em um primeiro momento, foi o título da coleção: *Belo Horizonte Surpreendente*. “Surpreendente para quem?”, nos perguntamos. Afinal, a maioria das histórias de vida ali reunidas é de pessoas com já reconhecida atuação em BH.

Inicialmente, o que chamou a atenção de Walisson Araújo, também autor deste texto e nascido em Iguatu, no Ceará, foi que a coleção parece produzir arquivos específicos sobre a cidade, a ser vendida como “moderna” e “cosmopolita”, a partir de uma narrativa voltada para o turismo. Belo Horizonte, na coleção, parece ser produzida pela seleção entre discursos e imagens que nos deixam ver o passado e as tradições residuais, mas também o desenvolvimento e a modernidade de um território fragmentado e enlaçado entre espacialidades e memórias que apresentam uma cidade em constante fluxo de transformação. Ainda que plural, parece uniforme.

Nesse sentido, cabe, a partir dessa coleção, perguntar: o que tais narrativas alcançam de coletivo e que sentido de coletivo seu conjunto quer evidenciar? Para quem e para que servem essas memórias? Quem fala, o que fala e em nome de que[m] fala? Quem são os não ouvidos, que escapam a essa imagem proposta de cidade no projeto *Belo Horizonte Surpreendente*?

Em um primeiro momento, o que percebemos nos arquivos da coleção é a intenção de, a partir da produção e coleta de discursos e imagens específicos, produzir um retrato de Belo Horizonte como uma cidade dinâmica e cosmopolita, distante de suas heranças tradicionais. Também é possível perceber, nessa proposta, ecos do ideal modernista que norteou a construção da cidade e que parece seguir inspirando seus desejos e projetos de futuro. Assim, pensando nas relações entre espacialidades, temporalidades e corporeidades a partir dos arquivos da coleção *Belo Horizonte Surpreendente*, interessa-nos compreender, mais a fundo, como se dá esse movimento institucional que busca definir, por meio de dinâmicas de arquivo e memória, uma imagem de cidade para Belo Horizonte.

Belo Horizonte Surpreendente: a experiência de uma coleção

O projeto *Belo Horizonte Surpreendente* foi realizado pelo Museu da Pessoa, via Lei Rouanet de Incentivo à Cultura, com patrocínio da Uber e apoio institucional da Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte S/A - Belotur. Trata-se de um projeto de memória que realizou entrevistas com moradoras(es) da cidade ao longo do segundo semestre de 2019 e, com isso, deu origem a uma coleção publicada no acervo digital do Museu da Pessoa¹ em 2020.

No *site* do Museu da Pessoa, a página principal da coleção é dividida em duas seções: "Sinopse", na qual são apresentadas as ideias norteadoras do projeto; e "Histórias", em que encontramos as fotos das 20 pessoas entrevistadas, acompanhadas dos seus nomes e de um título que nos ajuda a identificar qual o tema central dos seus depoimentos. Cada uma dessas 20 histórias tem uma página própria que conta com alguns elementos: dois vídeos das entrevistas, imagens de acervo pessoal, uma sinopse da conversa com a pessoa entrevistada, *tags* e a "história completa" da "personagem" com um *link* para acesso ao depoimento na íntegra, em PDF.

Sobre os vinte depoimentos, apresentamos, a seguir, os temas centrais de cada um. *Marcelo Veronez* fala sobre o carnaval de rua de Belo Horizonte e a Praia da Estação, dois movimentos que fizeram frente a uma certa institucionalidade da cidade, mas que acabaram sendo incorporados por ela; *Vera de Assis* comenta sua relação com o Arraiá de Beló, importante manifestação popular das festas juninas que também foi institucionalizada e hoje faz parte do calendário de eventos da Prefeitura de Belo Horizonte; *Dona Isabel Casimira* aborda a festa de Nossa Senhora do Rosário, as guardas de Congo e Moçambique, uma vez que se trata da Rainha do Congado, uma herança passada de geração a geração; *Dudude Herrmann* relembra sua trajetória na dança contemporânea; *Daniel Carlos Gomes Neto* comenta seu vínculo com a música e a gastronomia de boteco, uma vez que Belo Horizonte ostenta o título de cidade dos

1. Disponível em: <<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/colecao/belo-horizonte-surpreendente-166540>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

bares e botecos; *Juarez Moreira* aborda sua relação com a música; *Lucas Durães*, um dos fundadores do *coworking* Guaja, fala sobre esse espaço multiúso e sua cena alternativa; *José Eduardo Gonçalves* representa o segmento da literatura, especialmente abordando a coleção de livros *A cidade de cada um*², em que vários bairros e lugares emblemáticos da capital mineira são narrados e registrados; *Cris Guerra* conta sua relação com a Pampulha, a família, a maternidade e seu vínculo com a moda; *Flávio Renegado* traz histórias do Alto Vera Cruz e da cena do rap em Belo Horizonte; *Márcia Nunes* comenta sobre dona Lucinha, fundadora de um dos mais tradicionais restaurantes de comida mineira de BH; *Teuda Bara*, do Grupo Galpão, aborda a cena de teatro de Belo Horizonte; *Mestre Conga (José Luiz Lourenço)* fala sobre escolas de samba e o carnaval na capital mineira; *Maria de Lourdes Caldas Gouveia* fala sobre pesquisas acadêmicas acerca de certos lugares de Belo Horizonte, como a Praça da Liberdade, o Parque Municipal, o Cemitério do Bonfim, a Pedreira Prado Lopes e a Lagoinha; *Roberto Andrés* aborda o renascimento do carnaval de Belo Horizonte; *Rafael Conde*, cineasta, comenta sobre o segmento do cinema na cidade; *Tutti Maravilha* traz falas acerca do jornalismo e do rádio; *Marcelo Play* aborda o emblemático edifício JK; *Janaína Macruz* comenta a mobilização e as manifestações ocorridas em 2013 e 2014; e *Tatiana Silva*, do Conselho Mundial das Águas e do projeto Fa.VELA, fala sobre iniciativas sociais.

O projeto *Belo Horizonte Surpreendente* também deu origem a um livro homônimo, publicado em PDF no portal do Museu da Pessoa³. Com cerca de 125 páginas, o livro é dividido em dez temáticas, a saber: o campo, a infância, a casa, o alimento, a roupa, a rua, a praça, o boteco, a música e a festa, assuntos abordados nas entrevistas, mas que não correspondem aos seus tópicos centrais.

Cada seção do livro se inicia com uma imagem relacionada ao seu tema, um título e uma citação poética ilustrativa. O livro é recheado de imagens cedidas pelas(os) entrevistadas(os), articuladas com trechos dos seus depoimentos. É interessante pontuar que, na capa, na abertura

2. Disponível em: <<https://www.bhdecadaum.com.br>>. Acesso em: 28 jul. 2022.

3. Disponível em: <<https://museudapessoa.org/acoes/belo-horizonte-surpreendente-2/>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

de cada seção temática e em outras partes do livro, é possível identificar desenhos que se assemelham a recortes de um mapa da cidade, como pode ser visto na Figura 1:

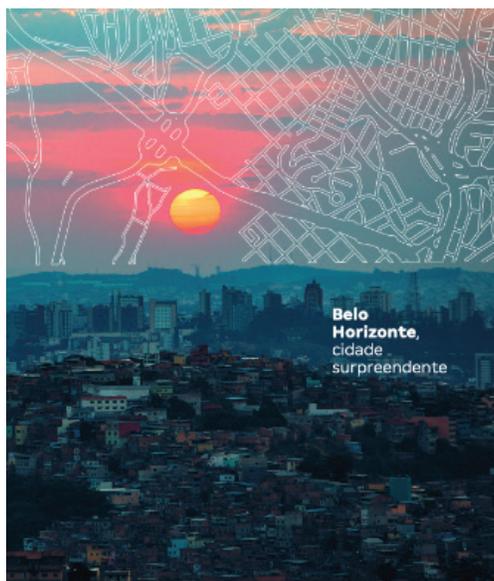


Figura 1 – Capa do livro *Belo Horizonte, cidade surpreendente*.
Fonte: Museu da Pessoa (2022)

Ao nos aproximarmos da coleção, um dos elementos que chamou nossa atenção foi seu nome, *Belo Horizonte Surpreendente*. Trata-se do mesmo nome atribuído ao projeto de reposicionamento estratégico da capital mineira como destino turístico, elaborado pela Belotur, em 2017. De acordo com Aluizer Malab, então presidente da empresa:

O novo posicionamento passa a orientar as estratégias de marketing e promoção de Belo Horizonte nacional e internacionalmente, assim como ações de comunicação para moradores e empreendedores turísticos da cidade, *que são os verdadeiros coautores das experiências locais que surpreendem quem visita a capital mineira*.⁴ (BELO HORIZONTE, 2017, grifos nossos).

4. Trecho da entrevista disponível no *site* da Prefeitura de Belo Horizonte. Disponível em: <<https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/belo-horizonte-surpreendente>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

Com isso, a comunicação institucional da Belotur passou a ser orientada pelas diretrizes do projeto. Foram criados um portal de notícias e diversas contas em diferentes redes sociais *online*, como o *Instagram*⁵ e o *YouTube*⁶. Nesta última, na página *SOBRE* do canal, lemos: “[...] Surpreenda-se com a cidade. Seja arrebatado pela nossa hospitalidade. #bhsurpreendente”. No YouTube, também encontramos a *playlist*⁷ *Belo Horizonte Cidade Surpreendente - Museu da Pessoa*, com os 21 vídeos das entrevistas que compõem a coleção homônima no *site* Museu da Pessoa, sendo que um desses vídeos se repete.

A marca, ou posicionamento turístico estratégico, *Belo Horizonte Surpreendente* também está ligada ao Plano Plurianual de Ação Governamental 2018-2021 da Prefeitura de Belo Horizonte⁸. Nesse plano, ela pode ser identificada como “Belo Horizonte Destino Turístico Inteligente” (ação nº 2914) cujo objetivo é “tornar Belo Horizonte reconhecida nos mercados nacional e internacional como destino turístico inteligente, atrativo e competitivo” (BELO HORIZONTE, 2018, p. 60). Essa ação faz parte do programa “Belo Horizonte Cidade Inteligente” (programa nº 302), cujo desafio foi

utilizar intensivamente de tecnologias de comunicação e informação sensíveis ao contexto (IoT) e de gestão urbana e ação social dirigidos por dados, no espaço urbano de Belo Horizonte, para que esta seja a base de uma gestão integrada entre as diversas áreas da administração e para que os serviços públicos disponham de mais informações qualificadas para melhorar sua qualidade e eficiência (BELO HORIZONTE, 2018, p. 61).

É possível pensar que essa proposta de cidade turística inteligente é mais um dos esforços de Belo Horizonte em se fazer moderna. No

5. Disponível em: <<https://www.instagram.com/belohorizonte.mg/>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

6. Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/portalbelohorizonte/about>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

7. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLQ8FJBs2JYxLAYR6iW4nsylsQwh9yLljZ>>. Acesso em: 26 jul. 2022.

8. Disponível em: <<https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/planejamento/SUPLOR/Diretoria%20Central%20de%20Planejamento/PPAG%202018-2021/Livro%20completo.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

entanto, ao olharmos para a capa do livro *Belo Horizonte, cidade surpreendente*, outros aspectos da cidade, que fogem a esse desejo de progresso, vêm à tona. Na sua fotografia, vemos uma favela em primeiro plano e, mais ao fundo, prédios de um bairro mais rico formando um retrato de uma cidade desigual.

O texto de apresentação do projeto disponível no site (MUSEU DA PESSOA, 2020) e no livro (PIMENTA; TORIGOE, 2020, p. 3) faz referência a uma entrevista com o cineasta belo-horizontino Rafael Conde e ao seu filme *A hora vagabunda* (1998)⁹, cuja história gira em torno da ideia de que Belo Horizonte é uma cidade da qual as pessoas saem para tentar a vida em outro lugar:

Em dado momento de sua entrevista, o cineasta Rafael Conde conta como *A hora vagabunda*, um de seus filmes mais famosos, trabalha com uma curiosa questão sobre a cidade de Belo Horizonte. Nos anos 1990, era notável que muitos saíam da cidade para tocar em frente a vida: “São Paulo para trabalhar, Rio para viajar e Belo Horizonte para descansar”.

Na sequência do texto, no entanto, há o argumento de que esse movimento de fuga já não é mais necessário:

O projeto de memória que deu origem a essa coleção prova que muito mudou: não é necessário mais recorrer a métodos tão urgentes. Esta cidade já basta para os seus - até transborda. O que podemos ver aqui, entre linhas e fotos, é uma pluralidade imensa de projetos, muitos finalizados e outros em pleno movimento. Assim, dinamismo é o que define Belo Horizonte: o Carnaval, o samba, o coral, a gastronomia, o boteco, a rádio, os livros, a dança, o erudito e as artes plásticas, entre tantas outras alegrias... Conversamos com gente que inova, cria, reinventa o espaço urbano - e também com quem faz uma pausa, medita e reflete sobre tudo isso (PIMENTA; TORIGOE, 2020, p. 3).

Trata-se de um discurso que aponta para uma ideia de mudança e de rompimento com o passado, algo que o adjetivo "surpreendente" ajuda a reforçar. A cidade, que foi criada como a síntese do novo, com ruas

9. O curta-metragem está disponível em: <<https://vimeo.com/20714378>>. Acesso em: 28 jul. 2022.

bem planejadas e organizadas, parece novamente precisar do discurso do progresso que, atualmente, se traduz em termos de dinamismo, inovação, reinvenção e movimento de um cenário cultural efervescente. Isso parece se refletir, também, no recorte da experiência das(os) entrevistadas(os) escolhidos(as) para tal, que, mais que serem reconhecidos(as) como pessoas que poderiam dizer de um certo passado da capital mineira, representam cenas atuais que vêm reforçar a Belo Horizonte que se quer, aquela pautada no moderno, no cosmopolita, no dinamismo e na inovação.

Na coleção, é pela experiência dos(as) entrevistados(as), entre as histórias de vida e as memórias, que *Belo Horizonte Surpreendente* é construída. Para Jorge Larrosa Bondía (2002), a experiência é aquilo que nos acontece, o que nos passa, o que de alguma forma parece nos tocar. A experiência não acontece apenas nas corporeidades ou no ambiente, mas no entremeio, na interação, sendo o corpo importante para esse processo (COCCIA, 2010; CARDOSO FILHO, 2020; GREINER, 2005). O sujeito da experiência, para Bondía (2002, p. 24), seria como um “território de passagem”, tal qual uma “superfície sensível”, pois aquilo que lhe acontece deixa rastros e lhe inscreve marcas, deixando efeitos.

A coleção nos permite perceber o corpo constituinte e constituído pelos processos comunicacionais que nos apresenta espaços, tempos, culturas e histórias de um território, demarcado por suas relações de poder e seus processos transformativos. A partir das experiências individuais de cada entrevistado(a) sobre a cidade e também sobre seus modos diferentes de narrarem a si mesmos(as) e a cidade, como cada entrevista tem um tempo próprio, algumas mais nostálgicas; outras trazendo uma descrição mais detalhadas sobre lugares; outras evidenciando experiências cotidianas singulares; outras apontando pessoas e relações, mas sempre com o ponto comum de serem um retrato também do agora, elas se tornam constituintes de uma certa imaginação projetando um futuro, reforçando a identidade de uma cidade pulsante, dinâmica, inovadora que se quer instituir ou reforçar.

O que se percebe, assim, é a intenção de, por meio de um registro de memórias, efetuar um recorte do tempo presente e reforçar a identidade dinâmica e cosmopolita que se quer forjar para a cidade. No entanto, se retomarmos a história da construção de Belo Horizonte, parece haver

nessa proposta um retorno ao ideal modernista que a fundou, embora este considere que a cidade “muito mudou”, ou seja, apesar da surpresa do que se sugere enquanto cosmopolita, é uma cidade fora do tempo, anacrônica, que também mira para as narrativas do passado, apresentando um olhar nostálgico. Não mais a cidade pacata para descansar, pois, agora, é surpreendente aos olhos de um projeto moderno de progresso.

Movimentos da cidade: arquivos, memórias e corporeidades

Embora o projeto *Belo Horizonte Surpreendente* se autointitule uma “coleção”, podemos inferir que ele também carrega certa potência de arquivo, afinal, uma coleção, além de congregar elementos diversos que compartilham algo em comum, diz de um gesto de arquivamento, de atribuição de relevância a determinados itens que a compõem. Relaciona-se, portanto, com valor, escolha, poder, assim como os arquivos (LE GOFF, 2013; MBEMBE, 2002).

Arquivo vem do grego *arkhé*, termo que se refere a um espaço arquitetônico, um edifício público ou um lugar onde se guardam documentos/registros, e significa também o primeiro lugar, o governo (TAYLOR, 2013). O arquivo sustenta o poder e o imaginário instituinte (MBEMBE, 2002; TAYLOR, 2013). Como considera o filósofo Achille Mbembe (2002, p. 19), “[...] nem todos os documentos se destinam a ser arquivos. Em qualquer sistema cultural, apenas alguns documentos atendem aos critérios de 'arquivabilidade'. Com exceção dos documentos privados [...]”. Entre codificações e classificações, os documentos são distribuídos de acordo com critérios cronológicos, temáticos e geográficos, uma forma de criar ordem (MBEMBE, 2002).

O museu, assim como as instituições afins, como a “coleção” e o próprio “historiador de arte”, estabeleceu-se com a ascensão dos saques imperiais, sendo que a fundação do arquivo enquanto instituição se organiza na pretensão de neutralidade (AZOULAY, 2019). Entretanto, como explica a autora, “o mascaramento do arquivo como uma coleção de documentos está na base da fusão da violência ontológica com a violência epistemológica. O regime do arquivo molda um mundo, não apenas distorce as formas como ele é percebido (suas representações)” (AZOULAY, 2019, p. 176).

Assim, entendemos que a coleção que observamos também pode ser pensada como um arquivo sobre Belo Horizonte disponibilizado no ambiente digital, parte de um projeto institucional da prefeitura da cidade. De fato, menos que uma coleção, em que há o papel crucial do colecionador como aquele que garimpa os objetos de sua coleção e adiciona novos elementos a ela, em uma proposta de abertura, *Belo Horizonte Surpreendente* coloca-se como algo fechado, ao qual não se pode acrescentar mais elementos, um formato mais próximo ao de um arquivo. Este nos parece constituir-se enquanto atualização das imagens e dos discursos da cidade, sobrepondo o passado ao presente, sugerindo, apesar da complexidade, uma imagem superficial e específica da cidade, ao mesmo tempo em que reforça os interesses oficiais e econômicos para o turismo. Com a produção e a seleção, assim como a edição do que consta na coleção, ao aparentar uma certa diversidade e cosmopolitismo, adequa-se e conforma Belo Horizonte por meio de um imaginário moderno que não está dissociado da tradição.

Os arquivos, fragmentados, montam e colocam em ordem frações de vidas e de processos históricos e culturais, costurando tempos e espaços específicos a partir de sua composição, apresentando, assim, uma ilusão de totalidade e continuidade. Por isso, o arquivo, ao mesmo tempo que seleciona também discrimina, negligenciando muitas vezes fragmentos de espaços, de tempos, de vidas e de histórias. Portanto, é importante lembrar que “nenhum arquivo pode ser o depósito de toda a história de uma sociedade, de tudo o que aconteceu nessa sociedade” (MBEMBE, 2002, p. 21), uma vez que as histórias excedem o arquivo institucional.

Isso pode ser observado como uma consideração da qual parte também o(a) curador(a) da coleção, que, embora não se identifique, parece se justificar frente a possíveis críticas e levantar a questão sobre a natureza incompleta e seletiva dos arquivos:

Todo recorte é, por definição, incompleto. O material que segue foi produzido no segundo semestre de 2019 e, em vinte entrevistas, buscamos ao máximo a pluralidade de gênero, etnia, ocupação e localidade que pôde-se ter, considerando o curto espaço de produção (MUSEU DA PESSOA, 2020).

Podemos, então, sugerir que a coleção *Belo Horizonte Surpreendente*, enquanto arquivo institucional, seleciona, articula, arquiva e espacializa corporeidades, memórias e documentos, por meio dos quais convoca a perceber uma cidade que a prefeitura e suas parcerias delinearão para apresentar como surpreendente.

Documentos e monumentos podem ser entendidos como suportes da memória coletiva, o que nos permite compreender os arquivos como um lugar de memória, instituído por meio de escolhas e interesses do presente e das instâncias de poder (LE GOFF, 2013; TAYLOR, 2013).

Ao olharmos para o conjunto de depoimentos reunidos pelo projeto, notamos que houve a intenção de acionar um representante de cada segmento, geralmente uma personalidade reconhecida na cidade, que colabora para a construção da imagem da Belo Horizontedínâmica que se quer representar ou “vender” como surpreendente, cujas memórias individuais, que refletem experiências singulares na e com a cidade, mobilizam também o coletivo que representam. Juntas, ainda, buscam compor certa memória coletiva que colabora para a construção da imagem de cidade pulsante, ativa e cosmopolita que se quer instituir.

Podemos considerar a memória, a partir de Maurice Halbwachs (1990), como o passado atualizado no presente, imbricado de relações de força subjetivas e marcado pelas relações sociais. Para o autor, não é possível acessar o passado tal como ele foi, mas reconstruí-lo, com os elementos de hoje, nas relações que se estabelecem. Assim, os arquivos, ao lidarem com a memória de caráter coletivo, também podem ser entendidos como reconstruções do passado atualizado, fruto de disputas e interesses do presente: uma “memória arquivada”, constituída por documentos, textos, mapas, restos arqueológicos, fotografias, vídeos, filmes, CDs, entre outros; itens supostamente resistentes à mudança (TAYLOR, 2013, p. 48).

Diante da coleção, que se comporta como um arquivo, percebemos a importância de se considerar que nenhuma cidade se ergue ou se transforma sem pessoas. Os significados atribuídos, selecionados e enquadrados no material disponível no Museu da Pessoa são frutos também das ações das corporeidades e das suas interações com a cidade, sendo através delas que percebemos as construções de processos comunica-

cionais, pois é “[...] da experiência que emerge a conceituação e não o contrário” (GREINER, 2005, p. 123).

Para Leda Martins (2003, p. 67), articulada com os estudos de Pierre Nora, os “lugares da memória” do conhecimento não são apenas as bibliotecas, os monumentos oficiais, os museus, os arquivos etc., pois se recria e se transmite pelos ambientes, “[...] ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, de passagem, reprodução e de preservação dos saberes. [...] Corpo e voz como portais de inscrição de vária ordem” (MARTINS, 2003, p. 66). O corpo carrega em si os rastros que resistem ao impacto das experiências e ao tempo. As marcas do vivido e da lembrança interrelacionam espaço e tempo, produzindo, assim, o próprio corpo como lugar da memória (MARTINS, 2003).

É no corpo, pensado também como espaço, que percebemos que as pessoas e suas histórias compõem e são compostas por seus lugares, sua trajetória, pelas práticas e conhecimentos incorporados ou, nos termos de Diana Taylor (2013), pelo seu repertório cultural (discursos, danças, movimentos, rituais etc.), constituído por meio da exposição do corpo no mundo em interação com outras corporeidades e objetos.

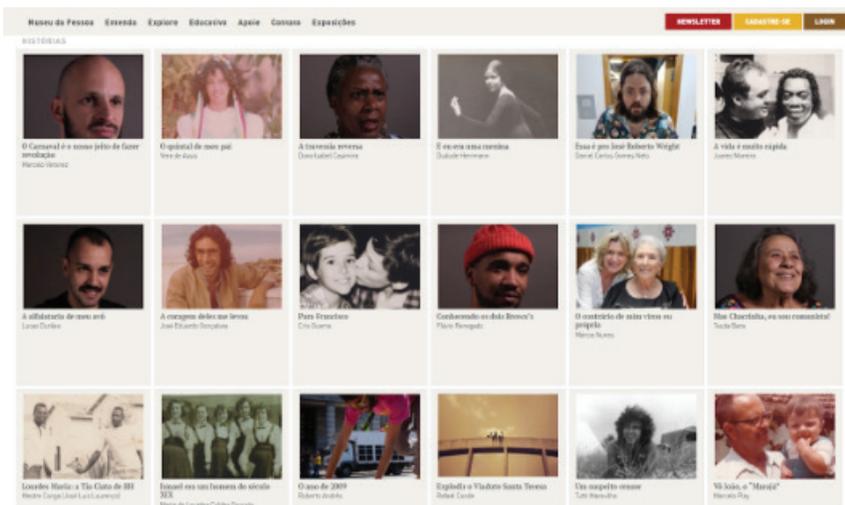


Figura 2 – Organização da coleção *Belo Horizonte Surpreendente* no Museu da Pessoa.

Fonte: Museu da Pessoa (2022)

Na Figura 2, podemos notar que cada depoimento é ilustrado por fotografias das pessoas cujas experiências na e com a cidade integram a coleção, corporificando tais narrativas. Fotos antigas que resistiram ao tempo e outras mais contemporâneas representam o movimento e as ações de pessoas específicas na interação com a cidade, uma narrativa que permeia passado e presente. Percebemos, portanto, uma coleção que narra, pela centralidade do corpo e da memória, lugares da cidade, compondo espacialidades que são costuradas pelas memórias e depoimentos que evocam imagens sobre Belo Horizonte. A cidade, aos olhos da coleção, busca fazer as pazes com seu histórico de pouca valorização da tradição, dando voz a representantes de iniciativas culturais tradicionais, como o Congado e a festa junina, apesar de evidenciar o cosmopolitismo, a dinâmica e a modernidade da cidade que abarca a diversidade. A espacialidade conformada pela coleção no ambiente virtual pretende ser surpreendente; uma narrativa que contorna uma Belo Horizonte a ser conhecida, vendida, desejada.

Nesse sentido, ao lidar com as histórias de vida de personalidades da cidade de modo a criar uma coleção composta por um conjunto de depoimentos que se organiza tal qual um arquivo disponível no ambiente digital, nos parece que há um certo desejo de memória, uma tentativa de articulação de um coletivo. No entanto, poderíamos pensar a memória de uma cidade nesses termos, como um conjunto de vivências diversas articuladas em um conjunto? Que experiências de cidade reverberam nesse projeto e que outras experiências são invisibilizadas ao não serem convocadas para compor essa coleção?

Se considerarmos os processos de formação das cidades, percebemos neles uma relação íntima entre fluidez e regulação. Na coleção *Belo Horizonte Surpreendente*, observamos uma cidade composta por movimentos de aceitação, apropriação e resistência realizados ora por parte dos cidadãos em relação a ações/interações da administração municipal, ora por parte da administração municipal em relação às ações/interações dos cidadãos. Nessa dinâmica, inúmeras temporalidades e

espacialidades emergem em diferentes territórios: desde o da tradição do congado no bairro Concórdia até o da subversão do carnaval pelas ruas, evidenciando um movimento que caracteriza a dinâmica das temporalidades e das corporeidades nas cidades.

Ao falar de movimento, relacionamo-nos com as reflexões do antropólogo britânico Tim Ingold (2011; 2015), para quem a vida, ao invés de uma propriedade dos seres, acontece através de processos de formação. Todo ser vivo é uma linha ou um feixe de linhas em movimento que, ao longo dos seus percursos, enreda-se em outras, formando nós e malhas (INGOLD, 2015). Nessa lógica, a animação do mundo não é resultado da infusão de espírito ou de agência nas coisas, mas da fluência de seres de todos os tipos que, continuamente, trazem uns aos outros à existência (INGOLD, 2011). Ingold fala desses processos de vida como movimentos mais que humanos, de organismos, materiais e ambientes.

Essa perspectiva nos ajuda a compreender as cidades como coisas vivas, como um tecido que a todo momento se transforma, ao invés de vê-las como espaços prontos e inertes. São as nossas linhas de vida, unidas a outros fluxos cotidianos, que fazem as cidades emergirem, contribuindo para as suas – e para as nossas – constantes formações. Também fazem parte dos processos das cidades os movimentos que buscam regulá-las, criando conjuntos de possibilidades e de impedimentos, desenhando, ao mesmo tempo, caminhos por onde seguir e modos de caminhar. São regimes de controle muitas vezes violentos e excludentes.

Na coleção *Belo Horizonte Surpreendente*, que pode ser tomada como um dos feixes de linhas que animam BH, é possível conhecer uma cidade fortemente mediada pelas instituições, que escolhem não só quais vidas vão se tornar memoráveis, mas também como as suas memórias vão ser construídas e registradas nos arquivos. Por um lado, o projeto notabiliza e singulariza algumas pessoas e suas histórias, traçando caminhos de memória que outras pessoas podem seguir; por outro, ainda que esses caminhos sejam variados, os fios são poucos, os nós são frouxos e a trama, esparsa, formando um tecido simplificado e, por isso mesmo, excludente.

É interessante notar que algumas das pessoas que foram escolhidas para compor a coleção já estiveram às margens da institucionalidade, lutando por espaço, condições dignas e respeito. Em seus movimentos

de resistência, elas não só sobreviveram, como angariaram reconhecimento institucional e se tornaram pessoas de destaque na cidade, referências em suas comunidades e áreas de atuação. Ao se tornarem parte da coleção, podemos ver como as instituições também se apropriam de vários movimentos que se desenvolvem apesar dos regimes de controle e organização da cidade.

Sendo assim, *Belo Horizonte Surpreendente*, ao escolher 20 pessoas para narrar suas histórias, constrói uma espécie de mosaico urbano. Esses corpos narram não uma cidade única, mas as várias cidades que se vinculam às experiências particulares de cada um e que são costuradas juntas para formar a coleção. Esse projeto de arquivo não pretende dar conta de Belo Horizonte em sua totalidade, mas, ainda assim, seus fragmentos contribuem para endossar discursos e imagens hegemônicos sobre uma cidade que parece querer provar, como um projeto de turismo, ser uma cidade que disputa com os ritmos velozes de capitais como São Paulo e Rio de Janeiro.

Afinal, quem é surpreendente?

As pessoas cujos depoimentos compõem a coleção *Belo Horizonte Surpreendente* não são pessoas desconhecidas, mas figuras públicas que se destacam nas suas áreas. Há uma tensão, portanto, entre a ideia de que “qualquer pessoa” pode ter sua história de vida no Museu da Pessoa e o termo “surpreendente” da coleção. O que surpreende em BH não são suas variadas figuras anônimas que rotineiramente fazem a cidade acontecer, mas aquelas que possuem projetos de destaque na cidade e, por conta deles, se tornaram famosas.

Dentro dessa tensão “qualquer pessoa” / “surpreendente”, os corpos que compõem a coleção *Belo Horizonte Surpreendente* são parcialmente despojados de seu caráter cotidiano, banal, ordinário e se tornam destacados, relevantes. Destacar-se é se distinguir, tornar-se apartado. Essa separação pode indicar certo rompimento com um fluxo cotidiano de vida e com as relações que ali se desenvolvem, mas, ao mesmo tempo, permite a construção de novas relações. No acervo digital do Museu da Pessoa, por meio das suas histórias e das suas imagens, esses corpos “surpreendentes” estabelecem relações, institucionalizadas e contro-

ladas, com as dinâmicas do museu e com as outras figuras que também se encontram ali.

É importante lembrar que, mesmo no cotidiano da cidade, as relações que estabelecemos são institucionalizadas e controladas. O que parece mudar é que o contexto do Museu da Pessoa e da coleção *Belo Horizonte Surpreendente* é mais restrito, já que faz parte da sua dinâmica, e é sua condição de existência a ideia de seleção. Quando uma coleção encomendada narra a cidade, ela parece, para vendê-la, ignorar as fissuras que as corporeidades não vistas nesse arquivo têm a dizer. Ao mesmo tempo, constrói um discurso que enreda a cidade, não contemplando nesse arquivo outras cidades e espacialidades que não se encaixam na imagem que o projeto institucional pretende vender.

O movimento da memória na coleção *Belo Horizonte Surpreendente* é um movimento que singulariza e notabiliza alguns corpos, suas histórias de vida, suas memórias e suas espacialidades. Cada corpo conta uma história e, por mais que a coleção não tenha o objetivo de esgotar ou pontuar uma verdade absoluta, ela parece ter na base a narrativa que quer construir a Belo Horizonte surpreendente e que pretende se mostrar cosmopolita e diversa. É verdade que o projeto assume que seu gesto é um recorte, mas é importante não perder de vista como esse recorte é feito e a quem é dado não só o adjetivo “surpreendente”, mas também “memorável”.

Referências

AZOULAY, Ariella Aïsha. *Potential History: Unlearning Imperialism*. London: Verso Books, 2019.

BELO HORIZONTE. Secretaria Municipal de Planejamento, Orçamento e Gestão. Plano Plurianual de Ação Governamental PPAG 2018-2021. Disponível em: <<https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/planejamento/SUPLOR/Diretoria%20Central%20de%20Planejamento/PPAG%202018-2021/Livro%20completo.pdf>>. Acesso em: 25 de julho de 2022.

BELO HORIZONTE, Prefeitura. *Belo Horizonte, surpreendente*. 30 nov. 2017. Seção: notícias. Disponível em: <<https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/belo-horizonte-surpreendente>>. Acesso em: 30 jul. 2022.

BELO HORIZONTE. Belo Horizonte, 201?. (Canal do YouTube). Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/portalebhorizonte>>. Acesso em: 1 ago. 2022.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista de Educação Brasileira* [online]. 2002, n. 19, pp. 20-28. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspC/NspZVDxC/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 29 jul. 2022.

CARDOSO FILHO, Jorge. Objetos, natureza e cultura: uma proposta de abordagem sobre sensibilidades contemporâneas. In: CARDOSO FILHO, Jorge; ALMEIDA, Gabriela; CAMPOS, Devisson (org.). *Políticas do sensível: corpos e marcadores de diferença na comunicação*. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2020. p. 297-315.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.

GREINER, C. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2005.

MARTINS, Leda. Performances da orilatura: corpo, lugar da memória. In: *Letras*, Santa Maria, Vol. 3, Nº 26, p. 63-81, junho, 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Edições Vértice, Editora Revista dos Tribunais LTDA. São Paulo, 1990.

INGOLD, Tim. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge, 2011.

INGOLD, Tim. *The life of lines*. London: Routledge, 2015.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 7ª edição revista. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

MBEMBE, Achille. The Power of the Archive and its Limits. In: HAMILTON, C. et al. (eds.). *Refiguring the Archive*. Dordrecht: Springer Netherlands, 2002. p. 19–27.

MUSEU DA PESSOA. *Museu da Pessoa*, 28 out. 2016. Seção: O que é o museu da pessoa. Disponível em <<https://acervo.museudapessoa.org/pt/museu-da-pessoa>>. Acesso em: 28 jul. 2022.

MUSEU DA PESSOA. *Belo Horizonte Surpreendente*. 27 jan. 2020. Disponível em <<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/colecao/166540/0/0/1>>. Acesso em: 19 nov. 2021.

PIMENTA, Marcus A.; TORIGOE, Lucas F. *Belo Horizonte, cidade surpreendente*. São Paulo: Museu da Pessoa, 2020.

STARLING, Heloísa Murgel. Fantasmas da Cidade Moderna. *Margens/ Márgenes*. Buenos Aires/ Belo Horizonte, v. 1, p. 66-75, 2002.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

CAPÍTULO 16

Imagens da feira em Geraldo Sarno ou “um dia o cinema vai filmar como os cantadores cantam”

ANA LUISA DE CASTRO COIMBRA (UFRB)

IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO (USP/UNEB)

MILENE MIGLIANO GONZAGA (UFRB)

RAVENA SENA MAIA (UFBA)

Constituída enquanto espaço de permanência e trânsito, a feira livre já foi amplamente retratada nas produções cinematográficas brasileiras, quer seja como cenário, quer seja tomada como tema central. Presença marcante na paisagem urbana, sua origem se confunde com a própria concepção de cidade, quando se quer estabelecer marcos e fundações. Embora o viés comercial ganhe centralidade na compreensão das dinâmicas que constituem esse lugar, interessa-nos pensar em outros modos de sentido que perpassam por noções de pertencimento, estabelecimentos de vínculos simbólicos e afetivos capazes de mobilizar memórias e mediar experiências subjetivas.

A proposta para este trabalho é pensar as imagens da feira a partir da trajetória e das obras do cineasta Geraldo Sarno. Realizador expoente na cinematografia brasileira, Sarno deixa evidente que o seu fazer cinematográfico está intimamente ligado com a cultura popular nordestina e, não por acaso, considera os cantadores populares – figura marcante das feiras nordestinas os “grandes mestres da arte de fazer cinema”. Apropriando-se do par conceitual fixos/fluxos de Milton Santos, buscamos

compreender as dinâmicas desse modo de sentir como fluxos imagéticos evidenciados em sua poética que dispararam memórias configuradoras das experiências com o espaço urbano.

Geraldo Sarno, baiano de Poções, tem a sua trajetória ligada tanto à perspectiva latino-americanista, ativada pela sua formação, em 1963, no ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Cultura Cinematográficas), quanto pelo seu interesse em relação às culturas populares sertanejas, motivado por suas vivências durante a infância e adolescência, e aprofundado sob o ponto de vista analítico e reflexivo a partir da sua participação no projeto cinematográfico que depois passou a ser conhecido como Caravana Farkas. Seu interesse por essas temáticas o leva a construir uma vasta filmografia entre documentários, ficções, curtas e longa-metragem a respeito desses universos populares, mas que, como observa Gilberto Alexandre Sobrinho (2013), passa por diferentes fases, revisando seus modos de documentar, abrindo espaço para relações de alteridade que se deslocam dos modos de fazer nomeado como “modelo sociológico” (BERNARDET, 2003). Nessa perspectiva, se fortalecem as questões e reflexões em torno do lugar das tradições, identidade, pertencimento e memória, por exemplo (BESKOW, 2016; ALEXANDRE SOBRINHO, 2013).

Perspectivando uma definição de *corpus*, partiremos do curta-metragem *Reviramundo* (2014), que documenta o retorno de Geraldo Sarno a Poções, cidade onde nasceu, que está localizada no semiárido baiano. Enredada pelas memórias do realizador, a narrativa evidencia suas origens e formas de pensar o mundo, fomentada pelas experiências sensíveis vividas ainda na Bahia. Metodologicamente, o intuito é trilhar pelo gesto comparatista e, mais de perto pensando no método constelar, para analisarmos além de *Reviramundo*, outras obras que serão acionadas pelas imagens da feira, sendo elas: *Aruanda* (1959), *Segunda Feira* (1975), *Jornal do Sertão* (1967/1969/1970), *Um Dia na Rampa* (1960) e *Aleluia, o Canto Infinito do Tincoã* (2020). Ao aproximar esses filmes, o objetivo é, mais do que se deter apenas sobre traços verticais das obras, apreender também a dinâmica e as conexões entre os filmes (SOUTO, 2019), ampliando, assim, as possibilidades de análises e potencializando conexões históricas e imagéticas que são suscitadas a partir dessa relação. Ressaltamos aqui um gesto demarcado de nos lançarmos para

outras obras fílmicas tendo como ponto de mirada tanto as memórias como as imagens produzidas por Sarno e a partir delas perceber possíveis movimentos que reverberam ou indicam outros olhares. O intuito de partirmos do legado deste diretor, vitimado por complicações da Covid-19 em fevereiro do ano de 2022, segue norteado pelo propósito de ressaltar a sua importância para o cinema brasileiro, para além de *Viramundo* (1965), sua obra mais celebrada e reconhecida.

As imagens das feiras, a partir de Geraldo Sarno, conduzirão a linha imaginária para pensarmos sobre o que aciona a sua aparição nas distintas narrativas fílmicas, buscando compreender, ainda, as práticas dessa atividade que (r)existe entre o fazer e o desfazer diário; lugar que ao mesmo tempo é fixo, mas mutável porque está em permanente reconfiguração. Essa ambiguidade nos possibilita pensar nesse espaço não somente por aquilo que se refere à forma, ou aos fixos, mas entendê-la na intersecção com seus processos (BARROS, 2020, p. 496). Quais fluxos percorrem, confluem, movimentam-se no espaço de uma feira livre? As feiras ativam fluxos materiais, com as mercadorias, a circulação de dinheiro e o trânsito de pessoas, mas configuram fluxos imateriais, como ideias, mensagens, canções, imaginários, memórias, que são alinhavados nas obras fílmicas do Geraldo Sarno. Compreendendo as práticas e gestos das feiras como transformadoras das cidades e também os seres que estão nelas implicadas, indagamo-nos: filmá-las seria fixá-las em um fluxo-fixo?

No trânsito imagético que percorre a feira e igualmente no fluxo audiovisual, tanto as memórias do diretor apresentadas nos documentários como o seu olhar no fazer cinematográfico desdobram modos de pertencimentos e sensibilidades sobre as diversidades que se entrecruzam no lugar. O corpus mobilizará distintas temporalidades desse imaginário, apresentadas nas potências expressivas de imagens pelas conexões fílmicas, que remontam à cultura popular nordestina da feira e à figura do cantador, ou mesmo no gesto de memória do diretor ao retornar à feira de sua cidade natal, em um segundo momento.

Portanto, em uma perspectiva analítica historicizada (RIBEIRO; LEAL; GOMES, 2017), esses fluxos exprimem as transformações em modos de sentir e pertencer que figuram as multiplicidades de imagi-

nários que constituem e restituem o espaço da feira livre. É na experiência dos sujeitos que a feira livre toma forma no espaço e no imaginário social. Nessa perspectiva, experiência e memória são as figuras de historicidade que nos permitem cartografar os entrecruzamentos entre mudança/permanência, fluxo/fixo, já citados anteriormente e que propomos explorar no desenvolvimento da proposta aqui apresentada.

Constelações fílmicas para saber temporalidades

O gesto comparatista que se pretende trabalhar toma por base a constelação fílmica sistematizada por Mariana Souto, que permite analisar as obras por uma concepção relacional, pelos diálogos que se estabelecem entre elas, sob um determinado ponto de vista. Essa metodologia não se propõe a abordagens comparatistas que se constroem a partir de categorias lineares mais comuns, mas busca, a partir de múltiplos pontos e anacronismos, imaginar chaves de leituras e produções de sentido e “assim, a constelação pode historicizar um fato ou objeto do presente à luz de seus diálogos com possíveis antepassados” (SOUTO, 2020, p. 155).

É partindo da proposta de iluminar os modos de sentir e experimentar a feira pelas memórias e imagens de Geraldo Sarno que a constelação se mostra como ato analítico que nos auxilia a entender essa espacialidade como uma figura de historicidade, capaz de problematizar suas transformações em distintas temporalidades.

Metodologicamente, portanto, faz sentido olhar para a constelação como meio de se chegar a algo maior, a uma espécie de totalidade que ela cristaliza. Há, nela, uma historicidade interna, revelada a partir desse lampejo que se precipita pelo cotejo de dois ou mais ingredientes conectados por uma linha imaginária (SOUTO, 2020, p. 156).

Reviramundo será o compasso dessa constelação e conduzirá as composições analíticas através das memórias de Sarno. *Reviramundo* foi produzido em 2014, com direção de Glauber Lacerda, Rogério Luiz Oliveira e Carlos Rizério e registra o retorno de Geraldo Sarno à sua cidade natal, Poções. O presente histórico revelado no filme é costurado por um arranjo temporal contido tanto nas imagens antigas dos filmes quanto nas lembranças narradas por Sarno. Os saltos temporais

de imagens, o “vai e vem” de memórias já é um convite para um olhar privilegiado sobre os tempos, criando tensões e potências de sentido. As imagens surgem, dialogam, vêm e voltam como em um repente de cantadores, zigzagueando pela linha da vida e da obra desse diretor.

O filme começa e a primeira imagem que vemos é a do diretor. Em posição diferente da que sempre ocupou, Geraldo Sarno figura, agora, o “dentro de campo”, o centro da imagem. Invertendo a relação entre quem filma e quem é filmado, ele é convocado a revisitar e dialogar sobre as suas vivências de outrora – e como todo procedimento mnemônico, diante da câmera, evidenciam-se as lacunas, as hesitações, as reinterpretações. “Deter o que foge, capturar o movente: tarefas comuns ao cinema e às operações da memória, ambas lacunares, oscilantes, perfuradas por um real que não se deixa representar de todo” (GUIMARÃES, 2007, p. 147).

Quanto aos procedimentos cinematográficos de que o documentário se vale para revelar o seu enredo, além da rememoração são acionados outros filmes dentro da narrativa, configurando-se como uma espécie de arquivo, não somente para ilustrar o que ouvimos na banda sonora, mas como uma revisita às produções do cineasta e também a reconhecidas obras do cinema brasileiro. No início de *Reviramundo*, os primeiros relatos de Sarno sobre sua infância aparecem sobrepostos às imagens em preto e branco de *Aruanda* (1959), emblemático filme de Linduarte Noronha. Para Sarno, *Aruanda* trouxe luz a algo que sempre esteve em seu imaginário, a vontade de ver no cinema “a paisagem que [ele] vivia... do sertão”. Essa cena condensa o quanto a relação com a espacialidade e seu pertencimento com a paisagem sertaneja conformou certa postura política e poética encontradas no audiovisual de Geraldo Sarno.

Fixar imagens dos fluxos de feira

Para compreender a espacialidade da feira de modo historicizado, acionaremos o par conceitual de Milton Santos de fluxos/fixos como forma de olhar para esse lugar e, de maneira concomitante, tecer as conexões constelares que possibilitam pensar o cinema como dispositivo capaz de reter como uma inscrição não apenas corpos, rostos, gestos e vozes, mas também sentidos (GUIMARÃES, 2007).

O conceito de fluxos e fixos pressupõe uma maneira diferenciada de analisar as interações entre as formas, as funções e os processos que organizam a estrutura espacial e ajudam a pensá-la não somente como permanência, mas como transformação (BARROS, 2020). Os fixos seriam objetos geográficos permanentes no espaço, pontos de ancoragem da vida, localizáveis, e que são definidos por uma forma com função específica (às vezes, exercendo mais de uma função em uma mesma forma). Além disso, os fluxos seriam “os movimentos entre os fixos”, ou seja, são as funções em seus processos, movimento sem forma identificável. Os fluxos podem ser definidos por objetos materiais (mercadorias, papel-moeda etc.) ou imateriais (informação, trânsito, fluxos bancários etc.). O geógrafo também destaca que os fluxos são conduzidos pelas relações sociais e necessitam dos fixos para se realizarem.

Os fixos e fluxos não devem ser tomados somente como oposições, mas estabelecem relações complementares e por vezes dialéticas, ou seja, “os fixos são modificados pelos fluxos, mas os fluxos também se modificam ao encontro dos fixos” (SANTOS, 1994, p. 83). Essa análise dos sistemas também permite pensar as ambiguidades a partir das quais determinadas estruturas podem ser difíceis de se enquadrar na dicotomia dos fluxos e fixos. Alguns fixos não são bem fixos e, de outra forma, alguns fluxos podem ser vistos como fixos em determinadas escalas, dependendo assim da distância tomada na observação.

Conforme se vê, fluxos e fixos se integram no espaço de tal maneira, e se ajustam tão bem uns aos outros, que é possível enxergar um por dentro do outro. As ações são decifráveis a partir dos objetos, e os objetos são pressupostos como desdobramentos de ações (BARROS, 2020, p. 500).

Na perspectiva de Haesbaert (2014), o conjunto de fixos e fluxos pensado por Milton Santos define espaço geográfico como uma espécie de sistema ou constelação que agrega em seu interior outros conceitos operacionais. Em uma abordagem relacional, esse mesmo espaço pode ser visto por outro conjunto, um sistema de objetos e um sistema de sujeitos e ações. Tal noção dialoga com aquilo que Haesbaert nos diz de um espaço inseparável de sua dimensão temporal, entendendo suas

“mútuas implicações” como processos. Consideramos o espaço como “produção social na interface daquilo que o filósofo Henri Lefebvre reconhece como o percebido, o vivido e o concebido” (HAESBAERT, 2014, p. 33) e, portanto, “todo espaço é também ação, movimentação e representação simbólica” (HAESBAERT, 2014, p. 37).

A cidade, como espaço consolidado na paisagem brasileira, vive e se configura cotidianamente na relação que se estabelece entre os fixos – casas, ruas, praças, monumentos – e os fluxos, animados pelos seres viventes. As feiras livres das cidades são reconhecidas como lugar de encontros múltiplos entre os seres viventes oriundos das cidades, de outras localidades e também do campo. Embora elas sejam fisicamente localizáveis dentro das cidades, as feiras comportam uma periodicidade que se coloca na intersecção dos fixos e fluxos; elas são formas com funções específicas (fixos) que, todavia, carregam em seu fazer e desfazer diário a efemeridade dessa permanência (fluxos). Ou seja, a natureza da feira tem como formação o aspecto processual do fluxo, seu movimento diário que a situa, portanto, no entrelugar de um fluxo/fixo. Até mesmo no que tange à sua função (elemento constituidor de um fixo), a feira integra a circulação como fundamento de sua existência, é um lugar de trânsitos e encontros materiais e imateriais. Os fluxos são inerentes ao funcionamento de uma feira.

Pensar a ambiguidade da feira, lugar de atravessamentos do fixo/fluxo, nos remete ao ajuste que Barros (2020) anteriormente nos fala, pois é um espaço que contém fluxo no fixo, assim como enxergamos o fixo em seu próprio fluxo. A feira é reconhecida como fixa pelas ações e relações sociais dos cidadãos, ou seja, a periodicidade do seu acontecer (diário, semanal etc.) que diante do cotidiano dos sujeitos sedimenta no espaço uma localização compartilhada entre os viventes da cidade, fazendo com que todos reconheçam e saibam indicar onde a feira acontece. Nesse sentido, vale pensar o quanto o cotidiano, o tempo compartilhado, é convocado por Milton Santos como uma dimensão do espaço, “a espessura, a profundidade do acontecer.” (SANTOS, 1994, p. 17). É no cotidiano da vivência da feira que, igualmente, determinados fluxos conformam pertencimentos, memórias e construções culturais específicas de uma localidade. Através da experiência com certos fluxos

nas feiras, figuras como os cantadores ou produtos como as cerâmicas vão constituindo valores às feiras, sedimentando sentidos culturais e sociais nesse espaço.

Haesbaert (2014) considera que os conceitos, em Milton Santos, devem sempre “fazer sistemas” e, por esse motivo, não podem ser considerados de modo isolado. Assim, na constelação conceitual que mobiliza os espaços imagéticos e imaginários da feira livre, operamos também com o conceito de *lugar* cuja noção abarca o sentido de espaço vivido. O lugar amplia a simples ideia de localização para agregar materialidades que promovem relações sociais e, principalmente, “os vínculos mais subjetivos de um determinado ‘sentido de lugar’” (HAESBAERT, 2014, p. 45) que nos ajudam a mobilizar os pertencimentos e afetos contidos nos imaginários da feira. De outra forma, o fazer/desfazer que opera o fluxo cotidiano de uma feira pode ser articulado à noção de lugar como uma pausa no espaço, “cada pausa no movimento [espaço] torna possível que localização se transforme em lugar” (TUAN, 1983, p. 6 *apud* HAESBAERT, 2014, p. 46), ou seja, na alternância entre mudança/permanência, fixo/fluxo é que se tece o imaginário da feira livre e seu sentido de lugar.

Ao analisar a estrutura de *Aruanda* – sem deixar de considerar toda a conjuntura cinematográfica que se formou a partir dessa obra – é possível perceber o impacto desse filme na trajetória de Geraldo Sarno (a “porrada”, como ele descreve em *Reviramundo*). A obra retrata a travessia de uma família quilombola da Serra do Talhado e seu cotidiano na produção de cerâmica – dita “primitiva”. É um filme de trânsito, tanto da família que se desloca e, então, se fixa em novas terras quanto de seus produtos de cerâmicas, produzidos em zonas rurais e levados para serem comercializados em uma feira da cidadezinha mais próxima. O filme parte de uma paisagem rural e finaliza com a chegada na feira, dinâmica narrativa semelhante às encontradas nas obras de Sarno. Em *Segunda Feira*, filme de 1975 realizado por Geraldo Sarno, é apresentado o percurso da mandioca até chegar à feira livre da cidade. São imagens do trânsito muito comum do sertanejo, entre campo e cidade, fluxos que constituem a identidade e a sobrevivência da população nordestina, como também suas formas culturais particulares.

Aruanda é um filme sobre uma terra que “existe fisiograficamente (sic.) e inexistente no âmbito das instituições”, como ouvimos na voz do narrador. O olhar para aquele espaço geográfico convoca a pensar sobre uma paisagem, as representações ali inseridas sob uma mirada com um certo distanciamento já que se trata de uma visão sobre um outro, uma vez que o diretor, jornalista por formação, não pertencia àquela localidade retratada. O sertão na obra de Noronha é um espaço representado, porque não vivido por ele, e com isso pouco nos convoca a experimentar a partir de uma memória revisitada de um sentido de pertencimento de lugar, muito embora essa mesma paisagem tenha sido suficiente para despertar em Sarno sua identificação e a vontade de ver seu próprio lugar estampado no cinema.

O fluxo entre campo e cidade, “da terra calcinada às feiras livres” no filme *Aruanda* é abordado como “um inevitável ciclo vicioso” que alimenta um “sistema econômico improdutivo”, como ouvimos na narração de *Aruanda*. O tom crítico, de denúncia à situação socioeconômica da comunidade quilombola, se constrói com uma postura fílmica distanciada, um olhar “estrangeiro”. Sua visão da feira livre, igualmente, não se aprofunda nos processos e concebe o espaço apenas pela sua função econômica, obliterando as relações sociais, culturais e identitárias que podem existir ao tomar esse espaço apenas como um mero “lugar”, deixando evidente, portanto, a expressão das relações que se estabeleceram entre quem filma e quem é filmado (BERNARDET, 2003).

Atravessado pelas imagens que perduram, assim como em *Aruanda*, vemos logo na primeira parte de *Segunda Feira* um homem do campo a puxar um animal que o ajuda na lida (Figura 1). No entanto, o cotejamento entre a estrutura das duas obras, além de tracejar ecos e soar como possíveis respostas, potencializa as próprias diferenças que as separam temporalmente, visto que pelo mesmo fio condutor percebemos uma ressignificação do sertão, de seus viventes e da feira como lugar revalorizado. Com dez anos de distanciamento temporal, Geraldo Sarno demonstra o quanto mobilizado ele esteve pelos discursos de Lina Bo Bardi ao enxergar o sertão como um caldeirão de riquezas culturais do país, contando que:

Lina despertou na Bahia, e creio que um pouco pelo Nordeste, na minha geração, essa coisa da importância e do significado da arte

popular [...] como modelo, como geradora de formas para um *design*, para um processo de industrialização do país. Eu penso que esse era o núcleo do trabalho da Lina. Ela não pensava a arte popular como coisa estagnada, de museu, morta. [...] Sou de uma geração que tem vinculação com a questão nacional, a questão da identidade brasileira: pra onde vai este país? [...] O que se percebia é que havia um mundo em transformação [...] e que era necessário flagrar pela imagem alguma coisa daquele mundo, a gente precisava fazer alguma coisa até para preservar a imagem de certas formas (SARNO, 2006, p. 21 *apud* SANCHEZ, 2021, p. 2-3).



Figura 1 – *Frames* dos filmes *Segunda Feira* (1975) e *Aruanda* (1959)

Fonte: Reprodução YouTube.

Segunda Feira (1975) nos convoca a pensar sobre uma “segunda”, portanto outra feira, agora pela perspectiva do homem e de sua ação de trabalho enquanto mercador, e não a partir de uma crítica sobre o sistema econômico. O filme já se inicia com o depoimento do personagem, posicionando o diretor em total imersão na realidade retratada a partir daquilo que lhe é narrado, proporcionado através de uma captura de depoimento do sujeito filmado, e não de uma voz *over* que de fora relata, como em *Aruanda*. Além disso, é importante acrescentar que Sarno consegue nos colocar outro ponto de mirada, se pensarmos que é também uma “segunda” porque não diz respeito ao lugar de nascença (a feira de Poções). As imagens tornam evidentes que as filmagens ocorreram nas cidades de Cachoeira e Feira de Santana (ambas na Bahia) e em Caruaru (Pernambuco), possibilitando pensar na recorrência desse espaço geográfico das feiras livres, que opera na manutenção de um

lugar simbólico cultural, que constrói a identidade e o pertencimento do sertanejo. Estamos mergulhados e vivenciando os ritmos, as transformações, as sensações e os lirismos provenientes da feira através daquele que a vivenciou, atribuindo para esse espaço o “sentido de lugar”, como bem colocou Haesbaert (2014).

Os filmes de Geraldo Sarno não se fixam em uma localidade, não é a vista de quem está em um espaço único para mostrar o fazer e desfazer de uma feira em específico, como o caso do filme *Um Dia na Rampa* (1960), de Luiz Paulino dos Santos. Geraldo Sarno persegue o fluxo. Ao tentar mostrar o seu dia em *Segunda Feira*, ele se interessa pelo percurso. Com o olhar sobre os feirantes, o diretor conduz suas imagens mostrando as origens dos processos de manufatura até a mercadoria final, assumindo igualmente o lugar da trajetória do próprio sertanejo, daquele que atravessa seu ambiente rural rumo às pequenas cidades para chegar ao fluxo/fixo das feiras livres, movimento também percebido no filme de Linduarte Noronha.

Imagens da Feira a cantar a Bahia e o Nordeste

Enquanto *Um Dia na Rampa* documenta a rampa do mercado de Salvador, como já dito acima, ao mesmo tempo em que temos o fixo de uma feira que ali acontece diariamente, encontramos também o fluxo que se manifesta com os saveiros singrando as águas e os ventos da Baía de Todos os Santos, tecendo ligações entre Salvador e o Recôncavo, fazendo circular pessoas, produtos e sociabilidades que se encontram, tensionam e misturam entre os feirantes e suas barracas, os compradores que afluem de diversos bairros da cidade, as crianças que brincam, vendem e observam e também os capoeiristas que, ao jogar, observados por Paulino, também nos indicam esse ir e vir nos corpos.

Com a partida dos saveiros no fim do dia na rampa, podemos imaginariamente transportarmo-nos para o filme *Aleluia, o Canto Infinito do Tincoã*, seguindo o fluxo das águas da Baía de Todos os Santos às águas do Rio Paraguassu que banham o Recôncavo. Lançado em 2020, pouco antes da pandemia da Covid-19, o filme de Tenille Bezerra realiza um trabalho de documentação da trajetória do cantor Mateus Aleluia, natural de Cachoeira, se apropriando de imagens produzidas no tempo

presente bem como de imagens de arquivo, utilizadas com uma recriação dos fluxos, incitando a memória do cantor, da audiência e da experiência da cidade no interior da Bahia. No início do filme, ao situar as territorialidades de Cachoeira e sua importância na vida, formação e potência expressiva do artista, o filme realiza uma deriva nas imagens fotográficas de dias de feira da cidade, em temporalidades distintas (Figura 2).



Figura 2 – *Frame de Aleluia, o Canto Infinito do Tincoã.*
Fonte: Reprodução YouTube.

Nos quase dois minutos desse desvio no tempo pelas fotografias de arquivo, o percurso que se inicia no porto acompanha os transeuntes pela orla e deságua na feira livre da cidade, naquele tempo ainda realizada diante da praça do Chafariz Imperial. Seu Mateus revela no depoimento que se costura com as imagens em preto e branco que tudo começa ali, na feira, e que mais além, aquela feira se conecta com um território além-mar, expandindo o tempo do início das relações de troca da feira local: a feira, segundo ele, começa em Luanda, em Angola. Diante de imagens fotográficas de um tempo anterior, as experiências de Seu Mateus vão tomando formano filme e conectando a escritura audiovisual com as territorialidades de um tempo anterior ao da diáspora, temporalidade ancestral. O fixo, o instantâneo fotográfico, é atualizado enquanto fluxo,

conduzindo a espetatorialidade a diversas possibilidades de conexão com memórias pessoais, coletivas, familiares e comunitárias.

O fluxo das águas que o filme de Tenille Bezerra deixa ecoar fixa na feira uma forma ancestral, atribuindo a esse fluxo/fixo uma memória que remonta a temporalidades diaspóricas e também institui esse lugar como resistência em um espaço público da cidade. A permanência da cidade, a resistência de culturas e a persistência da memória começam e sobrevivem na e pela feira. É na feira que pessoas de diversos lugares interagem e que os cantadores cantam e se formam, situando os encontros que ali se atualizam a cada montagem e desmontagem das mercadorias, os corpos em contato e relação, os imaginários, necessidades e sonhos reunidos naquele espaço-tempo. Seu Mateus, no filme, assegura que a feira é território que o compõem enquanto ser, enquanto cantador.

A ambiguidade da feira, esse entrelugar de fixo/fluxo, carrega em si algo de uma resistência, consegue fazer-se existência mesmo sem ser visível e permanente na cidade. A sua inexistência lacunar faz com que o “dia da feira” torne ainda mais potente sua presença no espaço e reforce a experiência transformadora das ações e reiteraões culturais, assim como as fotografias que atualizam as ausências fixadas na imagem.



Figura 3 – *Frame* com plano fixo da montagem da feira.
Fonte: *Segunda Feira* (1975).

Em *Segunda Feira*, de Geraldo Sarno, as imagens que fixaram a feira de Cachoeira por seu olhar a documentam na praça do Mercado, espacialidade onde a feira acontece até os dias atuais (Figura 3). Depois de participar da colheita do aipim, Sarno chega até os primeiros momentos da montagem da feira e acompanha, em um plano geral, a movimentação dos fluxos que vão se fixando no material sensível da lente de sua câmera, expressando a força da ocupação de um lugar. Depois que a feira está montada, Sarno nos conduz até planos mais próximos da experiência das trocas, compras, vendas, experiências e afetos que ali se desenrolam. São os fluxos da feira tomando forma na fixação do negativo. Nos gestos documentados nas sequências, negociam-se farinha, feijão, peixe seco e iguaria local. Em estruturas arranjadas com um forro no chão (Figura 4), a feira se conecta nas atenções dispostas e disponíveis para os produtos comercializados que estão plenos de experiências, muitas vezes sem nenhuma notificação à primeira impressão.



Figura 4 – *Frame* com mercadoria exposta em um forro no chão da feira de Cachoeira.
Fonte: *Segunda Feira* (1975).

O encontro da cena seguinte é emblemático para o texto que aqui escrevemos. Sarno encontra um "homem da cobra", que narra as potên-

cias da pomada curativa que vende a partir da performance de seu corpo em cena. Com uma cobra em um cesto de vime, o vendedor indica os modos de utilizar o unguento com uma fala que se assemelha ao canto do repente. "Uma dor de dente, uma dor de cabeça, uma dor de ouvido, um reumatismo, um torcicolo, uma [...] pegue um pouco dessa pomada e passe com uma forte massagem onde está doendo". A sua volta, uma aglomeração se forma para ouvir o que o portador do unguento tem a dizer. Ele anda de um lado para o outro, mexe no chapéu, se ajoelha e passa a pomada no joelho contrário, disponível para o gesto da forte massagem. Homens, mulheres e crianças estão com os olhos e ouvidos direcionados para aquele fluxo que irrompe a feira, aquele corpo que vem com o evento das trocas, aquele corpo que comunica histórias de outros territórios fazendo com que ali também seja um lugar de pertencimento e acolhida de experiências e memórias.

As imagens seguintes são de cerâmicas e sua comercialização. Podemos pensar que essa cena atualiza as primeiras cerâmicas, antes "primitivas", apresentadas por Linduarte Noronha em *Aruanda* pela poética do verso que o diretor insere na voz *off* e que mais uma vez faz alusão ao canto dos repentistas.

Deus cuspiu no barro modelando as criaturas
e as criaturas da terra modelam trempe, pote, panela.
e medita o criador:
quem perdeu o seu valor foi o barro,
ou foi Adão, que só tem costela?

Depois dos passos pelas barracas que vendem cerâmicas e o sentimento de som direto da comercialização dos vasos, potes e miniaturas de animais, o encontro com os animais de montar se faz em um curral e com uma música que territorializa a viola e o tropegar das estradas para o comercializar na feira. No trajeto aqui imaginado, seguimos direto para as violas dos repentistas em *Jornal do Sertão* (1967/1969/1970), que narram as notícias e os mundos entre feiras, colheitas, trajetos dos animais e necessidades dos compradores: desejos e sonhos cantados diante do material sensível do filme.



Figura 5 – *Frame* do olhar de jovem da audiência do cantador encontra com a objetiva de Sarno.

Fonte: *Jornal do Sertão* (1967/1969/1970).

Na primeira roda em torno de um cantador na feira de *Jornal do Sertão*, ao se aproximar do cantador, a lente da câmera de cinema vai percorrendo o espaço até o seu encontro seguindo a música por ele cantada (Figura 5). Entre chapéus e cabelos dos que estão naquela feira, a lente encontra um jovem que passa por trás do cantador. Ao perceber a câmera, ele a fita e mantém o encontro, inquirindo talvez que equipamento é aquele. Entre a comunicação do tempo presente da feira e a comunicação que fixa um olhar para os tempos vindouros, o olhar do jovem que encara a direção de fotografia do filme de Sarno aponta o futuro. Fixa a memória do encontro assim como projeta as experiências que serão acionadas por cada pessoa que assistir ao filme. Quando Sarno escolhe manter essa imagem na montagem não é apenas o evidenciar do dispositivo fílmico, é antes o gesto de imprimir na sensibilidade do negativo toda a potência de vida do porvir de seu cinema. Sarno canta com as imagens os sonhos de futuro dos que filmam, são filmados e verão as filmagens: Sarno nos encanta com as humanidades por ele conhecidas e por nós a serem experienciadas na partilha da memória de seu filmar.

O repente dos cantadores compõe os fios da constelação fílmica que aqui se apresenta, zigzagueando os imaginários e fluxos das feiras livres em cada obra. É assim que o caminhar pela feira de Geraldo Sarno no filme *Reviramundo* segue o compasso do cantador, sonoridade que cresce em cadência e volume até o encontro do diretor com uma lojinha de CDs piratas. Esse plano-sequência do caminhar na feira condensa os desejos que o próprio diretor (e agora personagem) perseguiu durante toda sua trajetória, agora ressignificados sob outros objetos de temporalidades distintas: seu fazer cinema, como os cantadores, é rememorado no *frame* que apresenta Sarno, uma TV e diversos CDs pendurados em cordas como os cordéis de outrora (Figura 5).



Figura 6 – *Frame* com Geraldo Sarno percorrendo a feira de sua cidade natal, Poções.
Fonte: *Reviramundo* (2014).

Assim como os cordéis nas feiras, os cantadores que colocavam a literatura oral e as humanidades do povo sertanejo, os filmes de Geraldo Sarno são modos de comunicação de territorialidades próprias de um lugar. Seria Geraldo Sarno um mercador? Aquele que cria os fluxos de uma cultura popular entre o Brasil, que mostra em viagens aquelas paisagens que outrora pertenceram a ele e as quais um dia ele retorna? Que leva e traz as notícias cantadas pelos sertanejos? Sarno levou a sua

paisagem consigo em todos os filmes, desde que começou sua trajetória. Seu medo, declarado em *Reviramundo*, era voltar à sua cidade da infância, pois, para ele, “teria terminado o [seu] meu caminho. [Ele] Eu não precisaria fazer mais filmes.” (2014). Com o retorno ao seu lugar, se encerraria seu ciclo de “feirante”, mas, mesmo diante do temor, ao sermos guiados pelo seu olhar, vislumbramos que a sua feira ainda há de revirar muitos mundos, alimentando e provocando novos versos de um repente que perdura com e através de suas imagens.

Considerações finais

Sob a constelação que se apresenta ao longo deste trabalho, queremos evidenciar o quanto esse movimento metodológico pretende fazer cintilar as contribuições do diretor Geraldo Sarno para a cinematografia brasileira. Interessa-nos esse gesto pautado em uma escrita historiográfica que o traz para o centro. Foi acima de tudo um percorrer pela feira nos filmes que constelamos tal qual o próprio caminhar do diretor pela feira de Poções, sua cidade natal, como que pelo fluxo de sua memória, trajetória e experiências.

Embora esses passos que tentamos elucidar estivessem bem delineados, as ações de constelar se colocam sempre abertas às possibilidades de novas disposições, disputas de perspectivas ou mesmo de rearranjos que vão surgindo à medida que os atos comparativos são realizados, afinal, a recolha dos filmes e os diálogos traçados passam sempre pelo gesto, repertório e vivências de quem se lança ao desafio de pensar esses agrupamentos. Nesse sentido, com as feiras sob o arranjo cinematográfico tomado a partir de Sarno, fez-se visível a perspectiva de desenhar caminhos partindo desse recorte espacial – que é vivo e presente em diferentes cotidianos –, ampliando para tantas outras expressões culturais que manifestem a potência desse espaço como fluxo/fixo. O entusiasmo, bem como o trabalho, é enorme e nos cabe apenas colocá-lo em um horizonte futuro de análise, com o tempo e esforços que essa abertura exigirá.

Referências

ALEXANDRE SOBRINHO, Gilberto. Os documentários de Geraldo Sarno (1964-1971): das catalogações e análises do universo sertanejo aos procedimentos reflexivos. *Alceu*. Rio de Janeiro. v. 13 - n.26 - p. 86 a 103 - jan./jun. 2013.

BARROS, José D'Assunção. Fixos e fluxos: revisitando um par conceitual. *Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía*, v. 29, n. 2, p. 493–504, 1 jul. 2020.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BESKOW, Cristina Alvares. *O documentário no Nuevo Cine Latinoamericano: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba)*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 2016.

GUIMARÃES, César. O devir todo mundo do documentário. In: *O comum e a experiência da linguagem*. GUIMARÃES, C.; OTTE, G.; SEDLMAYER, S. (Orgs.) Belo Horizonte: UFMG, 2007.

HAESBAERT, Rogério. *Viver no limite*. 1a edição ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

RIBEIRO, Ana Paula; LEAL, Bruno; GOMES, Itania. A historicidade dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem. In: MUSSE, Christina Ferraz; VARGAS, Herom; NICOLAU, Marcos (Orgs.). *Comunicação, mídias e temporalidades*. Salvador/Brasília: EDUFBA/COMPÓS, 2017.

SANCHEZ, Isabel Bairão. O transe do cantador: abordagens metodológicas sobre cultura popular nas obras de Lina Bo Bardi e Geraldo Sarno (1960-1969). *Anais do 31º Simpósio Nacional de História: história, verdade e tecnologia*. 1. ed. São Paulo: ANPUH-Brasil, 2021.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1994.

SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro*. Salvador: Edufba, 2019.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. *Galáxia* (São Paulo), n. 45, p. 153–165, dez. 2020.

Filmografia

ARUANDA, Linduarte Noronha. Produção: Linduarte Noronha e Rucker Vieira. Paraíba, 1959. 35mm, BP, 21min21seg.

ALELUIA, O CANTO INFINITO DO TINCOÃ. Tenille Bezerra. Produção: Fabiana Marques e Tiago TAO. Bahia, 2020. COR, 70min.

JORNAL DO SERTÃO. Geraldo Sarno. Produção: Thomaz Farkas; Saruê Filmes. São Paulo, 1967/1969/1970. 35mm, BP, 13min.

SEGUNDA FEIRA. Geraldo Sarno. Produção: Saruê Filmes. Rio de Janeiro, 1975. 35mm, COR, 5min.

REVIRAMUNDO. Glauber Lacerda, Rogério Luiz Oliveira e Carlos Rizério. Produção: Clara Carolina Filipe Brito. Bahia, 2014. COR, 16min.

UM DIA NA RAMPA. Luís Paulino dos Santos. Produção: Primo Carbonari. Bahia, 1960. 35mm, BP, 10min05seg.

CAPÍTULO 17

Maria Felipa na poesia de Cordel: a tradição em movimento para novos espaços seguros

MARIA GISLENE CARVALHO FONSECA (UFMA)

ANTONIA VIVIANE MARTINS OLIVEIRA (UFRB)

Introdução

A história e a cultura brasileiras resultam do projeto colonial e como tal classificaram o que deve e o que não deve ser contado pelas narrativas oficiais, separando fatos, pessoas e acontecimentos como superiores, dignos de registros, e inferiores, que devem ser excluídos, apagados. No grupo dos considerados inferiores, estão mulheres negras que, embora tenham participado ativamente de lutas sociais importantes no passado, foram excluídas da historiografia nacional pela sua condição social de gênero, raça e classe.

A baiana Maria Felipa de Oliveira é uma delas, pobre, descendente de escravizados, jogava capoeira e catava mariscos para sobreviver. Destacou-se pela forte liderança que desenvolveu em sua comunidade na Ilha de Itaparica, lutando ativamente na resistência contra os portugueses na guerra de independência da Bahia. Seu nome, contudo, não aparece nos livros didáticos, ou em nomes de rua, tampouco é homenageado nas festas cívicas baianas, mas foi preservado no tempo e no espaço da Ilha de Itaparica pela tradição oral. A memória do seu povo

preservou e transmitiu de geração a geração as suas ações, a sua garra e a sua importância como líder de guerra.

Em quase dois séculos de história, poucos foram os registros que citaram o seu nome. Em 1905, seu nome aparece em um documento do historiador Ubaldo Osório e depois, em 1910, no romance *O Sargento Pedro* do jornalista Xavier Marques. Daí então, um longo silêncio arquivou o nome da heroína, emergindo recentemente como patrimônio histórico revelado por uma pesquisa realizada na Ilha de Itaparica. Lima (apud FARIAS, 2010) aponta gênero e raça como elementos determinantes para o apagamento sofrido pela heroína, porque naquela época só homens eram convocados para a guerra. Entretanto Maria Quitéria, outra mulher que se destacou na batalha, obteve reconhecimento e inúmeras homenagens, sendo a cor, nesse sentido, o motivo para que não se repetisse o que ocorreu com Maria Felipa. De acordo com Lima, essa rejeição faz de Maria Felipa um dos símbolos étnicos de liberdade na contemporaneidade.

Assim como Maria Felipa, outras mulheres negras brasileiras de grande relevância histórica e cultural também permaneceram por muito tempo desconhecidas, excluídas das páginas que registraram a nossa história. A escritora Jarid Arraes, em busca de referências representativas na perspectiva de gênero e raça, desenvolveu uma minuciosa pesquisa, reunindo importantes referências negras femininas em uma coletânea de cordéis, compilados no livro *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (2017).

As histórias contadas por Jarid são de Antonieta de Barros, Aqualtune, Carolina Maria de Jesus, Dandara dos Palmares, Esperança Garcia, Eva Maria do Bonsucesso, Laudelina de Campos, Luísa Mahin, Maria Felipa, Maria Firmina dos Reis, Mariana Crioula, Na Agontimé, Tereza de Benguela, Tia Ciata e Zacimba Gaba. O processo de produção dessas histórias contou com as pesquisas desenvolvidas pela autora, que foram como escavações, tentando alcançar elementos silenciados, invisibilizados e quase apagados pelo esquecimento produzido pelas narrativas que evidenciaram as lutas de homens brancos na História do Brasil.

Entendendo que a história da heroína Maria Felipa se articula em um movimento de consciência e memória pensado por Lélia González (2019), é que buscamos convocar reflexões em torno dos movimentos

decoloniais de compreensão do tempo e da memória a partir de uma de suas manifestações: a tradição. Nessa perspectiva, pensamos a tradição não como um movimento linear de retorno ao passado, mas como um movimento de resistência que se transforma no tempo e no espaço, reconfigurando a realidade social.

O cordel de Jarid Arraes e a construção dos espaços seguros para mulheres negras

Jarid Arraes, ao levantar sua voz, alcança visibilidade tanto para o universo do cordel, quanto para as narrativas sobre mulheres negras que foram silenciadas durante o curso da História do Brasil. O silenciamento sofrido por elas impôs o esquecimento de suas ações pelas narrativas oficiais, produzindo memórias das quais essas mulheres não faziam parte. Ao reintroduzi-las na cena histórica e cultural, a cordelista inicia um movimento de produção de novas memórias e a construção do que Hill Collins (2019) chama de espaços seguros.

De acordo com a autora, “o ouvinte mais capacitado a romper a invisibilidade criada pela objetificação da mulher negra é outra mulher negra” (COLLINS, 2019, p. 289). Assim, a organização de mulheres negras em espaços onde possam falar da própria situação, entendendo a inadequação das imagens femininas postas pela cultura dominante e a necessidade de se autodefinir dentro de uma realidade historicamente constituída, é chave para a resistência às ideologias hegemônicas.

Desse modo, convocamos a ideia da autora sobre espaços seguros, compreendendo-os como os “espaços sociais em que as mulheres falam com liberdade” (COLLINS, 2019, p. 276). E que, portanto, nesses lugares, as mulheres podem construir autodefinições a partir da possibilidade de circulação de suas vozes. Entretanto, o que está colocado é mais do que a expressão da voz, mas a construção de ambientes proliferadores de “pontos de vista feministas negros politizados” (COLLINS, 2019, p. 290).

O ambiente do cordel não costuma ser muito amigável às publicações de mulheres. Trata-se de uma luta política de resistência para mulheres autoras conseguirem publicação e reconhecimento. Jarid Arraes atualmente tem uma visibilidade mais ampla do que outras poetisas mulheres, devido à sua atuação também com outras formas literárias (romances,

contos) e uma certa aceitação no *mainstream* midiático. Entretanto, no próprio universo de um cordel que podemos chamar de hegemônico¹, ela continua sendo excluída.

E nesse contexto existe uma militância que, enquanto questiona o espaço das mulheres, realiza uma produção engajada e com um propósito político: contar as histórias, contar a vida a partir do olhar de mulher, reivindicando os protagonismos muitas vezes tomados pelos homens. É o que traz Jarid Arraes no livro sobre as heroínas negras, cujos protagonismos foram apagados por uma historiografia masculina e branca, criando, dessa forma, um vácuo representativo (FONSECA; OLIVEIRA, 2018, p. 200).

Jarid Arraes aparece no que Fonseca (2019) chamou de terceira geração de poetas, ou seja, uma geração disposta a fraturar o cenário conservador do cordel, causar incômodos, ainda que isso tenha como consequência sua exclusão dos círculos hegemônicos da poesia de cordel.

Collins (2019) aponta pelo menos três lugares como espaços para conscientização e desenvolvimento de um ponto de vista próprio das mulheres negras. O primeiro desses três lugares que cita é o relacionamento das mulheres negras umas com as outras, dada a importância das experiências individuais e o acolhimento e incentivo compartilhados, reforçando a importância de cada uma no mundo.

Outro espaço em que a voz da mulher negra se impõe de forma livre e consciente é na música. É como acontece quando a cantora e compositora baiana Luedji Luna, por exemplo, usa a música como espaço para expressão de subjetividades históricas da mulher negra e a construção de uma imagem autodefinida e coletiva que resiste e se reinventa.

Em depoimento gravado no Itaú Cultural em setembro de 2017, Luedji fala sobre a ausência de compositoras negras na música brasileira e da importância de dar visibilidade à composição de mulheres negras na música nacional: “Na ausência de referências, eu preciso validar a minha existência [...] Eu canto as minhas canções como um grito de

1. Trata-se de um cenário controlado por alguns poetas e donos de editoras, que organizam feiras e eventos, coordenam instituições e definem temas, abordagens e participantes aceitos nesses espaços. Promovem e ganham os editais e se autointitulam “donos” das programações.

existência. Nós temos vozes e, apesar de essas vozes serem silenciadas e apagadas, é importante que o mundo saiba que estamos aqui.”

A canção *Um corpo no mundo*, assim como outras canções do álbum que leva o mesmo nome, é expressão de sua experiência pessoal, uma experiência que como ela mesma coloca, não é apenas sua, mas de uma coletividade. Que corpo é esse que se desloca no tempo e no espaço, sentindo não pertencer a lugar algum?

Atravessei o mar
Um sol da América do Sul me guia
Trago uma mala de mão
Dentro uma oração
Um adeus

Eu sou um corpo
Um ser
Um corpo só
Tem cor, tem corte
E a história do meu lugar
Eu sou a minha própria embarcação
Sou minha própria sorte

O terceiro espaço que Collins (2019) cita é a escrita de mulheres negras como uma forma de ativismo. É desse espaço que a escritora Jarid Arraes se apropria e, ampliando a sua própria voz, dá voz a outras mulheres negras historicamente silenciadas. Como mulher negra, a autora conta sua própria história, tirando do anonimato imposto essas mulheres de tamanha relevância nacional.

Esse movimento de criação de espaços seguros, segundo Collins (2019, p. 291), resulta na construção de “ideias e experiências que eram impregnadas com novo significado na vida cotidiana”. Esse novo significado se encontra com a ideia de tradição aqui acionada, de uma forma que politiza e dessacraliza o passado institucionalmente narrado e imposto como memória. O espaço seguro é o lugar de onde emergem novas tradições e movimentos de tradicionalidade como um fluxo constante de criação e compartilhamentos de saberes e existências.

Mas esses espaços seguros não são automaticamente construídos pela simples existência de novas narrativas. Trata-se de um processo de

constante significação e de luta. Esses espaços têm o objetivo de proporcionar trocas e compartilhamentos em busca de um mundo mais justo, como explica Collins (2019). Entretanto, as narrativas hegemônicas permanecem exercendo controle e tentando sufocar os espaços em que outras memórias circulam.

Conforme Jarid Arraes mencionou durante os eventos de apresentação de seu livro², a busca pelas histórias não é fácil, visto que os registros sobre as heroínas negras são muito poucos e baseiam-se essencialmente nos relatos orais e em pesquisas que tampouco alcançam grande visibilidade. É necessário também considerar que os silenciamentos dessas histórias têm sérias consequências socioculturais, que passam pelo apagamento e morte simbólica dessas figuras e chegam a outras formas de violência racista, colonial e que desumaniza as pessoas negras de um modo geral, em especial as mulheres.

Nesse cenário, quando as mulheres negras falam, há ainda muito silenciamento, pois, conforme atesta a autora, na busca pela publicação de seus folhetos, muitas vezes a resposta que obtinha era a de que histórias de mulheres negras não tinham interesse de mercado. Mais uma vez, uma mulher negra sendo silenciada ao contar histórias de outras mulheres negras.

Quando as mulheres negras escrevem, publicam, tomam o poder da autodefinição, isso não resolve todo o cenário de violências e opressões. Ao reivindicar a construção de espaços seguros, entendemos que não basta que a música, a literatura, a religião, o lar existam, quando fora desses ambientes a violência permanece – inclusive como forma de barrar o crescimento dessa segurança. A própria constituição de espaços seguros é, em si, uma luta de resistência. Não é fácil existir em segurança, mesmo nesses ambientes, porque os próprios ambientes são constantemente ameaçados.

A escrita de Jarid Arraes retoma a *Carta às Mulheres Escritoras do Terceiro Mundo* de Glória Anzaldúa (2000). A professora chicana convoca as mulheres a escreverem de onde quer que elas estejam e sem sucumbirem às novas imposições de apagamentos de gênero, de raça e de classe a partir de uma padronização da linguagem.

2. Agosto de 2017, Sesc Palladium, Belo Horizonte - Minas Gerais.

Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. [...] Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você (ANZALDÚA, 2000, p. 232).

E nesse processo de escrita, as palavras se tornam navalhas, instrumentos de luta. Essa escrita é negada constantemente pelos detentores dos poderes simbólicos, políticos e econômicos, que chegam até a “autorizar” que algumas mulheres escrevam, desde que elas sejam “contidas”, “comportadas”, que não profanem a sacralidade dos saberes literários brancos, masculinos, canônicos.

O homem branco diz: Talvez se rasparem o moreno de suas faces. Talvez se branquearem seus ossos. Parem de falar em línguas, parem de escrever com a mão esquerda. Não cultivem suas peles coloridas, nem suas línguas de fogo se quiserem prosperar em um mundo destro (ANZALDÚA, 2000, p. 230).

Os cordéis sobre as 15 heroínas brasileiras contam histórias que tentaram apagar. Jarid Arraes, assim, reescreve a História do Brasil e também a história do cordel. As maiores antologias do cordel brasileiro, além de não trazerem poetisas mulheres, colocam essa poesia como um modelo conservador, machista, racista de contar o mundo. A poeta apresenta outras formas narrativas, conta outras histórias e reescreve as memórias. Mesmo assim, observamos que sua publicação não constitui uma luta vencida, mas é uma parte importante dos processos de ressignificação de memórias e novas escritas daquilo que seguimos tratando aqui como Tradição.

O trabalho desenvolvido por Jarid Arraes traz elementos políticos que podem ser observados por distintas óticas, mas aqui nos interessamos em discutir como essa possibilidade de “reescrever histórias mal escritas sobre mim” (ANZALDÚA, 2000, p. 232) insere a autora em um cenário que é modificador de tradições e que, portanto, produz novos espaços de segurança para as mulheres negras.

Nesse sentido, é importante discorrermos aqui sobre essa tradição que é movimentada nos folhetos de Arraes, mais especificamente na história

de Maria Felipa de Oliveira, e como isso interfere nessa produção dos espaços de segurança ao produzirem-se novas memórias sobre a importância e o protagonismo das mulheres negras na História do Brasil.

Se o movimento da tradição se refere a um compartilhamento – e a esse compartilhamento seguem-se todas as transformações narrativas que são implicadas na continuidade dos textos –, ao resgatar essas memórias de seus espaços de quase esquecimento, Jarid Arraes sustenta uma tradicionalidade que, por pouco, não foi rompida novamente sob o pretexto dos “interesses de mercado”.

É importante definir aqui que pensamos a tradição a partir de uma lógica de tempo espiralar (MARTINS, 2021).

O tempo ancestral não se contém nos limites de uma linearidade progressiva, em direção a um fim e a um páthos inexauríveis, e nem se modula em círculos centrípetos fechados de repetições do mesmo. Em suas espirais tudo vai e tudo volta, não como uma similaridade especular, uma prevalência do mesmo, mas como instalação de um conhecimento, de uma sophya, que não é inerte ou paralisante, mas que cineticamente se refaz e se acumula no Mar-Oceano indeterminado do tempo ancestral, o tempo Kalunga, o tempo de Nzâmbi e de Olorum, um em si mesmo, íntegro e pleno, cuja recheada por instâncias de presente, de passado e de futuro, sem elisão, sem forclusão, sem sobressaltos, sem fim dos tempos. Um tempo espiralar (MARTINS, 2021, p.183).

Para Martins (2021), o tempo baila e é grafado nos corpos. Desse modo, as concepções clássicas de tradição, que colocam o tempo como uma sucessão de acontecimentos, não se encaixam. Ainda que mantenhamos uma perspectiva de compartilhamentos de memórias, elas se movimentam e se manifestam em “estados de trânsito e de transição”.

Nesse tempo não linear, Muniz Sodré (2017) apresenta, a partir de um “Pensar Nagô”, a ideia da reversibilidade do tempo. Quando discute o aforismo iorubá “Exu atingiu um pássaro ontem com uma pedra que jogou hoje”, Sodré nos libera da amarra do passado finito, encerrado. Com a pedra narrativa que reconstruímos hoje, como uma espiral, alcançamos apagamentos realizados no passado e restauramos as possibilidades de transformação.

Com essas possibilidades, nosso entendimento é de que a tradição não é apenas uma imposição de poder ou um simples retorno ao passado,

mas um resultado das vivências e experiências cotidianas, que se transformam no tempo e no espaço, adaptando-se às novas demandas sociais.

Com isso, tanto a tradição oral da Ilha de Itaparica, que preservou a figura heroica de Maria Felipa, quanto a tradição da literatura de cordel, que se reinventa ao abordar novos temas e ressignificar a história e a cultura até aqui consagradas, se transformam no tempo e no espaço, trazendo novos significados para reconfiguração do presente, passado e futuro. Tradição, nesse sentido, não se restringe ao resquício do passado vivenciado no presente (seja por compreensões estatizantes, seja por aquelas que consideram o processo da tradicionalidade). Mas a tradição é aquilo que pulsa no tempo, que se desloca, ou baila (MARTINS, 2021) em espiral, escrevendo novas narrativas e modulando novas realidades.

O cordel de Maria Felipa de Oliveira

O processo que evidencia o controle de um grupo social sobre os outros tem em sua estrutura a validação do conhecimento ocidental e o apagamento ou subjugação de outras formas de conhecimento e existência. Para Lélia González (2019), essa articulação pode ser entendida pelas noções de consciência e memória, em que a primeira exclui aquilo que a segunda inclui. Nessa dialética, a consciência se expressa como discurso dominante que detém e define o conhecimento de forma unilateral, como verdade absoluta, privilegiando um tipo de conhecimento em detrimento de outro(s), elevando os valores culturais de um grupo enquanto o outro é relegado ao esquecimento. Já a memória pode revelar aquilo que não foi escrito, oferecendo à verdade a possibilidade de emergir do apagamento a que foi subjugada.

De acordo com o pensamento de Lélia, então, a heroína Maria Felipa foi esquecida pela cultura brasileira de um modo mais ou menos consciente. Não era a história de uma mulher negra de Itaparica, catadora de mariscos, que liderou mais de 200 pessoas, lutando muitas vezes corpo a corpo com os portugueses, que interessava à cultura letrada. Mulheres como Maria Felipa não representavam a sociedade patriarcal, suas ações patrióticas, desse modo, não mereciam registro e, portanto, deveriam ser apagadas da história.

Mas segundo Lélia, “a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala por meio das mancadas do discurso da consciência”

(GONZÁLEZ, 2019, p. 241). Por mais que a cultura dominante tenha imposto apagamentos, ocultando as marcas de africanidade que constituem a cultura brasileira, a memória como “lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar de emergência da verdade” (GONZÁLEZ, 2019, p. 240) vai a campo e, em um lento e delicado processo de restauração, reescreve a história por meio da tradição oral, estruturando como verdade, não como ficção, a heroína negra e pobre.

Ao tratarmos o cordel como fenômeno da tradição, é possível convocarmos a ideia de que essa estratégia narrativa toma a frente na possibilidade de construção de memórias. Quando Maria Felipa é narrada em cordel, sua história adquire uma possibilidade de circulação que lhe fora usurpada. Uma mulher negra, fora da imagem do padrão heroico eurocêntrico, dificilmente seria protagonista de sua própria luta.

Entretanto, quando ela aparece no cordel de Jarid Arraes (2017), ela retorna ao enquadramento histórico. Mas não basta que ela seja mencionada, é preciso observarmos de que forma os elementos que a constituem como personagem são convocados e tratados no cordel, de modo que ela seja apresentada respeitando os aspectos de sua luta e de sua importância para os movimentos de independência da Bahia.

Nesse sentido, a figura de Maria Felipa representa importante referência dentro das categorias identitárias de gênero, raça e classe, simbolizando força, liderança, inteligência e heroísmo para mulheres que são atravessadas pelas mesmas avenidas identitárias. O silenciamento imposto pela história oficial foi quebrado pela memória e cultura de um povo que preservou, comunicou e compartilhou a imagem da heroína como importante referência e patrimônio. De boca em boca, a heroína se fortaleceu e resistiu, transitando entre a oralidade e a escrita em um longo período de 187 anos. Assim, a escrita (não apenas o registro letrado, mas a produção para o compartilhamento dos saberes) oferece novas possibilidades de leitura do passado, incluindo aqueles que foram excluídos para ressignificação do presente.

Escrever sobre aqueles que historicamente representam as “maiorias sem nome” é interpretar e buscar os sentidos das transformações que o presente impõe sobre os modos de representar o passado. O processo histórico reúne importantes discussões políticas,

porque revelam disputas na “construção de subjetividades”, nas formas de recordação social e nas lutas culturais a respeito da “gestão da memória” (FARIAS, 2010, p. 35).

No cordel sobre Maria Felipa, Arraes não poupa palavras para criticar a historiografia nacional que exclui de seus registros a história de protagonistas negras, reduzindo-as ao esquecimento e invisibilidade. Sua escrita, contudo, revela uma nova versão da história nacional, versão que foi conscientemente ocultada pela cultura dominante, mas que a memória restitui, fazendo emergir a heroína até então desconhecida.

Nos registros brasileiros
A injustiça predomina
E o danado esquecimento
Na injustiça se culmina
Pois ainda não se acha
Tudo o que se examina.

Esquecidas da História
As mulheres inda estão
Sendo negras, só piora
Esse quadro de exclusão
Sobre elas não se grava
Nem se faz uma menção.

Cito a Maria Felipa
Exemplar essa guerreira
Natural de Itaparica
Foi na ilha marisqueira
E lutou tão bravamente
Liderando na trincheira
(ARRAES, 2017, p. 97).

Com esse entendimento, Arraes escreve demarcando seu posicionamento e seu intuito de construção de outras perspectivas historiográficas. Ela marca sua insatisfação com as narrativas quando menciona que “nos registros brasileiros/a injustiça predomina”; e ao mesmo tempo, seu texto atua em um movimento de transformação – como ação de memória e de luta contra a injustiça mencionada.

Se a narrativa é uma forma que possibilita a circulação e transmissão de significados como Tradição e sua constituição como memória, ao mencionar mulheres “esquecidas da História” e que “sendo negras, só piora/esse quadro de exclusão”, Jarid ao mesmo tempo em que denuncia a situação (“sobre elas não se grava/nem se faz uma menção”), age no processo de combate ao esquecimento e constrói um caminho para a produção da memória.

Como tantas mulheres negras da contemporaneidade, Maria Felipa representa a trabalhadora que sai antes do dia amanhecer, mas que, com consciência política, reflete sobre o seu papel social e se coloca para a luta. Seu forte espírito de liderança e inteligência destacada deram lugar ao seu protagonismo na Guerra de Independência da Bahia.

Juntamente com um grupo de mulheres, aproximadamente quarenta, criou as mais inusitadas estratégias, muitas no improviso, para vencer as batalhas contra os portugueses. Algumas são citadas no cordel de Jarid Arraes, como o episódio do incêndio às embarcações.

Essa Maria Felipa
As mulheres liderou
Eram cerca de quarenta
As mulheres que juntou
E com muita ousadia
Grande incêndio provocou.

Reunidas as guerreiras
Por Felipa lideradas
Colocaram fogo alto
Nas embarcações chegadas
E que eram inimigas
Da gente mobilizada
(ARRAES, 2017, p. 98).

Entre as histórias mais conhecidas e replicadas, talvez pela criatividade e perspicácia, está a famosa “surra de cansação”, uma planta da caatinga, que causa queimaduras e urticária na pele, muito comum no sertão nordestino. De acordo com a história transmitida de boca a ouvido, Maria Felipa, juntamente com as quarenta mulheres que liderou, seduziu os portugueses para um momento de diversão. Entretanto, o que

elas pretendiam na verdade, era criar mais uma estratégia para derrotá-los, “dando-lhes uma surra de cansação”.

Na Bahia, a expressão “surra de cansação” é muito comum e simboliza um ato de grande valentia e destemor, assim como uma grande humilhação e escárnio para a vítima do ato. Assim, a famosa surra de cansação que os portugueses receberam, foi transmitida por gerações até chegar aos versos do cordel sobre a heroína:

As mulheres reunidas
E dotadas de esperteza
Prepararam uma armadilha
Com o engano da beleza
Seduziram os portugueses
Bem sabidas com destreza.

Seduzidos e animados
Eles foram enganados
Já estavam até sem roupa
Quando foram espancados
Com galhos de cansação
Acabaram bem surrados.

Cansação é uma planta
Que provoca queimadura
Similar à tal urtiga
O queimado é sem firula
Inda mais se não tiver
Proteção duma armadura
(ARRAES, 2017, p. 99).

Remeter-se a esa história, especificamente, marca um registro de que as mulheres, ainda que violentadas e oprimidas, não se deixavam abater pelo medo e construíam estratégias que pudessem reverter sua situação em alguma medida. Collins (2019) aponta que os silêncios das mulheres negras não devem nunca ser tomados como uma forma de submissão, mas como uma estratégia de sobrevivência, de articulação política. “Por trás da máscara de um comportamento conformado imposto às mulheres afro-americanas, há muito tempo existem atos de resistência, tanto organizados, quanto anônimos” (COLLINS, 2019, p. 271), e isso evidencia

a criatividade das ações, além de uma consciência coletiva em torno da necessidade de transformação.

É também relevante destacarmos a importância de um dos espaços seguros citados por Collins (2019) na história da heroína Maria Felipa. De acordo com a autora, é na relação das mulheres negras umas com as outras que se desenvolve um espaço seguro para reconhecimento e afirmação de sua importância e empoderamento para a transformação social. Assim, Maria Felipa encontra no grupo das quarenta mulheres que lidera a energia da coletividade para vencer o opressor branco hetero ocidental:

Felipa também contou
Com a organização
De mais força feminina
Que lhe estendeu a mão
(ARRAES, 2017, p. 100).

Esse espaço de apoio e reconhecimento é também espaço de cultivo e construção de identidades, uma vez que estas se constroem por meio dos sentidos produzidos nas experiências vivenciadas. A tradição então encarrega-se de compartilhar essas experiências em um movimento de transformação e continuidade ao qual as identidades se integram em um processo de construção incessante, inacabado e constantemente ressignificado.

Assim, conforme Woodward (2014), o apelo a antecedentes históricos é uma das formas pelas quais as identidades estabelecem suas reivindicações. Desse modo, a forte liderança de Maria Felipa e a sua experiência na relação com as mulheres do seu grupo constituem referência simbólica importante do passado para ressignificação do presente e novas possibilidades de futuro.

Ao cordelizar a história de Maria Felipa, heroína negra escamoteada da História do Brasil, Arraes contribui para a reescrita dessa história, enfatizando elementos de identidade e memória aí presentes cujos sentidos não cessam de existir para a cultura brasileira:

Heroína negra e forte
Líder dessa independência
Para o povo da Bahia
É imensa essa influência
Que dela jamais esquece

Por sua resiliência.

Como fica muito claro
Nosso povo tem história
E por isso nós devemos
O respeito e a memória
Para Maria Felipa
Que viveu imensa glória
(ARRAES, 2017, p. 101).

Nesse sentido, o trabalho da poeta Jarid Arraes, além dos elementos de tradição, é também pedagógico.

Contar as histórias de mulheres negras protagonistas das próprias histórias e das histórias coletivas é resgatar memórias e educar. É informar. É combater a discriminação por meio da educação. É dar aos protagonistas seus espaços, em vez de esconder suas lutas, ou usurpar suas visibilidades (FONSECA; OLIVEIRA, 2018, p. 216).

O registro de memórias e as novas possibilidades narrativas que reconfiguram tradições são articulados não apenas no texto material em si, mas também quando essas histórias passam a circular socialmente e serem compartilhadas. A história de Maria Felipa de Oliveira precisa alcançar muitos outros espaços, como já começou a acontecer pela voz e pela escrita poética. A discussão ainda está longe de ser encerrada.



Figura 1 – Ilustração de Maria Felipa de Oliveira
Fonte: Heroínas Negras Brasileiras em 15 Cordéis (2017)

Considerações finais

Quando pensamos sobre tradição e memória no campo da comunicação, as relações epistemológicas não são tão evidentes quanto parecem, principalmente quando inserimos também um elemento poético/literário como empiria. Entretanto, antes do desenvolvimento da mídia, as pessoas tinham sua visão de mundo e noção de passado alicerçadas nas interações que mantinham face a face, por meio do fluxo das tradições orais na vida cotidiana – e sempre em uma perspectiva linear do tempo. Com a ascensão das mais diversas formas de mídia, a comunicação humana deixa de se fundamentar nas interações face a face, adotando os diversos recursos midiáticos como modos de comunicação.

Do ponto de vista da história da heroína Maria Felipa, a tradição oral, face a face dos insulanos de Itaparica, preservou e modulou a figura da heroína, modelo de luta e resistência para mulheres negras contemporâneas. A mídia surge então, nesse caso, como ferramenta que transforma essa tradição transitando da oralidade para a escritura, do face a face para as mídias comunicacionais. A mídia, nesse caso, que possibilita essas novas articulações, é o cordel.

Ao comunicar Maria Felipa, reconhecemos a sua relevância para a história e atribuímos novos sentidos para o presente através da sua imagem de heroína. Como elemento que se coloca na fronteira entre oralidade e escritura, o cordel traz em seu discurso as lutas de povos marginalizados, que muitas vezes nadam contra a corrente dominante, revelando experiências apagadas que se reacendem como novas possibilidades de existência.

Seja como espaço seguro, seja como reconfiguração de tradições a partir de uma noção de tempo espiralar convocado especialmente pelas formas orais que definem o cordel em sua composição, estrutura e constituição política, a poesia de Jarid Arraes transforma a própria organização do universo do cordel, ao mesmo tempo em que reescreve histórias e, portanto, memórias socialmente construídas.

Agradecimentos

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Referências

ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229, jan. 2000. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

ARRAES, Jarid. *Heroínas negras brasileiras: em 15 cordéis*. São Paulo: Pólen, 2017.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: o poder da auto-definição. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 278- 323.

FARIAS, Eny K. V. *Maria Felipa de Oliveira, heroína da Independência da Bahia*. Salvador: Quarteto, 2010.

FONSECA, Maria Gislene. OLIVEIRA, Leticia. Feminismo negro e poesia de cordel de Jarid Arraes. In.: VIERO, Felipe. SOARES, Juliana. TRINDADE, Vanessa. *Dar-se a ver: textualidades, gêneros e sexualidades em estudos da comunicação*. Belo Horizonte (MG): PPGCOM UFMG, 2018.

FONSECA, Maria Gislene. *Novelo de verso: fios de memória, tradição e performance tecendo a poesia de cordel*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

GONZÁLEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 237-256.

LUNA, Luedji. *Luedji Luna – Diálogos Ausentes* (2017). Depoimento gravado em setembro de 2017 no Itaú Cultural, São Paulo/SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=agVPryvaxcI>>. Acesso em: 11 jul 2022.

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

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

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 7-72.

V

Tempos e espaços pandêmicos

CAPÍTULO 18

#FiqueEmCasa: relação sujeito x telas e o cotidiano atravessado pela pandemia

LEONARDO ASSUNÇÃO BIÃO ALMEIDA (UFBA)

ELISA BASTOS ARAÚJO (UFBA)

ISABELA FURTADO (UFMG)

PEDRO HENRIQUE OLIVEIRA DE SOUZA (UFMG)

VINÍCIUS MICHELETTO (UFMG)

Introdução

No início da pandemia, um convite/conselho atravessou nosso cotidiano: se puder, fique em casa. Quase dois anos depois, com o desenvolvimento de vacinas e o avanço, ainda que tardio, da campanha de imunização, tivemos a possibilidade de flexibilização e de um retorno gradual ao convívio “lá fora”, mas a noção de espaço doméstico, da casa, foi instabilizada talvez de forma irreversível. De qual casa estamos falando hoje? Casa que é trabalho, que é escritório, que é pista de dança, que é sala de cinema, que é sala de aula, que é palco, que é *set* de filmagem, que é área de lazer. Quantos espaços couberam e ainda cabem nesse espaço em tempos pandêmicos?

As noções de público e privado, que se tornaram ainda mais difusas no ciberespaço, de acordo com Paula Sibilia (2016), são uma invenção, “uma convenção que em outras culturas não existe ou se configura de outras formas” (SIBILIA, 2016, p. 60). No Ocidente, essa distinção é comum, de modo que a privacidade só ganhou consistência, “ecoando o desenvolvimento das sociedades industriais modernas e do modo de

vida urbano” (SIBILIA, 2016, p. 60). Assim, a casa se tornaria um território seguro das exigências e dos perigos do meio externo, que começava, naquele início secular, a ganhar um tom cada vez mais ameaçador.

Sibilia afirma que a instituição da família burguesa, a divisão entre espaço-tempo do labor e do rotineiro e as novas concepções de intimidade, conforto e domesticidade, foram alguns dos responsáveis pela cisão público-privado, e “[é] significativo que quase todos esses elementos hoje estejam em crise e provavelmente, também em mutação” (SIBILIA, 2016, p.62). As casas se tornaram lugares privados, trazendo um sentido cada vez maior de intimidade, de modo que, foi nesses lares “modernos” que se definiram funções específicas e fixas para os diversos cômodos, moldando as atribuições, as regras e os rituais para cada ambiente. Com a instabilização provocada pela pandemia, e as mutações e crises já apontadas por Sibilia antes mesmo do período pandêmico, os espaços passaram por uma ressignificação, permitindo outros modos de uso desses ambientes.

Durante a pandemia, a rápida contaminação nos impôs um confinamento que, nas primeiras semanas, parecia ser algo passageiro, de no máximo 15 dias, mas, com o agravamento no quadro epidemiológico, tornamo-nos confinados, divididos entre o dentro e o fora, a segurança e o risco. Essas foram as primeiras dualidades que marcaram o início da reclusão social que viria a acompanhar o Brasil e o mundo durante os dois anos seguintes. Dentro de casa, e na impossibilidade de estar em presença física com pessoas de fora do espaço doméstico, houve uma intensificação da mediação das telas para as mais diversas relações. Com a família e os amigos, as videochamadas foram a saída para uma pretensão de diminuir as distâncias, tanto no cotidiano, para jogar conversa fora, ou quando em datas comemorativas. No *Instagram*, *Facebook* e *Twitter* surgiram “diários de quarentena” com narrativas de transformações das rotinas durante a pandemia, seja por profissionais da saúde, que compunham a “linha de frente” e enfrentaram jornadas brutais de trabalho, seja daqueles que, durante o isolamento, precisaram se adaptar a esse momento de incertezas.

Novos *hobbies*, dinâmicas e tribulações emergiram nesse processo e, de alguma forma, estávamos todos tentando aprender uma maneira de

passar por isso. Estudantes e professores passaram a se encontrar diariamente nos ambientes virtuais de aprendizagem e nas aulas por videoconferência. Estudantes de educação infantil, ensino fundamental e médio, historicamente apartados dessa modalidade de ensino nas principais práticas educacionais, passaram a ser incluídos nessa dinâmica, demonstrando uma instabilização e desestabilização das concepções e práticas da educação básica, bem como pondo em choque a relação, quase sempre tomada como óbvia, entre tecnologia e inovação. Surgiram problematizações do tipo: “meu estudante/meu filho aprende através dessa mediação?”; “mas o excesso de telas entre as crianças e adolescentes não é prejudicial ao aprendizado?”; “quando poderemos voltar para a educação ‘de verdade’?”, em contradição e disputa com afirmativas de avanço forçado da educação. Nas rotinas de trabalhos, as *calls* ocupavam parte considerável das agendas do dia a dia. Para o divertimento, sobretudo nos primeiros meses de pandemia, as *lives* com artistas dos mais diversos segmentos musicais preenchiam a programação dos fins de semana. Também passamos mais tempo em frente à televisão e aumentou o consumo de conteúdo em plataformas de *streaming*¹.

Um importante fator causado pelas experiências pandêmicas está na sensação geral de confusão do tempo, mobilizada, inclusive, pelas interrupções da “programação normal” da televisão, pelas imagens das ruas vazias, dos espaços públicos desocupados de movimento e pela imposição de uma necessidade de isolamento, ainda que este não tenha sido possível para todos da mesma forma. Pensando ainda na relação que temos com o tempo televisivo, pautado pela programação, a suspensão de programas (como os de auditório e as transmissões de jogos), a extensão do tempo de tela dos telejornais e ainda a exibição de novelas no horário nobre intensificaram essa percepção diária de temporalidade difusa. A incerteza de quando poderíamos circular livremente pelas ruas, sem máscaras e sem a necessidade de evitar aglomerações e,

1. Conforme aponta pesquisa da Kantar Ibope, o brasileiro esteve diariamente com a televisão ligada por 7 horas e 39 minutos, o maior tempo nos últimos 05 anos. Essa mesma pesquisa indica o aumento de conteúdo de vídeos em *streaming* pagos e gratuitos, embora não especifique os números específicos de cada plataforma: <<https://www.kantaribopemedia.com/habito-de-ver-conteudo-em-video-e-destaque-em-todo-o-brasil-em-2020/>>.

para aqueles que puderam, a necessidade de ficar em casa, centralizando nessa espacialidade a divisão do tempo do trabalho e o tempo do lazer, também gerou a sensação de dias iguais, de não passagem do tempo, de medo e hesitação de expectativas de futuro.

A *hashtag* #FiqueEmCasa, como mecanismo de indexação para gerar circulação da necessidade de isolamento social nas redes sociais, foi utilizada para comunicar e mobilizar diversos conteúdos e produtos, de música nos serviços de *streaming* a cursos em plataformas *online* de ensino, anúncio de *sites* de turismo, de cartão de crédito, até *playlist* de vídeos para assistir durante o isolamento social. No Brasil, a *hashtag* foi a mais utilizada no ano de 2020, nas plataformas *Facebook* e *Instagram*². Nas diversas *lives* que aconteceram quase diariamente nas mais variadas plataformas e canais de televisão, o #FiqueEmCasa sempre ocupava parte importante do espaço da tela, seja como marca d'água ou margeando os anúncios em *QR Codes* que convidavam o público a fazer doações para instituições de caridade ou para adquirir os produtos de algum patrocinador – mostrando o quanto o capitalismo consegue se apropriar e integrar novas dinâmicas para perdurar dominante em nosso cotidiano. A recomendação era reiterada também nas programações televisivas, dos telejornais aos programas de variedade.

Nesse sentido, a *hashtag* reúne informações, postagens em vídeos, textos, imagens e áudios que configuram uma certa espacialidade que é virtual, mas não apenas isso, uma vez que tematiza e se produz nas materialidades de um cotidiano da casa, transmitida nas telas. Por sua vez, as telas, moduladas em uma intensa relação de diversos atores, sejam eles os usuários, os desenvolvedores das plataformas ou os próprios algoritmos, são permeadas por disputas de interesses políticos, econômicos e sociais da rede que se configura nesse processo.

Ao instabilizar ainda mais a noção de casa, a pandemia diversificou as possibilidades de entendimento sobre o espaço doméstico e as telas foram importantes mediadoras desse movimento. Estamos aqui

2. O levantamento feito pela Socialbakers identificou as 10 *hashtags* mais utilizadas no país e a #fiqueemcasa ficou em primeiro lugar no *Facebook* e *Instagram*. Disponível em: <<https://exame.com/tecnologia/covid19-ou-carnaval-as-hashtags-mais-usadas-pelos-brasileiros-em-2020/>>. Acesso em: 21 jul. 2020.

mencionando um cotidiano específico – não são todas as casas incluídas pela #FiqueEmCasa, não são todas as famílias que tiveram seus cotidianos instabilizados da mesma maneira pela necessidade de isolamento social, até porque ficar em casa, em muitos casos, não significa se isolar ou evitar aglomerações. Nem mesmo o público-alvo a que se destina a *hashtag* é atingido da mesma maneira, já que, ainda que o seu uso seja uma marca do tempo do espaço *online*, ela se relaciona a experiências pandêmicas também na espacialidade *offline*.

Ainda assim, com a impossibilidade da realização de atividades presenciais diversas, cada pessoa, em alguma medida, foi afetada pela nova dinâmica anunciada pela *hashtag*. Entre aqueles que puderam de fato ficar em casa, também houve pessoas que escolheram não aderir ao isolamento como uma postura crítica às determinações sanitárias da pandemia. Essa recusa se cristalizou no lema “O Brasil não pode parar”, defendido pelo Governo Federal, que acusava uma preocupação com a economia do país naquela circunstância. Aqui, chamamos a atenção para a dimensão temporal lançada por essa mensagem, sob a ideia de que em casa as pessoas estariam paradas e improdutivas em função do isolamento social.

Além disso, a transferência de atividades presenciais para os ambientes virtuais transformou a relação com as telas, tecnologias e plataformas em uma necessidade do cotidiano durante a pandemia. O acesso de alunos e professores às aulas, de cidadãos aos serviços governamentais, pacientes aos médicos e clientes aos bancos, por muitos meses, foi inteiramente *online*. Evidentemente, o acesso a esses espaços foi extremamente desigual. Um indicador dessa circunstância é que mais de 20% dos brasileiros acima de 10 anos iniciaram a pandemia sem acesso à internet, como informou o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).³ Entre os mais de 4 milhões de estudantes que não tinham acesso, 95% deles eram de escolas públicas. Mesmo entre as universidades públicas, houve grande diferença na implementação do ensino remoto emergencial. Enquanto algumas universidades levaram mais de cinco meses para

3. EXAME. IBGE: um quinto dos brasileiros entrou na pandemia sem acesso à internet. Disponível em: <<https://exame.com/tecnologia/no-pre-covid-brasil-tinha-12-mi-de-familias-sem-acesso-a-internet-em-casa/>>. Acesso em: 4 jul. 2022.

retomar às atividades, as universidades estaduais paulistas e as instituições de ensino superior privadas, nem chegaram a interrompê-las.

Esse trabalho tem como objetivo pensar essas relações entre os sujeitos, as telas e o cotidiano atravessado pela pandemia, articulando o isolamento social (através das relações acionadas pela #FiqueEmCasa) a partir da noção de espacialidades e temporalidades em crise, problematizando o espaço doméstico e as experiências com as telas enquanto portas de acesso ao mundo, ao que está fora, quando não podíamos estar. Para tanto, tomaremos como entrada teórico-metodológica o conceito de estrutura de sentimento (WILLIAMS, 1979), articulando-o ao tempo histórico para Koselleck (2006), através dos conceitos de espaço de experiência e horizonte de expectativa, e tomando a pandemia como figura de historicidade (RIBEIRO; LEAL; GOMES, 2017), uma articulação tecida para nos fazer ver as transformações nas relações entre os sujeitos, as telas e os espaços.

Iremos tomar a pandemia como figura de historicidade ao considerar as relações temporais que adquirem forma e conflitam entre si através das articulações configuradas no período, as relações construídas a partir dos processos decorrentes da pandemia e os modos como os sujeitos se apropriam desses processos, configurando continuidades e rupturas. Iremos acionar essa compreensão para perceber os conflitos e tensionamentos temporais e espaciais que tomam forma a partir da relação com a pandemia e com as telas.

O conceito de plataformização também se apresenta como uma importante aproximação para discutir “a penetração de infraestruturas, processos econômicos e estruturas governamentais de plataformas em diferentes setores econômicos e esferas da vida” (VAN DIJCK; NIEBORG; POELL, 2020). Ao acionarmos os estudos de plataforma, procuramos sublinhar a maneira como a experiência *online* possui uma forte capilarização na vida cotidiana, grafando informações que estão relacionadas a nossos hábitos, interesses e, até mesmo, sentimentos e emoções, transformados em dados cada vez mais economicamente valiosos. Percebemos mudanças nos meios de expressão e nas práticas culturais, que produzem “a construção de eus imaginados e de mundos imaginados” (APPADURAI, 2013).

Experiências pandêmicas: audiovisualidades, telas e a instabilização do tempo-espaço

Para as experiências pandêmicas acionadas pela #FiqueEmCasa, a relação com o mundo foi possível através da mediação das audiovisualidades e das telas. Nesse cenário de instabilização das espacialidades, é visível uma dimensão ainda mais borrada entre os limites do doméstico e do público. Vemos isso tanto na explosão de *shows* ao vivo consumidos no conforto da casa, quanto na “invasão” de toda a turma da sala de aula no espaço doméstico da professora – seja pela imposição da “prof” estar com a câmera aberta e dar visibilidade a seu espaço, antes de privacidade, seja pela ineficiência do horário “comercial” para atendimento às famílias, que, agora, acessavam a professora com ainda mais facilidade.

Na relação com a educação básica, em especial, as experiências do tempo do ensino remoto, mediado por telas, se deram em um duplo entre uma sensação de suspensão do tempo e a necessidade de inovação de um tempo passado relacionado ao analógico por meio do uso das tecnologias digitais. Isso porque a nova prática de ensino remoto se articula a uma antiga discussão, sustentada por inferências feitas a partir da Teoria da Aprendizagem de Vygotsky (1989), sobre a necessidade de socialização para o aprendizado – entendida pelas interações presenciais – e o prejuízo do uso excessivo das telas, como apontam algumas pesquisas.⁴ As escolas, com especial destaque às particulares, eram movidas a adotar metodologias de ensino mediado por telas, embora sob significativa resistência ou ponderação de professores e alguns teóricos da educação.

4. A Sociedade Americana de Psicologia, através de pesquisa atualizada em 2022, afirma como prejuízo ao aprendizado o uso excessivo de dispositivos, que geraria problemas como comportamentos compulsivos, sedentarismo e substituição de interações presenciais por virtuais. Para saber mais: <<https://www.apa.org/monitor/2020/04/cover-kids-screens> e <https://drauziovarella.uol.com.br/coluna-2/criancas-adolescentes-e-o-excesso-de-telas-coluna/>>. Acesso em: 20 jun. 2022. Já na área da neurociência, os impactos apontados desse uso excessivo das telas são: “déficit de atenção, atrasos cognitivos, distúrbios de aprendizado, aumento de impulsividade e diminuição da habilidade de regulação própria das emoções”. Disponível em: <<https://neuroconecta.com.br/o-impacto-do-excesso-de-telas-no-desenvolvimento-das-criancas/#:~:text=Pesquisas%20apontam%20que%20a%20superexposi%C3%A7%C3%A3o,de%20regula%C3%A7%C3%A3o%20pr%C3%B3pria%20das%20emo%C3%A7%C3%B5es>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

Inferimos, a partir de Gutmann (2021), que as audiovisualidades e as telas são importantes mediadores desse processo quando “constituem ambiência, espaço e orquestram minhas, nossas experiências temporais” (GUTMANN, 2021, p. 21). Portanto, articulamos aqui as relações entre os sujeitos, as telas, o cotidiano e os diversos modos de viver na pandemia, tomando o audiovisual e a televisão como portas de entrada, a fim de ver transformações na relação entre as individualidades, os espaços e as tecnologias.

Para tanto, acionamos a noção de estrutura de sentimento, que deve ser compreendida, de acordo com Gomes (2011), em articulação umbilical com o conceito amplo de cultura e dar expressão a um novo modo de sentir. Ele é mobilizado por Williams (1979) para “compreender a maneira como vivemos, cada um de nós, individualmente, mas sempre de modo profundamente social, a complexidade das relações entre materialidades econômicas, estruturas sociais e políticas e produção de sentido” (WILLIAMS, 1979, p. 38). Segundo o autor,

[...] estamos interessados em significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente e as relações entre eles e as crenças formais ou sistemáticas são, na prática, variáveis (inclusive historicamente variáveis), em relação a vários aspectos, que vão do assentimento formal com de sentimento privado até a interação, mas nuançada entre crenças interpretadas e selecionadas, experiências vividas e justificadas (WILLIAMS, 1979, p. 134).

De acordo com Gomes e Antunes (2019, p. 11), “a estrutura de sentimento opera como ferramenta analítica potente quando lidamos com sociedades/processos em momentos de transição”. A articulação entre a mudança social e a mudança cultural é o desafio central que Williams quer enfrentar ao formular o conceito (GOMES, 2011). Estrutura de sentimento é aqui apropriado a partir de uma pista analítica trazida pela sua articulação com os conceitos de espaço de experiência e de horizonte de expectativa (KOSELLECK, 2006). Enquanto Williams volta o seu olhar para a análise da cultura, ao modo como certos elementos são produzidos e dizem dos processos de transformação cultural, Koselleck (2006) trata do tempo histórico como a combinação entre espaço de experiência e horizonte de expectativa.

Essa formulação “oferece uma chave para mostrar o tempo histórico em mutação” (KOSELLECK, 2006, p. 322) e busca provocar fissuras no passado e na perspectiva de futuro, rompendo com a ideia de que o passado é ultrapassado e as ações humanas se movem em direção a um futuro de superações e inovações e de história única. Portanto, mesmo ao acionar analiticamente a pandemia através do olhar para relações produzidas a partir da #FiqueEmCasa, podemos perceber diferentes relações culturais e históricas mobilizadas por diferentes experiências do tempo. O tempo histórico vivido na pandemia, acionado enquanto narrativa pela #FiqueEmCasa, não pode ser tomado apenas pela relação com um tipo de isolamento social, mesmo porque existem disputas de espacialidade e temporalidade operando na relação com esse isolamento.

Também é importante tomarmos a pandemia como figura de historicidade (RIBEIRO; LEAL; GOMES, 2017), que, de acordo com Leal e Antunes (2015, p. 220):

implica considerar a forma que as relações temporais adquirem, na sua articulação complexa, em relação ao evento narrado, aos agentes produtores, à lógica midiática, à configuração narrativa, à expectativa de recepção e os modos como os indivíduos e grupos se apropriam desses textos e referências.

Isso nos permite entender os distintos modos de viver e conceber a pandemia através de complexas relações com as temporalidades, que figuram nos processos comunicacionais analisados e em que “está implícito um transtorno, uma agitação que não é apenas espacial, mas que se dá no e com o tempo” (LEAL; GOMES, 2020, p. 32). Acionamos a pandemia exatamente para analisar, através da *hashtag*, como as temporalidades figuraram. A pandemia desestabiliza o par experiência-expectativa, tornando-se o lugar das projeções: quando voltaremos ao presencial? Que novo normal será esse que precisamos criar? As minhas experiências pandêmicas dentro de casa contam como experiências? Pairou sempre uma expectativa pelo futuro, que seria o fim da pandemia, e que seria fora de casa.

Percebemos que a pandemia instabilizou as experiências do tempo e as nossas relações com o mundo através do tempo, oferecendo-nos

“experiência temporal atordoada” (LAGE; MANNA, 2019), em colapso, na qual passado, presente e futuro tornam-se lugares de confusão e incompreensibilidade, demandando consequentemente agires imaginativos, éticos e epistêmicos peculiares” (LEAL; GOMES, 2019, p. 33). Considerando que no momento da escrita do texto ainda vivíamos em um momento da pandemia, também a tomamos como um amálgama de espacialidades e temporalidades complexas, acessada nas dimensões vividas das tramas cotidianas.

Para Gutmann (2021, p. 16), “a pandemia evidencia a centralidade do audiovisual enquanto expressão, dimensão tangível da mediação”. Tomemos a televisão como ponto de observação. Tão logo se instauraram as primeiras medidas mais restritivas em combate à pandemia de COVID-19, em março de 2020, as principais emissoras de TV do país precisaram alterar suas grades de programação. Todos os programas de entretenimento foram suspensos e no seu lugar houve o aumento da programação telejornalística, reposicionando o espaço e o tempo da vida pelo tempo televisivo em favor de uma concepção de urgência da informação. O vírus ainda era uma novidade, muito havia a se descobrir sobre aquele incerto modo de vida que se impunha e a avalanche de desinformação e negacionismo – encabeçada pelo então presidente Jair Bolsonaro e seus apoiadores – colocou um peso maior à atuação do jornalismo, sobretudo na televisão, meio de comunicação de amplo alcance no território nacional.

Nos telejornais, ao lado de imagens atuais da cobertura noticiosa – dos hospitais lotados, implantação de instalações em ginásios escolares e campos de futebol para dar conta do volume de infectados, longas avenidas inabitadas e um sem número de especialistas convocados para tentar explicar o que afinal estava acontecendo –, imagens de pandemias do passado eram convocadas, seja para fins de comparação do padrão imagético que se repetia (as ruas vazias, os hospitais de campanha), seja para buscar na História pistas de como lidar com o inesperado. Juntamente a essas imagens de passado e presente, o medo e a expectativa do que ainda estava por vir nos chegava de forma imperativa, tendo como porta de entrada a televisão, cuja programação passou a ser tomada por previsões de quando as vacinas estariam disponíveis, pelas estima-

tivas e estatísticas do número de mortes, pelas especulações de como a economia reagiria nos mais distintos cenários que se apresentavam como possibilidade, pelas apostas sobre o que de fato conformaria o “novo normal”.

Percebemos aqui uma relação espaço-temporal complexa, já que, no contexto da pandemia de COVID-19, convocar imagens de pandemias passadas aciona um lugar de presença pela distância entre o que se vê e o que se vive. Antes da COVID-19, essa distância era familiar aos brasileiros, mas, agora, ocupava uma presença vivida que é imbricada em uma sensação de futuro pelo que não se consegue imaginar. Pandemias provocadas por outras doenças, como a Síndrome Respiratória Aguda Grave (SARS), H1N1 ou Ebola, sem um alcance global, provocavam narrativas e imagens de compadescência pela distância não apenas geográfica, mas também relacionada a uma concepção ocidental de atraso do tempo – ou porque acometia países geograficamente apartados de uma concepção ocidental de “avanço”, como a China e países do continente africano, ou porque acometia países considerados menos desenvolvidos do que nós, ou, ainda, associada a uma ideia de letalidade menos palpável, já que não foram números tão expressivos como os da COVID-19.

A noção de estrutura de sentimento, dessa forma, nos deixa ver esse amálgama temporal que se enreda a partir da programação televisiva. De acordo com Ferreira (2019, p. 45), “existem, portanto, no mesmo momento histórico, elementos do passado/presente (residuais), do presente/presente (dominantes) e do presente/futuro (emergentes), demonstrando que estamos inseridos num contexto com distintas temporalidades”. A #FiqueEmCasa podia ser percebida na programação televisiva a partir da observação das locações de onde repórteres e apresentadores faziam suas comunicações. O programa Fantástico, do dia 22 de março de 2020, o primeiro após o início das medidas mais severas de distanciamento e isolamento social, começa mostrando imagens do vazio que tomou ruas, praias, praças, pontos turísticos e centros comerciais das principais cidades. No texto, em voz off, Poliana Abritta e Tadeu Schimidt, apresentadores do dominical, se revezam na leitura de um texto que evoca as primeiras impressões da realidade pandêmica

que havia se apresentado: “ruas vazias e famílias dentro de casa. É assim que o Brasil vai se proteger da pandemia de COVID-19”⁵.

Passagens, entrevistas e *links* ao vivo foram transmitidos diretamente das salas e escritórios dos repórteres, padrão que veríamos se repetirem durante todo o período de pandemia em todos os telejornais e que ainda se perpetuam, mesmo com o retorno dos jornalistas e apresentadores às ruas e aos estúdios com o avanço da vacinação e arrefecimento da pandemia. No entanto, ver comunicadores de suas casas não se configura como algo novo. Na televisão fechada, sobretudo nos canais de notícias, já era comum ver os correspondentes internacionais de suas casas, entrando no ar via videoconferência. Além disso, o modelo de transmissão e gravação de vídeo adotado por *youtubers* e influenciadores digitais se popularizou justamente por esse caráter amador, próximo e íntimo, valores e sentidos de uma estética poética amadora (CALDAS, 2018) associada a produções da internet e que o “estar em casa” evoca. O que chamou atenção nesse primeiro momento, foi o fato de programas televisivos de emissoras abertas utilizarem esse recurso. Das nossas casas, víamos performar, diretamente de suas casas, atores midiáticos que sempre estiveram protegidos pelas estruturas dos estúdios de TV.

Ressaltamos aqui que esse padrão foi ampliado para os diversos programas de entretenimento, tais como os *talk shows* e programas de auditório. Apresentadores, entrevistados, cantores, bandas e plateias performavam de suas casas os papéis que lhe cabiam. Nas *lives*, que se apresentaram como as principais portas de escape de um noticiário tenso e desesperançoso quanto ao futuro incerto, artistas faziam longos *shows*, que ocupavam parte dos fins de semana. As apresentações feitas diretamente pelo *YouTube* e promovidas pela plataforma, levavam o selo da campanha “Fique em Casa e Cante Comigo”, que recebeu *shows* de grandes nomes da música. No *Instagram*, a figurinha “Em casa” foi amplamente utilizada pelos usuários da rede social, para compartilhar parte de suas rotinas durante a quarentena, que podiam ser acessadas também a partir da *hashtag*. As telas que mediam nosso cotidiano

5. Programa Fantástico exibido no dia 22 de março de 2020. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8421749/>>. Acesso em: 22 maio 2023.

constituem um ideal de realidade, “um real atravessado por telas que reforçam sentimento de partilha dessa experiência de mundo e também de exclusões. Telas constituem novas formas de presença, mas também de ausências, de cortes socioeconômicos brutais” (GUTMANN, 2021, p.16). Assim, a #FiqueEmCasa também nos convida a ver a disputa. Que casa é essa? Quem pode ficar em casa? Em quais condições? Quantas realidades cabem nessas telas?

O espaço doméstico convocado pela *hashtag* aciona também o tempo da modernidade: essa é uma casa constituída pela família nuclear, com poucos moradores, com espaço suficiente para, se necessário, o cumprimento do isolamento social – em um mínimo de 1,5m, cada um no seu “quadrado”, e não uma casa com um único cômodo para os muitos moradores de toda a família. Essa é uma casa em que o acesso à internet é facilitado, cabo ou *wi-fi*, e não apenas dados móveis, e serve à sensação de encurtamento das distâncias, desburocratização de processos e procedimentos dos mais diversos, bem como ao entretenimento. A experiência convocada por essa relação espaço-temporal é muito específica de uma experiência da classe média e alta. Aos poucos, os divulgadores da *hashtag*, inclusive, começaram a adicionar a ela o preâmbulo: “Se puder”, fique em casa, já que a ausência da rua, para muitas famílias, era sinônimo de ausência de comida.

Em um estudo encabeçado pela pesquisadora Laura Robinson (*et al.*, 2020), há uma correlação direta entre desigualdades digitais no período pandêmico e risco de exposição à COVID-19, trazendo como dado mais uma forma de vulnerabilidade. Os autores acreditam que as desigualdades digitais estão relacionadas à exposição de morte por COVID-19:

[...] as desigualdades digitais e sociais estão tornando certos subgrupos significativamente mais vulneráveis à exposição ao COVID-19. Populações vulneráveis com riscos desproporcionais incluem os isolados sociais, idosos, sujeitos do sistema penal, estudantes digitalmente desfavorecidos, trabalhadores temporários e trabalhadores de delivery. [...] Lançamos luz sobre como a pandemia em curso está aprofundando os principais eixos de diferenciação social, que

anteriormente estavam ocultos da vista (ROBINSON *et al.*, 2020, p. 2, tradução nossa).⁶

A relação com as telas, portanto, advém da experiência social, e esta, por sua vez, é articulada a uma estrutura de sentimento, sobre como vivemos e sentimos as estruturas sociais. Desse modo, “a experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados” (KOSELLECK, 2006, p. 309). Aqui convocamos o conceito de espaço de experiências que, deste modo, não se dissocia do horizonte de expectativa. A “[...] expectativa se realiza hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto” (KOSELLECK, 2006, p. 309-310). A experiência, portanto, estaria na relação com o vivido, acessado e elaborado no presente, e com as projeções de futuro, feitas no presente. A expectativa, por sua vez, seria uma experiência projetada pela experiência vivida, mas não rigorosa e totalmente prevista, já que as experiências também podem se modificar, ao serem revistas pela recordação, ou se novas experiências forem originadas.

Essas duas categorias meta-históricas, segundo Koselleck (2006), não transmitem uma realidade histórica, não designam um processo ou acontecimento histórico, pois são categorias de conhecimento, ou seja, fundamentam a possibilidade de uma história. Portanto, Koselleck (2006) está apresentando, através dessas categorias, as condições de possibilidade históricas da condição humana universal. Para o autor, através da experiência e da expectativa, a História amadurece e é possível desvendar condições para histórias possíveis. Desse modo, a modificação ocorreria entre experiência e expectativa. O par experiência-expectativa é indissociável na medida em que se configura entre experiências vividas e vindouras e expectativas existentes e novas.

6. Do original em inglês: “digital inequalities and social inequalities are rendering certain subgroups significantly more vulnerable to exposure to COVID-19. Vulnerable populations bearing disproportionate risks include the social isolated, older adults, penal system subjects, digitally disadvantaged students, gig workers, and last-mile workers.[...] We shed light on how the ongoing pandemic is deepening key axes of social differentiation, which were previously occluded from view.”

É nesse sentido que percebemos que as experiências pandêmicas, independentemente da sua natureza, romperam com um horizonte de expectativa baseado no que se conhecia como normal, produzindo uma sensação de suspensão de tempo, à espera do retorno ao que se era. As expectativas produzidas pelas experiências pandêmicas, apesar de serem fruto do inesperado e terem rompido com um horizonte de expectativa, não geraram surpresa enquanto se baseavam nessa suspensão do tempo. O ficar em casa não necessariamente produziu uma nova experiência, pois prolongou um tempo de acesso a experiências conhecidas, relacionadas a um espaço conhecido – sobretudo na relação com as telas.

Diante de um futuro de incertezas e de medo, não se produziu o fim de um mundo existente, exatamente por não se saber como criar um novo mundo, esperando que tudo voltasse a ser o que era. As audiovisualidades, nesse sentido, foram uma permanência, ainda que ampliada, de vivências já conhecidas, à espera do retorno à vida lá fora. Ainda que se tenham incorporado práticas de caráter inovador no começo da pandemia, e de algumas delas terem sido absorvidas para o cotidiano, a vivência desse período nos traz evidências de que não vivenciamos uma ruptura no horizonte de expectativa. Há, na verdade, uma disputa nas experiências pandêmicas, perceptíveis aqui pelas várias relações provocadas pela #FiqueEmCasa – mobilizadas pelos vários sentidos convocados pelo uso da *hashtag*, enquanto razão para ficar em casa, sejam as *lives* como sinônimo do simultâneo, do espetáculo musical, das sessões de *coaching*, e tantos outros que ocorreram na relação com as espacialidades *online* e *offline*.

Espacialidades pandêmicas e plataformação

Os ambientes virtuais que permitiram a comunicação durante o isolamento, mais do que meros meios, produzem grandes inflexões na maneira como a sociabilidade é tecida *online* e *offline*. Mesmo antes da pandemia, essas tecnologias já eram promovidas como ferramentas que tornam a vida mais prática. A proliferação das plataformas na vida cotidiana, que se intensificou no contexto pandêmico, é um fenômeno conhecido por plataformação, isto é, a “emergência da plataforma como modelo econômico e infraestrutural dominante da *web social*,

bem como as consequências da expansão das plataformas de mídias sociais em outros espaços *online*” (HELMOND, 2019, p. 61).

Enquanto há plataformas que convergem uma série de serviços, outras atuam de maneira extremamente especializada para comprar, pagar, assistir, transportar, buscar, consultar, agendar, organizar, jogar, programar. A Alphabet Google, que começou como uma página de busca, hoje é ramificada em diversas aplicações integradas como o sistema operacional de celulares Android, a loja de aplicativos Play Store, o serviço de armazenamento em nuvem Drive, a plataforma de vídeos *YouTube*, o *e-mail* Gmail, as videochamadas no Meet, os mapas do Maps, que oferecem trajetos combinando serviços de transporte e pontos georreferenciados de estabelecimentos que são avaliados pelos usuários, além muitas de outras funcionalidades. A Amazon, outra empresa de tecnologia de amplitude mundial, também oferece serviço de armazenamento em nuvem, além de loja virtual e serviço de *streaming Prime Video*. A Meta-Facebook opera plataformas de mídias sociais, como o *Instagram*, e de mensagens instantâneas, como o WhatsApp.

Cada uma dessas plataformas é modificada ao longo do tempo, especializando, transformando e/ou expandindo as ferramentas disponíveis, moduladas por interesses de diversos atores. Operam em rede e conformam “ecossistemas de plataformas” (VAN DIJCK, 2013) que incluem o mercado, os desenvolvedores e os próprios usuários que, mais do que consumir aquilo que é oferecido pelas plataformas, são também produtores e distribuidores do conteúdo *online*. Nesse sentido, a participação nos ambientes virtuais se tornou extremamente lucrativa para as plataformas e investidores. No ano de 2022, brasileiros passaram em média mais de 10 horas por dia acessando a internet, sendo o terceiro país de uma lista global.⁷ O portal eletrônico do Governo Federal, criado em 2019, que foi fortemente impulsionado desde a emergência

7. WE ARE SOCIAL. Digital 2022 Global Overview Report. Disponível em: <https://wearesocial.com/uk/blog/2022/01/digital-2022-another-year-of-bumper-growth-2/>. Acesso em: 4 jul. 2022.

da pandemia, já foi usado por pelo menos 85% dos brasileiros.⁸ O portal unifica serviços como consulta da Carteira de Trabalho Digital e o Certificado de Vacinação Nacional disponibilizado no Conecte SUS e alguns desses serviços, como a solicitação de seguro desemprego, continuam funcionando virtualmente mesmo após o fim do isolamento. A alta taxa de desemprego, que ultrapassou 14% no primeiro trimestre de 2021, batendo um recorde de quase dez anos⁹, expõe o quanto esse serviço foi necessário.

Na experiência da pandemia, as telas dos celulares, computadores e aparelhos digitais diversos se tornaram os ambientes em que se trabalha, estuda, compra, faz pagamentos, consulta e celebra, reunindo pessoas que puderam e escolheram aderir ao isolamento social. As plataformas de mídias sociais como *Facebook*, *Instagram*, *Twitter* e *YouTube*, criaram recursos específicos para informar sobre o coronavírus e a situação global. Botões interativos em postagens que tinham algum conteúdo relacionado à COVID-19 apareciam para o usuário, indicando *links* que informavam sobre as medidas de contingenciamento e o desenvolvimento de vacinas. O *Google* e o *Twitter* criaram seções específicas para divulgar as últimas notícias e os dados sobre número de casos, mortes e vacinação. Figurinhas para *stories* do *Instagram* destacavam o #FiqueEmCasa e a vacinação com a frase “vacinas salvam vidas”. As grandes empresas da tecnologia também desenvolveram e expandiram ferramentas para facilitar a comunicação durante o isolamento, como a *Microsoft Teams* e *Google Meet*.

Passamos a ver mais os outros nas telas (e também nós mesmos), em perfis virtuais e nos ambientes de conversa simultânea como as videochamadas. As postagens nas plataformas de mídias sociais nem sempre evocavam o presente, mas também recuperavam uma lembrança

8. CETIC.BR. Painel TIC COVID-19: Pesquisa on-line com usuários de Internet no Brasil - 4ª edição: Cultura, Comércio Eletrônico, Serviços Públicos On-line, Telessaúde, Ensino Remoto e Teletrabalho. Disponível em: <https://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/20220404170927/painel_tic_covid19_4edicao_livro%20eletronico.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2022.

9. IBGE. *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD). Primeiro trimestre de 2021*. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/2421/pnact_2021_1tri.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2022.

de uma viagem ou um bom momento. O luto também foi tematizado, buscando não tornar as vidas perdidas em função da infecção em mera estatística. Nas videochamadas, os ambientes de trabalho, estudo, comemoração e encontro passaram a ser compartimentados em “caixinhas” divididas simetricamente, entre cada perfil participante da reunião. Nas salas de aula, por exemplo, cada aluno, o professor e o quadro eram uma tela, dentro da tela daquele que assistia. Esse formato bastante rígido em relação à presença, com frequentes problemas de conexão e botões de microfone e recursos da plataforma, levou também muitos a abandonarem, pouco a pouco, as câmeras. Com o passar dos meses, por exemplo, tornou-se comum nos conectar ao ambiente virtual da sala de aula com câmeras e microfones fechados e uma interação cada vez menor entre a turma.

Enquanto fazemos a escrita deste texto¹⁰, pouco a pouco buscamos retomar a vida fora das telas, marcados por consequências talvez jamais mensuráveis. Nossa imaginação de futuro foi atravessada pela intensificação do costume e da necessidade no uso dessas tecnologias, bem como por outras transformações pandêmicas que envolvem dimensões de saúde, moradia, educação, cultura, economia e sociabilidade, de um modo geral. Com nossos rastros cada vez mais quantificados pelas plataformas, as modulações em torno das expectativas e sentimentos ganhou outros contornos.

Com o arrefecimento da pandemia proporcionado pelo avanço da vacinação, a vida foi se acomodando a uma nova relação de normalidade e essas experiências foram se flexibilizando, mas nos parece possível afirmar que o tensionamento do espaço caseiro com sua tendência multitarefa é um caminho sem volta. A demarcação do tempo pandêmico é controversa e, mesmo que alguns comportamentos adotados no período mais crítico continuem presentes, como uso de máscaras, muitos já falam da pandemia no passado. Ainda que a Organização Mundial da Saúde (OMS) continue considerando a COVID-19 uma Emergência de

10. Esse texto foi escrito em julho de 2022, momento em que, graças à vacina, já era possível estarmos em convívio presencial com certa segurança, embora diversas interações e experiências de sociabilidade ainda se dessem exclusiva ou preferencialmente via telas, como as aulas e reuniões, como as que possibilitaram a escrita deste artigo.

Saúde Pública Internacional, no Brasil, a medida foi retirada desde 17 de abril de 2022.¹¹

As escolas retomaram por completo suas rotinas presenciais. Os espaços físicos de trabalho também foram restabelecidos, embora algumas empresas e instituições, públicas e privadas, tenham adotado um sistema híbrido, que se mostrou uma alternativa para poupar gastos com energia e aluguéis de grandes espaços. Os corredores das universidades, bibliotecas e salas de aula, ainda que reocupados por técnicos, estudantes, professores e outros trabalhadores, com a retomada do ensino presencial, estão bastante vazios, se comparado ao período pré-pandêmico. O #FiqueEmCasa não é mais necessário e podemos fazer algo que por tanto tempo aguardávamos: estar lá fora. Porém, nesse processo, os desgastes que acumulamos nesses dois anos nos impedem de retornar ao que éramos. Nesse sentido, vivemos um momento “pós-ainda-pandêmico”, em que as experiências do momento mais agudo da emergência sanitária passaram, mas ainda nos marcam profundamente no presente.

11. O Ministério da Saúde anunciou a revogação do estado de emergência em saúde pública no dia 17 de abril de 2022, porém a Portaria 913/2022 foi publicada no dia 22 de abril de 2022. Disponível em: <<https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/portaria-gm/ms-n-913-de-22-de-abril-de-2022-394545491>>. Acesso em: 19 jul. 2022.

Referências

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

CALDAS, Fernanda Gonçalves. *Se gostou, dá um like: análise histórica e cultural do vlog no Brasil*. [Dissertação de mestrado]. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2018.

FERREIRA, Thiago Manoel. *Transformações de políticas e afetos no Brasil: contextualizando radicalmente o acontecimento junho de 2013 em fluxos audiovisuais*. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

GOMES, Itania; ANTUNES, Elton. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. *Galaxia* (São Paulo, online), Especial 1 - Comunicação e Historicidades, p. 8-21, 2019.

GOMES, Itania. Raymond Williams e a hipótese cultural da Estrutura de Sentimento. In: JANOTTI, Jr., Jéder; GOMES, Itania Maria Mota. *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011.

GUTMANN, J. F. *Audiovisual em Rede: derivas conceituais*. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2021.

HELMOND, Anne. A Plataformização da Web. (Traduzido por Tiago Salgado) In: OMENA, Janna (Org.). *Métodos Digitais: Teoria-Prática-Crítica*. Lisboa: Livros ICNOVA, 2019 [2015], p. 49-73.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro do passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006.

LAGE, Igor; MANNA, Nuno. Uma “catástrofe do tempo”: narrativa e historicidade pelas Vozes de Tchernóbil. *Revista Galáxia*. São Paulo, Edição Especial 1 – Comunicação e Historicidades, 2019, p.34-46.

LEAL, Bruno Souza; ANTUNES, Elton. *O testemunho midiático como figura de historicidade: implicações teórico-metodológicas*. Chasqui.

Revista Latinoamericana de Comunicación. nº 129, agosto - novembro, 2015.

LEAL, Bruno Souza; GOMES, Itania Maria Mota. Catástrofe como figura de historicidade: um gesto conceitual, metodológico e político de instabilização do tempo. In: *Catástrofes e crises do tempo* [recurso eletrônico]: historicidades dos processos comunicacionais / Organizadores Jussara Maia [et al.]. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020, p. 31-52.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; LEAL, Bruno; GOMES, Itania. A historicidade dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem In: MUSSE, Christina Ferraz; VARGAS, 277 Herom; NICOLAU, Marcos (orgs.). *Comunicação, mídias e temporalidades*. Salvador/Brasília; EDUFBA/COMPÓS, 2017.

ROBINSON, Laura; SCHULTZ, Jeremy; KHILNANI, Aneka; ONO, Hiroshi; COTTEN, Shelia R.; et al. Digital inequalities in time of pandemic: COVID-19 exposure risk profiles and new forms of vulnerability. *First Monday*. University of Illinois at Chicago University Library, 2020.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

VAN DIJCK, José. *The Culture of Connectivity*. New York: Oxford Press, 2013.

VAN DIJCK, José; NIEBORG, David; POELL, Thomas. *Plataformização*. *Fronteiras – estudos midiáticos*, 22(1), p. 2-10, 2020.

VYGOTSKY, Lev S. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1989

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura* (Trad. de Waltensir Dutra). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1971]1979.

CAPÍTULO 19

Territorialidades em *Nós, mulheres da periferia*: ações de comunicação e formas de resistência durante a pandemia de coronavírus

BRUNA PEREIRA BATISTA (UFMG)

JOYCE EMANUELE SOARES DE OLIVEIRA (UFOP)

MÁRIO GONZAGA JORGE JUNIOR (UFBA)

MICHELE DA SILVA TAVARES (UFS)

Ao refletirmos sobre os fluxos de informação e processos comunicacionais existentes nas periferias, favelas, morros, quebradas, deparamo-nos com contradições e afetações espaço-temporais que emergem da própria noção de “território” (ou múltiplas territorialidades). Segundo a pesquisa “Pandemia na Favela”¹ (2020), realizada pelo Data Favela, o Brasil tem 13,6 milhões de pessoas vivendo em condições de vulnerabilidade social, econômica e sanitária, que enfrentaram dificuldades para o cumprimento das medidas de prevenção contra o coronavírus nesses territórios, fato que potencializa as desigualdades e violências preexistentes, sobretudo no que se refere aos indicadores de raça e gênero.

Além dos múltiplos enfrentamentos, os territórios também sofrem com as restrições de acesso à informação e a exclusão digital. Dados publicados pelo Atlas da Notícia (PROJOR, 2022), apesar de indicarem

1. “Pandemia na Favela: A realidade de 14 milhões de favelados no combate ao novo Coronavírus”, realizado pelo Data Favela (2020). Disponível em: <https://0ca2d2b9-e33b-402b-b217-591d514593c7.filesusr.com/ugd/eaab21_9837d312494442ceae8c11a751e2a06a.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2022.

uma crescente das mídias jornalísticas digitais, revelam um cenário de restrições no acesso à informação no Brasil, que reforçam as desigualdades no que se refere ao direito à comunicação: 53% dos municípios brasileiros não possuem cobertura significativa de imprensa configurando “desertos de notícias”, ou seja, cerca de 29 milhões de pessoas, habitam regiões que não possuem presença de veículos jornalísticos que informem sobre serviços, problemas e acontecimentos específicos daquela região. De acordo com o Painel TIC COVID-19 (2021), embora as tecnologias digitais estejam presentes de forma constante em diversas ações da vida contemporânea, há uma disparidade no acesso e uso da internet, entre as parcelas mais vulneráveis da população, reforçando a exclusão digital nesses territórios. Esse cenário também é comprovado pelo levantamento realizado pelo Instituto Locomotiva para a Central Única das Favelas (CUFA): 43% dos moradores de favelas não possuem acesso a internet em seus lares ou possuem acesso precário à rede (DATA FAVELA, 2020).

Para Das (2020), quando falamos sobre “eventos críticos”, isto é, grandes questões históricas que envolvem algum grau de violência e moldam uma comunidade, precisamos voltar nossos olhares também para o impacto desses acontecimentos no cotidiano, no ordinário. O surgimento de ações comunitárias, marcadas por laços de proximidade e vizinhança, representa uma das expressões desse impacto.

Assim, na ausência de ações efetivas do Estado, destaca-se a atuação de mídias jornalísticas independentes, coletivos e comunicadores populares, a exemplo da coalizão nacional de coletivos de comunicação #CoronaNasPeriferias², associada às lutas antirracistas e por igualdade de gênero, que ao longo de todo o período pandêmico se fortaleceram ao mobilizarem-se para produzir conteúdos informativos com abordagens hiperlocais (de dentro dos territórios) e ações territoriais contra a crise sanitária e as desigualdades socioeconômicas.

Entre as diversas ações, com cobertura ostensiva e ainda vigente a respeito da pandemia, percebe-se a atuação do site *Nós, mulheres da*

2. Coalizão #CoronaNasPeriferias. Disponível em: <<http://periferiaemmovimento.com.br/comunicadores-perifericos-se-unem-em-coalizao-nacional-para-enfrentar-pandemia/>>. Acesso em: 06 ago. 2022.

*periferia*³, dedicado ao que denomina como “jornalismo periférico” e às narrativas humanizadas, articulando discussões sobre classe, raça, gênero e território, tendo a periferia de São Paulo como contexto. Ao observar as postagens da mídia em seu perfil no *Instagram* e os conteúdos jornalísticos publicados no *site*, identificamos características editoriais que configuram um gesto narrativo que emerge do próprio objeto analisado (como a própria marca editorial, o contrato de leitura estabelecido em manifesto, as angulações e as fontes privilegiadas) com aderência conceitual à noção de território e às múltiplas territorialidades, entendendo que tais características podem fornecer pistas para a compreensão de outras mídias semelhantes.

Nesse sentido, nossa proposta de trabalho parte da reflexão sobre o conceito de “territorialidades” como figura de historicidade que ilumina a compreensão sobre o trabalho de mídias jornalísticas independentes e comunicadores populares durante a pandemia de coronavírus que desenvolveram ações territoriais de resistência e mobilização social como forma de enfrentamento à desinformação e às desigualdades no cotidiano das comunidades vulnerabilizadas. Segundo Ribeiro, Leal e Gomes (2017, p.46), as figuras de historicidades são “imagens conceituais capazes, simultaneamente, de fazer ver diferentes problemas temporais nos fenômenos midiáticos (uma dimensão reflexiva) e sugerir caminhos e operadores para sua apreensão (uma dimensão operacional)”, ou seja, podem impulsionar tanto uma investigação teórica como metodológica. Portanto, compreendemos o “jornalismo de periferia” e a experiência editorial de *Nós, mulheres da periferia* como parte de uma discussão mais ampla que abrange processos comunicacionais de/para/sobre territórios, desestabilizando padrões editoriais e processos comunicacionais hegemônicos que priorizam fluxos informacionais de fora para dentro dos territórios.

“Território” como conceito operador

A concepção de território incorporada nesta proposta de análise, que compreende “territorialidades” como figura de historicidade, dialoga com a proposição do geógrafo Rogério Haesbaert (2005), que a considera uma

3. *Site* disponível em: <<https://nosmulheresdaperiferia.com.br/>>. Acesso em: 06 ago. 2022.

dupla dimensão, uma mais funcional e outra mais simbólica, que assim como os sujeitos e seus corpos, inscrevem e expressam relações de poder.

Território, assim, em qualquer acepção, tem a ver com poder, mas não apenas ao tradicional poder político. Ele diz respeito tanto ao poder no sentido mais explícito, de dominação, quanto ao poder no sentido mais implícito ou simbólico, de apropriação. Lefebvre distingue apropriação de dominação (–possessão, –propriedade), o primeiro sendo um processo muito mais simbólico, carregado das marcas do vivido, do valor de uso, o segundo mais concreto, funcional e vinculado ao valor de troca (HAESBAERT, 2005, p. 6774).

O autor considera fundamental explicitar os complexos processos de territorialização desdobrados por múltiplos sujeitos e espaço-tempos subalternos, como entre os habitantes de periferias urbanas e entre os chamados povos originários ou povos tradicionais brasileiros, que, através de configurações distintas de poder em que a dimensão simbólico-afetiva tem grande relevância, constroem seus territórios a partir de outra abordagem epistêmica e outras práticas socioculturais, que subvertem a “matriz europeia propagada pelos grupos/classes hegemônicos” (HAESBAERT, 2020, p.132). Nesse sentido, território é utilizado por Rogério Haesbaert (2020) enquanto categoria de análise para compreender a realidade (em que se destaca a centralidade da obra do geógrafo brasileiro Milton Santos), mas também como instrumento político utilizado tanto na afirmação de inúmeras políticas públicas quanto na resistência de vários grupos sociais subalternos em suas lutas “por território” (HAESBAERT, 2020, p. 130).

Pensar em território, portanto, é compreendê-lo em uma multiplicidade de manifestações, carregadas das marcas do vivido, das experiências, discutindo as práticas sociais que são estabelecidas, “desdobra-se ao longo de um continuum que vai da dominação político-econômica mais ‘concreta’ e ‘funcional’ à apropriação mais subjetiva e/ou ‘cultural-simbólica’” (HAESBAERT, 2005, p. 6775). Levando em conta as concepções de território e de territórios enquanto múltiplos, o autor afirma que sempre vivemos uma multiterritorialidade:

[...] a existência do que estamos denominando multiterritorialidade, pelo menos no sentido de experimentar vários territórios ao mes-

mo tempo e de, a partir daí, formular uma territorialização efetivamente múltipla, não é exatamente uma novidade, pelo simples fato de que, se o processo de territorialização parte do nível individual ou de pequenos grupos, toda relação social implica uma interação territorial, um entrecruzamento de diferentes territórios. Em certo sentido, teríamos vivido sempre uma “multiterritorialidade” (HAESBAERT, 2005, p. 6783).

Essa multiterritorialidade é “organizada e mobilizada por afetos, orientações, mapas de importância que expressam valores, visões de mundo e ecologias de pertencimento” (FARIAS, 2020, p. 89). Todavia, a contemporaneidade exige considerar também o novo aparato tecno-informacional marcado pela conectividade, capacidade de interação e integração de outros territórios, organizados cada vez mais em rede do que em áreas. A chamada condição pós-moderna inclui assim uma multiterritorialidade:

Resultante do domínio de um novo tipo de território, o território-rede em sentido estrito [...]. Aqui, a perspectiva euclidiana de um espaço-superfície contínuo praticamente sucumbe à descontinuidade, à fragmentação e à simultaneidade de territórios que não podemos mais distinguir claramente onde começam e onde terminam ou, ainda, onde irão “eclodir”, pois formações rizomáticas também são possíveis (HAESBAERT, 2005, p. 6786).

A territorialidade, portanto, pode ser compreendida em seu sentido abstrato, mas não no sentido radical que a reduz ao caráter de abstração analítica.

Ela é uma “abstração” também no sentido ontológico de que, enquanto “imagem” ou símbolo de um território, existe e pode inserir-se eficazmente como uma estratégia político-cultural, mesmo que o território ao qual se refira não esteja concretamente manifestado (HAESBAERT, 2005, p. 6783).

Com isso, o autor defende que o poder, no seu sentido simbólico, deve ser devidamente considerado na concepção de território. “É justamente por fazer uma separação demasiado rígida entre território como dominação (material) e território como apropriação (simbólica) que

muitos ignoram a complexidade e a riqueza da ‘multiterritorialidade’ em que estamos mergulhados” (HAESBAERT, 2005, p. 6783).

A conceituação de território, portanto, se expande, transitando por diversas escalas, mas com um eixo importante na questão da defesa da própria vida, da existência ou de uma ontologia terrena/territorial. Haesbaert (2020) problematiza essa questão apontando o vínculo ao modelo capitalista extrativista moderno-colonial, caracterizado pela devastação e genocídio que, até hoje, colocam em xeque a existência de grupos subalternos, como habitantes de periferias urbanas (especialmente descendentes de negros e indígenas) e, de modo culturalmente mais amplo, os povos originários em seus espaços de vida (HAESBAERT, 2020).

A intelectual negra Lélia Gonzalez (2020), em sua crítica à colonialidade, diz que um dos seus traços fundamentais é o processo de desigualdade, em que se proliferam, até hoje, violências de classe, de raça, de gênero e de território.

Um dos legados concretos da escravidão diz respeito à distribuição geográfica da população negra, isto é, à sua localização periférica em relação às regiões e setores hegemônicos. Em outras palavras, a maior concentração da população negra ocorre exatamente no chamado Brasil subdesenvolvido, nas regiões em que predominam as formas pré-capitalistas de produção com sua autonomia relativa (GONZALEZ, 2020, p. 30).

É nesse sentido que o racismo – enquanto articulação ideológica e conjunto de práticas – estabelece uma divisão racial do trabalho e de ocupação do espaço, que é compartilhada por todas as formações socioeconômicas capitalistas e multirraciais contemporâneas. “Desnecessário dizer que a população negra, em termos de capitalismo monopolista, é que vai constituir, em sua grande maioria, a massa marginal crescente” (GONZALEZ, 2020, p. 29).

Segundo Gonzalez (2020), em termos históricos, sabemos que o regime escravista teve sua ação mais ampla e profunda nas regiões brasileiras onde a *plantation* e as atividades mineradoras se desenvolveram. Ao refletir sobre a ocupação do espaço na relação com o capitalismo, Lélia Gonzales (2020) aponta como os processos de mestiçagem e a emergência de uma população livre se relacionam com o processo de

formação das periferias. Para a autora, na medida em que a “população escrava sofreu deslocamentos geográficos que obedeciam às exigências da produção econômica (ciclos do açúcar, da mineração etc.), a população de cor livre permaneceu nas regiões” (GONZALEZ, 2020, p. 35), vindo a constituir a grande massa marginalizada no momento de emergência do capitalismo, “posto que foram fixados a formas de produção pré-capitalistas (como parceiros, lavradores, moradores/assalariados rurais, trabalhadores da mineração, etc.)” (GONZALEZ, 2020, p. 36).

Nesse sentido, observamos a manutenção da lógica colonial que classifica e orienta o comportamento de corpos racializados e “geneticados”, que controlam a mobilidade da população, seleciona aqueles cuja vida deve ser cuidada e preservada. Uma política que envolve até mesmo os genocídios, uma necropolítica nos termos de Achille Mbembe (2011). A necropolítica é a política centrada na administração da morte, lembra a contraface “soberana” da biopolítica, pois muda a ênfase do “fazer viver” para o “fazer morrer” e deixar viver, seja por sua condição de classe, raça, gênero, idade, religião etc. (HAESBAERT, 2020).

Na visão de Mbembe (2011), lembrando Frantz Fanon, uma das características básicas do poder soberano colonial é exatamente ocupar espaços e compartimentá-los, classificá-los, relegando os colonizados “a uma terceira zona, entre o status de sujeito e o de objeto” (Fanon, mais incisivo, dirá “zonas do não-ser”) (HAESBAERT, 2020, p. 43). É desse modo que aderimos à proposta da superação da visão funcionalista do território que prioriza basicamente a sua condição como recurso para exploração econômica, para acumulação ilimitada, típica do sistema-mundo capitalista, concebendo a defesa do território, antes de tudo, como a garantia de abrigo ou, mais amplamente ainda, de aconchego (HAESBAERT, 2020). Significa defender a vida, começando por seu território mínimo, o próprio corpo, protegendo-o frente às inúmeras ameaças dentro de um sistema concentrador e espoliador. “Trata-se, portanto, de territórios de r-existência, onde a resistência se fortalece no combate às ameaças sobre a vida ao mesmo tempo em que a existência se afirma através da coexistência entre nossos múltiplos territórios/mundos de vida” (HAESBAERT, 2020, p. 215).

Processos comunicacionais hiperlocais de/para múltiplas territorialidades

Nesta proposta, interessa-nos observar como ecoa a voz de sujeitos invisibilizados, grupos subalternizados e suas formas de resistência durante o período pandêmico a partir da comunicação, mais especificamente, do jornalismo com abordagem hiperlocal. Entendemos que os processos comunicacionais – contra-hegemônicos – mobilizados pelas mídias jornalísticas independentes e pelos coletivos e outras iniciativas populares são emergentes dos/para os territórios. Assim como compreendemos que as relações de temporalidade, nesse contexto de mobilização social, são percebidas na forma como os coletivos e comunicadores populares lidam com as rotinas e o cotidiano dos territórios, as tecnologias disponíveis, a noção partilhada de convergência das mídias e a forma como mídias tradicionais e convergentes coexistem.

Aranha e Miranda (2016) destacam como as mudanças tecnológicas empreendidas no final do século XX reconfiguram o ecossistema dos meios de comunicação, afetando todos os domínios da vida humana. Nesse cenário, a internet assume um papel de protagonista em um contexto globalizado, descentralizado, em que as informações circulam em um fluxo contínuo, contemplando cada vez mais pessoas e suas vozes, a partir de múltiplos territórios, onde o local ganha destaque. Além disso, os autores destacam o fato de que, quando há uma tendência de homogeneização das identidades globais e da intensificação dos fluxos informacionais, surge como contraponto a valorização do local, como se o cidadão buscasse um ponto de produção no qual possa se referenciar e se identificar.

A “redescoberta” da informação no bairro ou numa região ou a hiperlocalidade acontece não somente pela possibilidade que as tecnologias desenvolveram com o incremento das interações, elas fizeram muito mais ao possibilitarem que a construção de conteúdo venha se tornando verticalizada e, as empresas de comunicação, começam a perceber que não são mais as únicas vozes prósperas nesse meio (ARANHA; MIRANDA, 2016, p. 31).

Nesse sentido, novas estratégias que procuram favorecer a proximidade passam a se destacar, principalmente no que se refere às mídias

jornalísticas independentes, fortalecendo o denominado jornalismo hiperlocal, que, segundo os autores, está “circunscrito a uma área delimitada, com os conteúdos focados, normalmente, nas vivências daquele local, até porque, na sua grande maioria, vão ser consumidos por indivíduos daquela comunidade” (ARANHA; MIRANDA, 2016, p. 23). Magnoni e Miranda (2018), por sua vez, destacam que o hiperlocal começou a ser usado para referir-se à cobertura de notícias em nível de comunidade geralmente esquecidas pela mídia tradicional, ganhando fôlego de circulação a partir do ambiente digital.

É importante ressaltar que as mídias independentes que apostam no jornalismo hiperlocal também são atravessadas por desafios de sustentação financeira, assim como os jornais tradicionais. Para a produção e divulgação da informação de interesse público e para a composição do contraditório, as mídias organizadas nos moldes do jornalismo hiperlocal, participativo, buscam alternativas de financiamento das suas operações: planejamento, produção, distribuição e fruição (ARANHA; MIRANDA, 2016).

Destacamos, portanto, a importância de pensar a perspectiva inclusiva – “De nós para os nossos!”, conforme registra o manifesto da coalizão #CoronaNasPeriferias, observando como a representação de si mesmo nas ações de comunicação auxilia o fortalecimento dos laços comunitários. Também interessa-nos pensar o papel das mídias independentes no contexto de pandemia e desinformação, como um contraponto à cobertura da mídia hegemônica. Assim, optamos por observar os modos de articulação do conceito de território a partir da atuação do site de mídia jornalística independente *Nós, mulheres da periferia* (SP). Para esse exercício analítico, realizamos a leitura dos textos editoriais disponíveis no site e identificamos conteúdos relacionados à pandemia a partir das postagens realizadas em seu perfil no *Instagram*, que redirecionam para os conteúdos jornalísticos publicados no *site*. O período recortado compreende os anos de 2020 a 2022.

Do ponto de vista metodológico, compreendemos que se trata de um estudo exploratório, com o objetivo de se aproximar do objeto, observá-lo, sem a intenção de esgotá-lo, mas proporcionar uma visão geral a respeito de questões que emergem da empiria. Segundo Gil (2008, p. 27), “as pesquisas

exploratórias têm como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e idéias, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores”.

Tal procedimento proporcionou uma visão geral acerca do *site Nós, mulheres da periferia*, permitindo a identificação de características editoriais que configuram um gesto narrativo e que emergem do próprio objeto analisado (como a própria marca editorial, o contrato de leitura estabelecido em manifesto, as angulações e as fontes privilegiadas) com aderência conceitual à noção de território e às múltiplas territorialidades, entendendo que tais características podem fornecer pistas para a compreensão de outras mídias semelhantes.

Lançado em março de 2014, *Nós, mulheres da periferia* é um *site* dedicado ao “jornalismo periférico”, voltado à construção de narrativas mais humanas e contextualizadas, articulando discussões sobre classe, raça, gênero e território, tendo a periferia de São Paulo como contexto. Embora destaque em sua descrição editorial que os conteúdos são “atemporais”, a abordagem contextual privilegia a vivência cotidiana, as memórias, a opinião e a história de mulheres negras e periféricas. A equipe gestora e colaboradora é composta por mulheres periféricas, majoritariamente negras. Enquanto negócio, o projeto é sustentado por parcerias com fundações ou empresas que dialogam com seus princípios e por meio de assinatura do público leitor.

Além do *site*, os conteúdos são replicados através do *Facebook*, *Twitter* e *Instagram*⁴ como forma de divulgação e estratégia de engajamento junto aos diferentes públicos (para além do próprio “território”). Nessas redes sociais, o projeto se apresenta como uma “redação jornalística de mulheres periféricas com olhar para temas importantes no Brasil e no mundo”, sugerindo um modo de comunicar em perspectiva “glocal” – neologismo aqui utilizado como resultante da junção dos termos *global* e *local*, para reforçar que as pautas que emergem dos territórios, embora sejam vivenciadas de modo peculiar à realidade do espaço comunitário, são demandas que não estão deslocadas de questões sociais, políticas e

4. Facebook: <<https://www.facebook.com/nosmulheresdaperiferia/>>; Twitter: <https://twitter.com/nosmda_perife_ria>; Instagram: <<https://www.instagram.com/nosmulheresdaperiferia/>>.

culturais mais amplas. “A glocalização ressalta a importância do local num contexto global, fazendo-o emergir como afirmação da identidade cultural, de regionalidade, por oposição à massificação e à universalidade” (ARANHA; MIRANDA, 2016, p. 23).

Nesse sentido, vale destacar que o contrato de leitura que se estabelece com os públicos está registrado no texto denominado como “Manifesto - O que é periferia?”⁵, no qual a equipe responsável pela mídia apresenta sua definição de “periferia”, tensionando sua relação com o centro e destacando aspectos conceituais que reforçam o tipo de atuação ativista (“Periferia é enfrentamento”, “Periferia é resistência”, “Periferia é consciência”), dando pistas para a compreensão dos gestos editoriais empreendidos nas narrativas jornalísticas, a partir da ideia de periferia partilhada pelo *Nós, mulheres*:

[...] Periferia é muito mais que território. É um ponto de referência. É uma perspectiva, um lugar de fala, um corpo no mundo. Periferia é muito mais que geografia. É subjetividade, identidade, sentimento, memória afetiva. Periferia são narrativas contra a História única. Nossas vidas importam e cada trajetória é singular. Nós, mulheres da periferia estamos em todos os espaços. Ultrapasamos e destruimos fronteiras. Somos diáspora. Somos ponte em qualquer rio. Estamos em travessia, em movimento (NÓS, MULHERES DA PERIFERIA, 2021).

Então, ao utilizar o termo “jornalismo periférico”⁶ em sua definição editorial e considerando essa perspectiva de entendimento de periferia, seja como “posicionamento espacial e social”, “enfrentamento”, “resistência” ou “consciência”, além do interesse pela singularidade das histórias dos sujeitos que ocupam os espaços periféricos, é possível observar um movimento de desestabilização dos cânones jornalísticos hegemônicos, próprio das mídias independentes, a exemplo da própria noção de imparcialidade, da ideia de interesse público em relação aos temas abordados e do gesto narrativo que, segundo descrito em sua linha editorial, privilegia “um outro jeito de ver os acontecimentos no Brasil e

5. Manifesto disponível em: <<https://nosmulheresdapерiferia.com.br/manifesto/>>.

6. O termo é citado na descrição editorial, nomeada “Quem somos”. Disponível em: <<https://nosmulheresdapерiferia.com.br/quem-somos/>>. Acesso em: 06 ago. 2022.

no mundo” que corrobora para “a construção de uma sociedade plural, antirracista e não patricarcal” (NÓS, MULHERES DA PERIFERIA, n.d.), entre outros aspectos.

Assim, na medida em que o território assume o protagonismo no processo comunicativo do *Nós, mulheres da periferia*, o fazer jornalístico (independente) também pressupõe um ethos que reflita esse lugar discursivo, legitimando posicionamentos e enfrentamentos, assumindo um certo posicionamento espacial e social. Esse gesto indica um deslocamento a favor dos interesses da própria periferia, sem perder de vista a perspectiva ética e a confiabilidade como premissas editoriais.

Em relação à cobertura da pandemia causada pelo SARS-CoV-2, a perspectiva “glocal” que o acontecimento enseja, imposta pela própria condição de emergência sanitária mundial, mas que reverbera de modos peculiares nas periferias, revela outro aspecto que configura o gesto editorial da mídia analisada: a aposta no “jornalismo de memória”⁷. Essa abordagem também pode ser compreendida como um modo de deslocamento da narrativa jornalística centrada nos dados que registram o quantitativo de óbitos, infectados/recuperados, vacinados/não vacinados para uma abordagem mais humanizada, com ênfase nas histórias de vida das pessoas que vivem nos bairros periféricos, pressupondo, inclusive relações de temporalidade (presente - futuro) a partir do gesto comunicacional de registro de memória.

[...] Entendemos, em meio à pandemia, que o nosso jornalismo produzia também memória. Essa memória muitas vezes não vista, muitas vezes deixada para escanteio, muitas vezes escondida entre os números dos dados oficiais.

[...] Contamos as histórias da pandemia para dizer que a periferia existe. Não só em dor, mas também em potência e solidariedade. Contamos essas histórias no presente, para que no futuro possamos entender o curso da História e como isso nos afeta (MOREIRA, 2021).

É importante ressaltar que o *site Nós, mulheres da periferia* não delimitou uma seção específica para a abordagem da pandemia como

7. “Por que fazemos um jornalismo de memória em meio à pandemia”, disponível em: <<https://nosmulheresdapерифeria.com.br/por-que-fazemos-um-jornalismo-de-memoria-em-meio-a-pandemia/>>.

acontecimento, mas optou por tratar do cenário de crise sanitária sob o viés dos múltiplos atravessamentos temáticos, em seções distintas, a exemplo das entrevistas com especialistas, do Boletim Curva das Periferias (realizado em parceria com a Alma Preta Jornalismo) e do *podcast Conversa de Portão*. Essa abordagem transversal e descentralizada foi constatada por meio de busca simples de conteúdo no site, usando como mecanismo a aplicação da palavra-chave “pandemia”.

Nesse sentido, optamos por identificar as temáticas que emergem das postagens do *Nós, mulheres da periferia* no *Instagram*, ao divulgarem os conteúdos jornalísticos relacionados à pandemia, entre 2020 e meados de 2022. Ao longo desse período, foi possível observar que o “jornalismo de periferia” pode ser compreendido como um conceito operador decorrente dos processos comunicacionais de/para/sobre territórios, que enseja uma abordagem reflexiva, mas que também pode mobilizar uma aplicação metodológica, tanto a partir das lógicas de produção como do produto editorial.

Assim, observamos que os conteúdos postados no *Instagram* revelam algumas recorrências temáticas que podem ser agrupadas em “subcategorias” relacionadas às abordagens do “jornalismo de periferia” na cobertura da pandemia, como mote editorial e o “jornalismo de memória”, como mote narrativo. Essas recorrências sugerem os temas de interesse público para essa mídia, a exemplo de: pandemia, periferia e mercado de trabalho/desigualdades sociais; pandemia, periferia e maternidade/saúde da mulher; pandemia, periferia e a morte/luto; pandemia, periferia e educação; periferia, controle epidemiológico da pandemia e vacinação; e pandemia, periferia e solidariedade/resistência.

Entre as abordagens mais recorrentes, destacam-se os conteúdos relacionados à *pandemia, periferia e maternidade/saúde da mulher*, como notícias, conteúdos utilitários (dicas e sugestões) e/ou em formato sonoro (*podcast Conversa de Portão*). A seguir, a sequência de *cards* ilustrativos postados no *Instagram* (Figura 1) exemplifica a abordagem editorial: “Como amamentar em caso de Covid-19?”⁸ (postagem cujo *link* para leitura na íntegra redireciona para a matéria “Amamentação

8. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/COQzSD3rti9/?utm_source=ig_web_copy_link>.

em tempos de Covid-19: entenda a importância do aleitamento”⁹); “Gravidez na pandemia: confira respostas para as principais dúvidas”¹⁰; “Gestar e parir na pandemia”¹¹ (relacionado ao episódio nº 33 do *podcast Conversa de Portão*).



Figura 1 – Pandemia, periferia e maternidade/ saúde da mulher
 Fonte: Nós, mulheres da periferia (2021a; 2021b; 2021c).

É interessante observar que o primeiro card foi publicado cerca de oito meses após a postagem da notícia no *site* de *Nós, mulheres da periferia*, retomando a discussão a respeito da amamentação durante a pandemia e reiterando a importância da temática para seu público/suas seguidoras. Observamos, portanto, a retomada de assuntos recorrentes ao cotidiano das mulheres como uma característica/estratégia de engajamento no perfil do *Instagram*. Ao discorrer sobre a importância da amamentação, a narrativa jornalística articula dados de relatórios, fontes oficiais e explicação de especialistas, mas principalmente privilegia o testemunho/ depoimento de mulheres que vivenciam ou vivenciaram a experiência da amamentação. As imagens que ilustram a segunda e a terceira postagens, por sua vez, estão interligadas: em “Gravidez na pandemia”, optou-se por uma narrativa de serviço com perguntas e

9. Disponível em: <<https://nosmulheresdaperiferia.com.br/amamentacao-em-tempos-de-covid-19-entenda-a-importancia-de-manter-o-aleitamento/>>.

10. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/COwIM4FrRg1/?utm_source=ig_web_copy_link>.

11. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/COc67M4rG6B/?utm_source=ig_web_copy_link>.

respostas sobre as dúvidas que permeiam esse momento, mas sugerem a escuta do episódio de *podcast* “Gestar e parir na pandemia” como conteúdo complementar, que trata da experiência de três mulheres que relatam como cuidam dos bebês em meio à crise sanitária e econômica. Os três exemplos reforçam, portanto, a abordagem editorial do “jornalismo de memória”.

Outra abordagem recorrente refere-se à *pandemia, periferia e mercado de trabalho*, cujas postagens relacionadas à temática apontam para a forma negativa como a pandemia afeta as mulheres em suas atuações profissionais. Os dois primeiros *cards*, a seguir (Figura 2), foram postados no primeiro ano de pandemia, período em que as medidas sanitárias para contenção da doença afetaram diretamente as rotinas de trabalho.



Figura 2 – Pandemia, periferia e mercado de trabalho / desigualdades sociais

Fonte: Nós, mulheres da periferia (2020a; 2020b; 2021d).

A postagem “Trabalhadoras de salões da periferia já sofrem impactos do coronavírus”¹² registra os efeitos do período de quarentena na vida das mulheres que trabalham com estética nas periferias, cuja atuação não pode ser contemplada com a modalidade de *home office* aplicada em outras atividades profissionais no mesmo período. A reportagem articula dados a respeito do mercado de trabalho informal e apresenta depoimentos de mulheres, suas vivências e incertezas diante da precarização das condições de trabalho, dos riscos de contágio, da renda básica

12. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B-FB8Y0HcHn/?utm_source=ig_web_copy_link>.

e do desemprego, entre outras situações. Da mesma forma, a postagem “Covid-19 na vida das trabalhadoras da limpeza urbana”¹³ registra a discussão, no primeiro ano de pandemia, a respeito da situação das trabalhadoras que atuam na linha de frente do combate à pandemia, enfatizando o relato das profissionais da limpeza urbana, expostas não só aos riscos de contaminação, mas também vivenciando o desemprego e o preconceito. Os dois exemplos aplicam a abordagem editorial do “jornalismo de memória”.

A partir do segundo ano de pandemia, observamos, por sua vez, postagens que avaliam as desigualdades no mercado de trabalho, a exemplo de “Vocês sabiam que o número de mulheres no mercado de trabalho abaixou durante a pandemia?”¹⁴, que aborda as disparidades no acesso ao mercado de trabalho, considerando indicadores de raça e gênero no período pandêmico. No *card* abaixo, é destacado o relato da consultora Elizabete Leite Scheibmayr a respeito das mulheres negras que, durante a pandemia, tiveram que se deslocar para suas atividades profissionais, enquanto mulheres brancas tiveram a oportunidade de fazer *home office*. A reportagem trata das discussões que foram empreendidas no painel que debateu inclusão da população negra no mercado de trabalho, na ocasião da programação do dia do Afro Presença. Os três exemplos reforçam, portanto, a abordagem editorial do “jornalismo de periferia”, na medida em que enfatizam a condição das mulheres que vivem nas periferias no mercado de trabalho.

Na sequência, observamos a recorrência da abordagem temática referente ao *controle epidemiológico da pandemia e vacinação na periferia*. Tal recorte temático permite uma leitura de momentos distintos no decorrer da pandemia, a exemplo do primeiro ano, quando as medidas sanitárias e as orientações para contenção do vírus esbarraram nas desigualdades de acesso aos recursos para a saúde pública, infra estrutura, condições financeiras e outras variáveis vivenciadas pelas comunidades periféricas, assim como, a partir do segundo ano, com o

13. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CF4em5IneFt/?utm_source=ig_web_copy_link>.

14. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CT2J_6Fguur/?utm_source=ig_web_copy_link>.

início da vacinação, o processo de imunização da população também revelou as discrepâncias nos diferentes territórios. A seguir, a sequência de imagens (Figura 3) ilustra três momentos distintos: as vulnerabilidades do início da pandemia e a ausência de políticas públicas efetivas; o conturbado início do processo de imunização da população; e o alívio da ampliação ao acesso à vacinação.



Figura 3 – Periferia, controle epidemiológico da pandemia e vacinação

Fonte: Nós, mulheres da periferia (2020c; 2021e; 2021f).

No primeiro *card*, a postagem “Covid-19 nas periferias: Estado falha no controle local da pandemia”¹⁵, redireciona a leitura para a reportagem que divulga e comenta os dados do boletim semanal “Curva das periferias: negros e pobres diante da pandemia”, realizado em parceria com o portal de mídia independente *Alma Preta*. Segundo descrição na reportagem, o boletim consiste em “um esforço jornalístico de acompanhar os números da pandemia mais de perto, e entender o impacto dela nos distritos da cidade e na vida da população pobre e negra que vive nas periferias”¹⁶. A matéria está centrada na análise dos dados do boletim e traz especialistas que explicam os indicadores, enfatizando o conceito de “território” – operador analítico que orienta nossa leitura

15. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CG5fgC0nn6J/?utm_source=ig_web_copy_link>.

16. Reportagem disponível em: <<https://nosmulheresdaperiferia.com.br/covid-19-nas-periferias-estado-falha-no-controle-local-da-pandemia/>>.

– para analisar as falhas e as lacunas no controle epidemiológico da pandemia, conforme o trecho a seguir:

As duas pesquisadoras defendem que as ações de políticas públicas deveriam ter considerado a realidade de cada território, mesmo com gestão centralizada, mas orientadas de forma territorial.

“Os profissionais da saúde que lidam diretamente com os territórios, que conhecem as especificidades, comorbidades, fatores de risco, que de fato acompanham a população, foram subutilizados. Já existia uma estrutura capilarizada com os programas de atenção primária do SUS (Sistema Único de Saúde), a partir das UBSs (Unidade Básica de Saúde), com os agentes comunitários de saúde, que já desempenhavam o papel de vigilância nos territórios, mas optou-se por não utilizar esse contingente de profissionais”, destaca Lara (SILVA, 2020).

Na sequência, o segundo e o terceiro *cards* (Figura 3) exemplificam as dissonâncias do início do processo de imunização no Brasil e o alívio da população que enfim teve acesso à vacinação. A postagem “No camarote da vacina privada, pretas e faveladas não entram”¹⁷ divulga a reportagem que trata do projeto de Lei 948.2021, apelidado de “camarote da vacina”, debatendo as consequências que essa diretriz pode trazer, caso fosse viabilizada a compra de imunizantes pelo setor privado, a partir de especialistas e representantes das comunidades. A postagem “Vacinadas: mulheres idosas relatam alívio e esperança”¹⁸ apresenta uma narrativa centrada no depoimento de pessoas idosas, enquadradas no grupo prioritário, sobre o sentimento de receberem à época, a primeira dose do imunizante, em um período que a vacinação seguia de forma lenta, com problemas de gestão e manifestações de negacionismo a respeito da eficácia da vacina.

Nos três exemplos, identificamos de forma mais evidente o mote editorial do “jornalismo de periferia” e a aplicação da noção de território como operador conceitual que orienta a própria narrativa. Além disso, observamos que essa abordagem temática e gesto editorial permitem

17. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CNqSBhoLlb6/?utm_source=ig_web_copy_link>..

18. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CMSF6fcrBxt/?utm_source=ig_web_copy_link>.

uma compreensão das relações de temporalidade que a periferia (e as múltiplas territorialidades) podem estabelecer com a pandemia enquanto acontecimento – com desdobramentos encadeados. Essas relações de temporalidade, que marcam o “momento” de cada acontecimento, parecem estar relacionados às características espaciais e demográficas do território, ou seja, às condições sociais, culturais, políticas, econômicas e, também, aos processos comunicacionais aos quais estão sujeitas as territorialidades. Nesse sentido, a atuação de mídias independentes e de comunicadores populares reforça a importância dos fluxos horizontais de informação como forma de resistência, empoderamento e viabilização ao direito de informação e comunicação.

E, por fim, o eixo temático *pandemia, periferia e solidariedade/resistência* abrange o conjunto de postagens (Figura 4) que registram o potencial de mobilização das comunidades periféricas e as ações de enfrentamento às situações de vulnerabilidades impostas e intensificadas pela pandemia, mas que antecedem à crise sanitária e são uma constante no cotidiano desses territórios periféricos. Essas publicações foram mais frequentes, sobretudo, ao longo do primeiro ano da pandemia, embora também apareçam nos períodos seguintes.



Figura 4 – Pandemia, periferia e solidariedade/resistência
Fonte: Nós, mulheres da periferia/Instagram

Nas postagens “Costureiras da periferia produzem máscaras caseiras contra Covid-19”¹⁹, “Mulheres fazem sabão caseiro e improvisam itens de limpeza”²⁰ e “Doações na pandemia: saiba quem e como você pode ajudar”²¹, registram-se as formas de mobilização dos moradores das periferias de São Paulo em prol de campanhas de arrecadação de alimentos e outros itens de higiene e as formas de enfrentamento à pandemia com os recursos possíveis para a confecção de máscaras caseiras e a produção artesanal de sabão. Destaca-se, nos três exemplos, a dimensão de conteúdo de serviço, uma vez que orientam os/as leitores a respeito dos locais para recebimento de doações, receita para fabricação de sabão e máscaras caseiras, como alternativa à escassez de recursos financeiros.

E, por fim, na postagem “De vizinha para vizinha: a solidariedade periférica feminina”²², o gesto narrativo da autora do texto com tom editorial/opinativo reforça, ao mesmo tempo, o viés do “jornalismo de memória” e a narrativa de dentro para fora (a jornalista como parte do território periférico, alguém que partilha em suas memórias o cotidiano da comunidade). A postagem também destaca a solidariedade periférica feminina como uma forma de manifestação que antecede a pandemia, conforme lemos nas seguintes passagens:

As mulheres periféricas sempre se uniram em teias generosas de proteção e ajuda mútua. Se você tem de 20 a 30 anos e cresceu na periferia, deve lembrar da sua mãe ou tia saindo para trabalhar enquanto você ficava com as vizinhas, tias ou avós.

Aqui em casa, éramos em seis crianças no quintal, sem contar as agregadas. Minha mãe era costureira, saía às 6h da manhã e voltava às 18h da tarde, enquanto era a avó e as tias, alternando-se entre si, que garantiam nosso cuidado (MOREIRA, 2020, s.p.).

19. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B_FwrpKH6YG/?utm_source=ig_web_copy_link>.

20. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDezY3LHCJM/?utm_source=ig_web_copy_link>.

21. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CM0DyMhHzAW/?utm_source=ig_web_copy_link>.

22. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CFFU__unt-2/?utm_source=ig_web_copy_link>.

Considerações Finais

A partir desse estudo exploratório foi possível observar que o contexto de crise sanitária ocasionada pela pandemia de COVID-19 acelera e mobiliza o processo de reconfiguração dos modos tradicionais de comunicação, desestabilizando o fluxo vertical de informações que partem de atores /falas institucionalizadas, como instituições, especialistas, jornalistas, entre outras vozes externas às comunidades e aos múltiplos territórios.

Entendemos que o cenário pandêmico impulsiona a projeção de ações de comunicação oriundas das vozes das próprias comunidades, fortalecendo o fluxo horizontal de envio de informações – são agentes dos próprios territórios que organizam meios de comunicar suas demandas, informar, orientar a população, assim como também articular narrativas que valorizam as histórias de vida e as experiências singulares dos personagens que vivem nos territórios. Além disso, essas vozes que ecoam dos territórios também são responsáveis por ampliar as teias de ações de mobilização solidária e de resistência nas comunidades, desenvolvendo formas de comunicação que são acessíveis ao seu universo social e mais efetivas. Esse conjunto de ações que emergem dos territórios (de dentro para fora) reconfigura, portanto, a noção hegemônica de processos comunicacionais (de fora para dentro), desestabilizando metodologias de comunicação (incluindo o próprio fazer jornalístico) e premissas editoriais que burocratizam os fluxos de informação.

Assim, o conceito de “territorialidades” como figura de historicidade mais ampla e a noção de território como operador conceitual pressupõem/revelam uma especialização no modo de fazer jornalismo – periférico – e pensar fluxos de comunicação e informação – de dentro para fora/sobre nós –, conforme observamos na mídia jornalística independente *Nós, mulheres da periferia* (SP).

Referências

ARANHA, Angelo Sottovia. MIRANDA, Giovani Vieira. Digitalização, jornalismo hiperlocal e empoderamento feminino. *Revista Extraprensa*, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 18-33, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/106916/122100>>. Acesso em: 06 nov. 2022

DAS, Veena. *A vida e as palavras*. São Paulo: Editora Unifesp, 2020.

DATA FAVELA. *Educação, Cultura, Periferia e Racismo*. Instituto Locomotiva. Junho, 2020. Disponível em: <https://0ca2d2b9-e33b-402b-b217-591d514593c7.filesusr.com/ugd/eaab21_16bbc9f599cd418eb12ecce3060c93a9.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2021.

FARIAS, Daniel Oliveira de. Engajamentos afetivos na música em Salvador: territorialidades que articulam gêneros musicais e identidades. (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6.ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos / organização Flávia Rios, Márcia Lima*. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HAESBAERT, Rogério. *Da Desterritorialização à Multiterritorialidade*. X Encontro de Geógrafos da América Latina. Universidade de São Paulo, 2005. Anais. Disponível em: <<http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal10/Teoriaymetodo/Conceptuales/19.pdf>>. Acesso em: 06 nov. 2022

_____. *Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais*. GEOgraphia, v. 22, n. 48, 2020.

MAGNONI, A. F.; MIRANDA, G. V. Jornalismo hiperlocal e internet: a comunicação hiperlocal cidadã como possibilidade na arena pública. *Comunicação & Informação*, Goiânia, Goiás, v. 21, n. 3, p. 166-184,

2018. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/ci/article/view/52742>>. Acesso em: 06 nov. 2022

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Madri: Melusina, 2011.

MOREIRA, Jéssica. Por que fazemos um jornalismo de memória em meio à pandemia. *Nossas Vozes. Nós, Mulheres da periferia*. São Paulo. 06 de outubro de 2021. Disponível em: <<https://nosmulheresdaperiferia.com.br/por-que-fazemos-um-jornalismo-de-memoria-em-meio-a-pandemia/>>. Acesso em: 06 nov. 2022.

MOREIRA, Jéssica. De vizinha para vizinha: a solidariedade periférica feminina. *Nós, Mulheres da Periferia*. São Paulo. 11 set. 2020. Disponível em: <<https://nosmulheresdaperiferia.com.br/de-vizinha-para-vizinha-a-solidariedade-periferica-feminina/>>. Acesso em: 08 ago. 2022.

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA. *Quem somos*: linha editorial. [n.d]. Disponível em: <<https://nosmulheresdaperiferia.com.br/quem-somos/>>. Acesso em: 06 ago. 2022.

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA. *Trabalhadoras de salões da periferia já sofrem impactos do coronavírus*. São Paulo. 23 mar. 2020a. Instagram: @nosmulheresdaperiferia. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B-FB8Y0HcHn/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em: 08 ago. 2022.

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA. *Covid-19 na vida das trabalhadoras da limpeza urbana*. São Paulo. 03 out. 2020b. Instagram: @nosmulheresdaperiferia. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CF4em5IneFt/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em: 08 ago. 2022.

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA. *Covid-19 nas periferias: Estado falha no controle local da pandemia*. São Paulo. 28 out. 2020c. Instagram: @nosmulheresdaperiferia. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CG5fgC0nn6J/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em: 08 ago. 2022.

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA. *Costureiras da periferia produzem máscaras caseiras contra Covid-19*. São Paulo. 17 abr. 2020d. Instagram:

@nosmulheresdaperiferia. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B_FwrpKH6YG/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em: 08 ago. 2022.

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA. *Mulheres fazem sabão caseiro e improvisam itens de limpeza*. São Paulo. 04 ago. 2020e. Instagram: @nosmulheresdaperiferia. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDezY3LHCJM/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em: 08 ago. 2022.

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA. *De vizinha para vizinha: a solidariedade periférica feminina*. São Paulo. 13 set. 2020f. Instagram: @nosmulheresdaperiferia. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CFFU__unt-2/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em: 08 ago. 2022.

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA. *Manifesto*. O que é periferia, 2021. Disponível em: <<https://nosmulheresdaperiferia.com.br/manifesto/>>. Acesso em: 06 nov. 2022.

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA. *Como amamentar em caso de covid-19?*. São Paulo. 29 abr. 2021a. Instagram: @nosmulheresdaperiferia. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/COQzSD3rti9/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em: 08 ago. 2022.

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA. *Gravidez na pandemia: confira respostas para as principais dúvidas*. São Paulo. 11 maio 2021b. Instagram: @nosmulheresdaperiferia. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/COwIM4FrRg1/?utm_source=ig_webcopy_link>. Acesso em: 08 ago. 2022.

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA. *Conversa de Portão: Gestar e parir na pandemia*. São Paulo. 04 maio 2021c. Instagram: @nosmulheresdaperiferia. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/COc67M4rG6B/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em: 08 ago. 2022.

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA. *Vocês sabiam que o número de mulheres no mercado de trabalho abaixou durante a pandemia?*. São Paulo. 15 set. 2021d. Instagram: @nosmulheresdaperiferia. Disponível

em: <https://www.instagram.com/p/CT2J_6Fguur/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em: 08 ago. 2022.

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA. *No camarote da vacina privada, pretas e faveladas não entram*. São Paulo. 14 abr. 2021e. Instagram: @nosmulheresdaperiferia. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CNqSBhoLlb6/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em: 08 ago. 2022.

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA. *Vacinadas: mulheres idosas relatam alívio e esperança*. São Paulo. 11 mar. 2021f. Instagram: @nosmulheresdaperiferia. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CMSF6fcrBxt/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em: 08 ago. 2022.

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA. *Doações na pandemia: saiba quem e como você pode ajudar*. São Paulo. 24 mar. 2021g. Instagram: @nosmulheresdaperiferia. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CM0DyMhHzAW/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em: 08 ago. 2022.

PAINEL TIC COVID-19. *Pesquisa web sobre o uso da Internet no Brasil durante a pandemia do novo coronavírus*. Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR. - 1. ed. - São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2021. Disponível em: <https://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/20210426095323/painel_tic_covid19_livro_eletronico.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2021.

PROJOR. *Atlas da Notícia - Digital reduz desertos de notícias, versão 5.0*. Fevereiro, 2022. Disponível em: <https://docs.google.com/presentation/d/e/2PACX-1vR-f5lMNo-MDPTZtQGLEMienJCFfkAxmqpRuL6lpg5o_g6vE9WnMuEu94wn0DeDspft7BGQNPxlvToC/pub?start=false&loop=false&delays=3000>. Acesso em: 06 nov. 2022

RIBEIRO, A. P. G.; LEAL, Bruno; GOMES, Itania M. M.. A historicidade dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem. In: Cristina Ferraz Musse; Herom Vargas; Marcos Nicolau. (Org.). *Comunicação, Mídias e Temporalidades*. 1ed. Brasília/Salvador: COMPÓS/EDUFBA, 2017, v. 1, p. 37-57. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/22861>>. Acesso em: 06 nov. 2022

SILVA, Regiany. Covid-19 nas periferias: Estado falha no controle local da pandemia. *Nós, Mulheres da Periferia*. São Paulo. 28 out. 2020. Disponível em: <<https://nosmulheresdaperiferia.com.br/covid-19-nas-periferias-estado-falha-no-controle-local-da-pandemia/>>. Acesso em: 08 ago. 2022.

CAPÍTULO 20

O espaço da morte na experiência da COVID-19

RANIELLE LEAL MOURA (UFPI)

IZAMARA BASTOS MACHADO (UFRJ)

THALYTA CRISTINE ARRAIS FURTADO A. DE OLIVEIRA (UFPI)

CAMILA FORTES M. FRANKLIN (UFPI)

Pode-se ver claramente a significação da morte como criadora de forma. Ela não se contenta com limitar nossa vida, quer dizer, dar-lhe forma à hora do desenlace; ao contrário, a morte é para a nossa vida um fator de forma, que vai matizar todos os seus conteúdos, fixando-lhe inclusive os limites. A morte exerce a sua ação sobre cada um dos seus conteúdos e dos seus momentos; a qualidade e a forma de cada um deles seriam outras se lhes fosse possível sobrepor-se a esse limite imanente (SIMMEL, 1998, p. 178-179).

Introdução

A relação e percepção do ser humano com/e sobre a morte foi se modificando no decorrer dos tempos, principalmente nas últimas décadas. Os rituais, pensamentos e formas em relação à morte alteraram-se a partir do século XX. O morrer em família, em casa, foi reconfigurado. Os hospitais passaram a ser a morada, assim como os velórios deixaram as salas dos respectivos lares para locais mais distantes fisicamente, além de se observar o encurtamento e, por vezes, até ausência das cerimônias de sepultamento. Tais mudanças apontam sinais de uma alteração na

experiência da morte e um processo de ressignificação do lugar que ela ocupa em nossas vidas.

Com a pandemia de Covid-19, medidas restritivas de isolamento e distanciamento social se fizeram necessárias e o processo de despedida e ritualização da morte tornou-se ainda mais desafiador. Por um lado, com o colapso no sistema hospitalar e funerário, em diferentes regiões, as famílias enlutadas não tinham acesso aos corpos, e os rituais de despedida foram proibidos ou reduzidos a poucos familiares com caixões lacrados, como medida de prevenção para impedir uma contaminação póstuma (FIOCRUZ, 2020). Por outro, à medida que a doença avançava, os números de infectados¹ e mortos ganhavam destaque diariamente nos principais veículos de comunicação do país².

Paralelamente, se formava uma conjuntura política firmada no negacionismo científico, no compartilhamento desenfreado de informações falsas, sobretudo nas redes sociais, na qual o então Presidente da República Jair Messias Bolsonaro minimizava a pandemia, como nas passagens em que afirma que a Covid-19 seria apenas uma “gripezinha”³ ou quando, ao ser questionado pela imprensa sobre o número de vítimas da doença no Brasil, responde ao repórter: “Não sou coveiro!”⁴. A combinação da gestão dos órgãos federais, a apatia político-partidária, a falta de autonomia dos estados e municípios no combate ao vírus e a falta de acesso à informação de qualidade por parte da sociedade civil fizeram parte da política que se instalou no Brasil em um contexto de crise sanitária.

1. Destacamos que números e estatísticas são importantes instrumentos para Saúde. A caracterização de doenças e seus respectivos casos através dos números auxiliam nas tomadas de decisões dos órgãos competentes.

2. O acesso e a disponibilização de dados ganharam tamanho destaque que, em 08 de junho de 2020, ainda nos primeiros meses da pandemia, foi criado o consórcio de veículos de imprensa brasileira – formado pela Folha de S. Paulo, Estado de S. Paulo, UOL, Extra, O Globo e G1 – para superar os problemas com atrasos e distorções de informações divulgadas pelo Governo Federal, acusado de boicotar a mídia.

3. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vl_DYb-XaAE>. Acesso em: 20 set 2022.

4. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aIpUbYjdn0>>. Acesso em: 20 set 2022.

É, portanto, nesse cenário complexo que o presente trabalho se propõe a analisar os espaços destinados aos mortos e as formas estéticas atribuídas a eles, além de refletirmos sobre a importância do processo do luto, percebendo como o elevado índice de mortalidade e a imposição do distanciamento social podem ter contribuído para uma dessensibilização sobre a perda. Objetivando levantar as percepções e representações sobre o lugar da morte e o morrer na contemporaneidade, buscamos refletir sobre a espacialidade da morte e o papel do memorial virtual *Inumeráveis* no contexto da pandemia.

A escolha do memorial *Inumeráveis* como foco de análise neste artigo se dá por percebermos esse espaço como um esforço de preservação da memória e da história de vida de vítimas do coronavírus no Brasil. Criado em 2020⁵, pelo artista Edson Pavoni em colaboração com Rogério Oliveira e diversos outros, o *Inumeráveis* defende que a dimensão humana não se perca diante da frieza das estatísticas diárias da pandemia da Covid-19. O projeto tem como lema: “Não há quem goste de ser número, gente merece existir em prosa” e se apresenta como “uma celebração de cada vida que existiu e existe, e de como podemos entrelaçá-las para construir memória, afeto, respeito e futuro” (PAVONI, 2020).

Falar da morte aqui também consistirá em discuti-la enquanto fenômeno biológico – que ocorreu/ocorre durante a pandemia, quando pessoas com datas de nascimento diferentes possuem a mesma data de morte – e como lugar de esquecimento, a partir de um processo de banalização e naturalização da morte por COVID-19 em que mais de 670 mil pessoas morreram pela doença só no Brasil e passaram a ser noticiadas apenas como números.

Inicialmente, inspiramos nossas reflexões nas categorias “espaço de experiência” e “horizonte de expectativas” propostas por Reinhart Koselleck, para refletirmos sobre a compreensão da experiência humana do tempo histórico. Em sua obra *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos* (2006, p. 307), o autor menciona que não é possível ter experiência sem expectativa e destaca que experiência e expectativa

5. O projeto conta com um site – disponível no link <<https://inumeraveis.com.br>> – e um perfil no Instagram – por meio do @inumeraveismemorial e acesso <https://www.instagram.com/inumeraveismemorial>.

são duas categorias adequadas para nos ocuparmos com o tempo histórico, já que elas entrelaçam passado e futuro.

Koselleck (2006) destaca que a experiência é o passado atual, aquele no qual os acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados: “Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento” (KOSELLECK, 2006, p. 309). Além disso, também destaca que na experiência de cada um, que pode ser transmitida por gerações e instituições, está contida e é conservada uma experiência alheia, “neste sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias” (KOSELLECK, 2006, p.310). O autor sinaliza que no caso da expectativa há semelhanças:

Ela é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem (KOSELLECK, 2006, p. 310).

Para ele, experiência e expectativa não são conceitos simétricos complementares e possuem formas de ser diferentes, pois, assim como passado e futuro jamais coincidirão, uma expectativa jamais poderá ser totalmente deduzida da experiência. Desas forma, consideramos que pensar o lugar da morte no contexto da pandemia de Covid-19 é também refletir sobre o entrelaçamento de passado e futuro, sobre as experiências e as expectativas das vidas que se foram e daqueles que permaneceram.

Concordando com Koselleck, que a experiência individual também contém doses de experiência alheia, consideramos que muitas famílias que perderam seus entes queridos, ao longo dos muitos meses de pandemia, experienciaram não apenas dores e rupturas parecidas – a partir do conhecimento de experiência de outros indivíduos e grupos –, mas também puderam ter as expectativas deslocadas para o lugar das ausências. Ausência do que seria a presença de muitos que morreram, mas também ausência de projeções para uma vida futura, diante das incertezas comuns a tempos tão instáveis.

Buscamos trazer também para nossas considerações as contribuições de Paul Ricoeur (2007) e Andreas Huyssen (2000; 2014), para pensarmos as questões sobre memória e esquecimento. Tomamos ainda como inspiração as reflexões de Martin Heidegger (2015) – ao refletir sobre o ser-para-a-morte e a cotidianidade da presença.

Por fim, buscamos refletir neste artigo sobre a perspectiva de vivermos em um mundo aparentemente anestesiado, no qual parecemos que as pessoas experimentam menos o sentir e se apresentam cada vez mais insensíveis à dor do outro – ocasionando o vazio da emoção – em que o lugar e os sentidos da morte parecem ter se deslocado.

Representações de morte e luto no Ocidente: uma contextualização na pandemia

Diferentes áreas e autores já se dedicaram a estudar a morte ao longo do tempo. Ao revisitarmos a obra de Philippe Ariès, *História da Morte no Ocidente* (2003), é possível localizar importantes referências nessa contextualização, entre elas: *La Vie et la mort à travers l'art du XV siècle* (1952) e *Il senso della morte e l'amore dele vita nem Rinascimento* (1957), ambos de Alberto Tenenti; *O homem e a morte diante da História* (1951) de Edgar Morin; a coletânea de estudos interdisciplinares publicados por H. Feifel sob o título *O significado da morte* (1956). Destacamos que Ernest Becker, tornou-se amplamente conhecido, em 1974, ao receber o Prêmio Pulitzer de Não Ficção Geral, por *A Negação da Morte*, em que, a partir das obras de Freud, Jung e Rank, aborda a tendência humana de reprimir o reconhecimento da mortalidade. Trabalhos mais recentes, como o do filósofo coreano Byung-Chul Han, em *Morte e alteridade* (2020) buscam refletir sobre a reação à morte para indagar a tensão entre esse conceito e os de poder, identidade e transformação, tomando como referência Kant, Heidegger, Canetti e Lévinas.

Embora não seja nosso objetivo um aprofundamento sobre tais trabalhos nem esgotar um levantamento sobre a temática, devemos ressaltar que as considerações encontradas nesses textos foram importantes para nos ajudar a compreender a transmutação da espacialidade ocupada pela morte ao longo dos séculos e das sociedades possibilitando perceber o

simbolismo, a significação e a transformação dos ritos mortuários em tempos de pandemia.

No contexto atual da pandemia de Covid-19, o entendimento sobre a morte, seu espaço e seus rituais, sofreu uma rápida transmutação devido às privações/restrições com a impossibilidade de despedidas, que trouxeram consequências, por exemplo, na elaboração do luto, nos espaços da morte e velórios e na experiência do enterro. Ao mesmo tempo em que muitos ritos foram restritos a espaços privados, a noticiabilidade sobre mortes ganhou fortemente os espaços midiáticos. Sacramento, Machado e Negrini (2018, p. 133), ressaltam que, a exposição pública e privada das novas mídias, na contemporaneidade, acaba por criar espaços para a divulgação da experiência corporal, pessoal e emocional da morte:

[...] ao mesmo tempo em que borra o limite público/privado para que a morte, inclusive das pessoas comuns, não permaneça substancialmente escondida. As imagens e eventos da morte são agora completamente mediados pelas tecnologias visuais e de comunicação utilizadas e acessadas por uma grande quantidade de cidadãos em todo o mundo. Ao mesmo tempo, a proliferação e acessibilidade das imagens e narrativas da morte não significam necessariamente que o mundo ocidental tenha avançado para além da negação da morte. De fato, a morte mediada midiaticamente — a morte como imagem e narrativa televisiva, cinematográfica e jornalística — não equivale necessariamente a uma familiaridade, e especialmente a uma aceitação existencial da morte, à medida que é experimentada na vida cotidiana, inclusive por meio de tecnologias midiáticas (SACRAMENTO; MACHADO; NEGRINI, 2018, p. 133).

A morte passa a ser representada, nas narrativas públicas, na maior parte das vezes, estatisticamente pelo alto índice de mortalidade, e isso resulta em muitas implicações, como a banalização, naturalização do fenômeno (morte por Covid-19), relativização e até mesmo a desumanização das vítimas. Condolências, espiritualidade, despedidas, agradecimentos, compartilhamento de bons momentos, orações, homenagens à trajetória de vida dos familiares, há séculos fazem parte dos rituais ocidentais de experiência de luto. Essas vivências sofreram alterações com a temporalidade e a espacialidade, visto que as noções de morte

e luto partem de processos culturais específicos que podem ou não ser compartilhados com outras culturas.

Worden (2018) considera o luto um processo normativo de adaptação às perdas, capaz de abranger não somente questões emocionais e cognitivas, mas também sintomas físicos e mudanças comportamentais. Para o autor (2018), quando essas perdas envolvem pessoas da rede socioafetiva, algumas tarefas se tornam essenciais no processo de elaboração do luto: a princípio, a aceitação da perda enquanto realidade, pois pode emergir a sensação de que a morte não ocorreu; o reconhecimento do sofrimento que a perda acarretou, compreendendo que o sentimento de tristeza é legítimo; a adaptação à realidade de vida sem a presença da pessoa falecida, o que demanda assumir funções que ela desempenhava anteriormente na família; e, por fim, o reposicionamento emocional da pessoa falecida, de modo que algo físico seja construído dentro de uma perspectiva memorial, simbólica e material, que possa dar continuidade à vida.

Para Freud (2006, p. 103), o luto consiste em uma “reação à perda de uma pessoa amada, ou à perda de abstrações colocadas em seu lugar, tais como a pátria, liberdade, um ideal, etc”. Desse modo, o luto representa não somente a ausência de um corpo físico, mas tudo aquilo que se foi com a perda, assim como também a perda do lugar que o enlutado ocupava na vida do falecido.

A pandemia nos revelou uma realidade complexa que desvelou uma essência desconexa do ser humano com a existência (vida e morte). Byung-Chul Han, em sua recente obra *Sociedade Paliativa* (2021), descreve que estamos em uma sociedade contemporânea, vivendo um excesso de positividade que se ocupa com o bem-estar, a felicidade e o otimismo e na qual os pensamentos negativos devem ser evitados. Além disso, o autor aponta que nossa relação com a dor indica em que sociedade vivemos, e que na atualidade a dor é vista como sinal de fraqueza, sendo algo que precisa ser evitado ou eliminado: “Hoje se remove à dor qualquer possibilidade de expressão. Ela está condenada a *calar-se*. A sociedade paliativa não permite avivar, verbalizar a dor em uma *paixão*” (HAN, 2021, p.14, grifos do autor). Então, se eliminamos a dor de nossas vidas, corremos o risco de perdermos também a relação com o outro; e, se nos deixarmos tomar pelos sentimentos impostos pela pandemia de

Covid-19, o outro, que se apresenta quase sempre como um potencial portador do risco (no caso, o vírus), passa a ser passível de perder nossa solidariedade, empatia e cuidado.

Susan Sontag, em *Diante da dor dos outros* (2003), ressalta que muitas vezes as pessoas se mostram incapazes de assimilar os sofrimentos daqueles que lhe são próximos e mais importa que isso (o mal, a doença, a morte, o luto, o sofrimento) não esteja acontecendo consigo. Como nos diz a autora, tomados por um sentimento voyeurístico: “[...] parece normal para as pessoas esquivarem-se de pensar sobre as provocações dos outros, mesmo quando os outros são pessoas com quem seria fácil identificar-se” (SONTAG, 2003, p. 83).

Na esteira de Heidegger (2015), a morte é encarada não apenas como ausência de presença do corpo, mas também como possibilidade ontológica de seu ser, uma compreensão determinada por disposições, capaz de provocar em possibilidade a essência do indivíduo. Para o autor, o finado é ainda mais do que um instrumento simplesmente dado no mundo, de modo que os que ficaram são e estão com ele, no modo de uma preocupação reverencial.

Nesse ser-com o morto, o finado *ele mesmo* não está mais de fato “por aí”. Ser- com indica, porém, sempre conviver no mesmo mundo. O finado deixou nosso “mundo” e o deixou para trás. É a *partir do mundo* que os que ficam ainda podem *ser e estar com ele*. [...] A morte se desvela como perda e, mais do que isso, como aquela perda experimentada pelos que ficam. [...] Em sentido genuíno, não fazemos a experiência da morte dos outros. No máximo, estamos apenas “junto” (HEIDEGGER, 2015, p. 312-313, grifos nossos).

É o “estar junto” que, em tempos pandêmicos, não é possível de experimentar. O “estar junto” em um momento de luto e falecimento representa o despedir-se, a última vista, inclusive, para colaborar no processo de compreensão da morte do outro. Se é a partir do mundo que os que ficam ainda podem ser e estar-com o finado, é através dos rituais e processos de vivência de luto que esses laços são vistos como fortalecidos e respeitados. Em um sentido ontológico, a questão que se coloca é uma morte enquanto possibilidade ontológica do ser, e não sobre o modo da copresença do finado junto aos que ficam. Desse modo, a

morte desvela-se como a possibilidade mais “própria, irremissível, insuperável” (HEIDEGGER, 2015, p. 326) e autêntica de abertura para si mesma. Para Heidegger, é na cotidianidade da presença que, em um primeiro momento, a própria presença assume a tarefa de interpretar originariamente o seu ser e suas possibilidades.

Esquecimento, memória e testemunho

A pandemia de Covid-19 alterou nosso modo de estar no mundo. Lembranças e esquecimentos certamente se tornaram marcadores importantes para reflexões em tempos pandêmicos. A própria temporalidade da pandemia não está ancorada em um evento ou data específicos. O conjunto de referências que somos capazes de acionar ao falarmos sobre os tempos pandêmicos são múltiplos e heterogêneos. Cada um de nós, no tempo presente ou futuro, terá memórias individuais específicas, banhadas pelas memórias coletivas, que nos reposicionarão no mundo em relação à experiência da Covid-19. Seja pelos impactos que a pandemia nos causou diretamente, seja no que tal evento afetou nossos familiares, amigos e inclusive desconhecidos.

No que diz respeito às mortes relacionadas à Covid-19, no Brasil e no mundo, dificilmente algum de nós não terá um relato de perda de alguém para a doença. O número de mortes se refletirá nos acionamentos de memórias dolorosas com que cada um teve que lidar nos últimos anos e que ainda assombram a sociedade. Assim também, podemos refletir sobre os lutos vividos diante da magnitude com que a doença se espalhou pelo mundo.

Todo luto, individual ou coletivo, exige a presença do outro, como uma estratégia de aceitação da perda. É o processo de ritualização que irá auxiliar a compreensão de que a pessoa não habita mais o corpo que está prestes a ser enterrado. Penna (2015, p. 17), psicanalista estudiosa do luto coletivo, compreende que “uma perda sempre precisa ser testemunhada, reconhecida pelo outro para tornar-se real”, a fim de que se inicie o processo de sua aceitação, elaboração e historicização. Os ritos auxiliam no processo de testemunho, presentes em sepultamentos, procissões e outras manifestações coletivas que buscam dar um novo sentido à morte do falecido.

Para além dos ritos enquanto ato que proporciona sentido, uma carga simbólica também é adicionada nesse processo. O luto coletivo também se constitui como uma forma de construção de memória, pois exige um reconhecimento social e histórico que busca ter continuidade no tempo e no espaço – aprofundaremos esse ponto mais adiante. Contudo, a negação do luto pode gerar um trauma coletivo. A tentativa de esquecimento de certos eventos traumáticos, como perdas, pode ser percebida como uma tentativa de repressão, e é através dessa construção que a psicanálise identifica um possível retorno do recalcado, enquanto mecanismo que remete ao inconsciente emoções, afetos e pulsões que foram silenciados, mas que não os elimina, pelo contrário, pois pode causar graves sequelas e traumas, entre elas, geracionais.

Os rituais coletivos precisaram ser adaptados por conta das restrições da pandemia de Covid-19, de forma que pudessem ser mantidos seus significados, mesmo que em outro formato e circunstâncias. Algumas formas permanecem sendo adotadas – mesmo após mais de dois anos do início da pandemia, como, por exemplo, a ampla utilização dos espaços *online*, onde é possível, entre outras coisas, aproximar familiares e amigos, mesmo que de maneira remota. A construção de um memorial em casa, em formato de altar, por exemplo, também tem se tornado uma opção em tempos em que se aproximar do caixão do morto ou abraçar os enlutados ainda pode ser arriscado, se configurando então como uma tentativa de prolongar ou mesmo eternizar a memória do falecido e o que sua existência representava.

Para Pierre Nora (1993), a memória é um fenômeno que se mantém sempre atual, como um elo vivido no eterno presente que emerge de um grupo que ela une e se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, no objeto, na imagem. Além disso, o autor aponta que a memória se pendura em lugares, e os lugares de memória são antes de tudo, restos. Enquanto construções e reconstruções sociais, a memória formada pelos enlutados sobre o falecido representa uma luta pelo não esquecimento:

Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A memória é [...], por

natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada (NORA, 1993, p. 9).

No caso específico das mortes por Covid-19 e do risco de contaminação póstuma, os enlutados se veem impossibilitados de se despedir, por uma última vez, do ente querido, resultando muitas vezes em um luto individualizado, particular e destituído da coletividade que é tão importante no processo de formulação do luto.

Memorial virtual *Inumeráveis* e o morrer ressignificado

Como citamos anteriormente, o luto demanda rituais que auxiliam no processo de internalização e absorção da perda. Uma das estratégias adotadas em tempos de pandemia foi a formação de memoriais como uma forma de ressignificar o luto diante da impossibilidade de velar seus falecidos. Mundialmente, podemos citar o memorial de Auschwitz-Birkenau, localizado na Polônia, dedicado ao Holocausto e mantido em seu estado original, contendo os restos do campo de concentração onde morreram mais de 1,1 milhão de pessoas. No Brasil, podemos citar o Memorial da Resistência de São Paulo, símbolo da preservação das memórias de repressão e da resistência política no Brasil no período da ditadura civil-militar.

Dito isto, o presente trabalho direciona o olhar para o memorial virtual *Inumeráveis*, um *website* criado em 2020 pelo artista Edson Pavoni, com auxílio de voluntários. Descrito como “Memorial dedicado à história de cada uma das vítimas do coronavírus no Brasil”, o memorial leva esse nome pois defende a ideia de que vidas não são passíveis de serem numeradas e, com isso, traz pequenos textos biográficos preparados pela equipe com auxílio dos enlutados, familiares ou amigos dos falecidos, compostos por características pessoais, gostos, costumes ou lembranças que merecem ser eternizadas.

No *website* aparecem listados os nomes das vítimas em ordem alfabética, acompanhados da idade e de um texto resumido com características de cada pessoa homenageada. Ao clicar nos nomes, são apresentados os relatos de familiares e amigos dos falecidos, ou seja, são testemunhos de uma memória que se deu de maneira individual e coletiva através

de trocas de afetos, momentos e experiências compartilhadas. Os textos completos são relatos sensíveis como podemos perceber no seguinte exemplo: “Dona Acassia era aquela pessoa sempre disposta a ajudar os filhos e netos. ‘Fazia tudo por nós. Paparicava cada um. E olha que somos quatro filhos: eu, Rosângela, Danilo e Daniela,’ conta Michelle.”.



Figura 1 – Capa do *website Inumeráveis*

Fonte: Inumeráveis (2020)

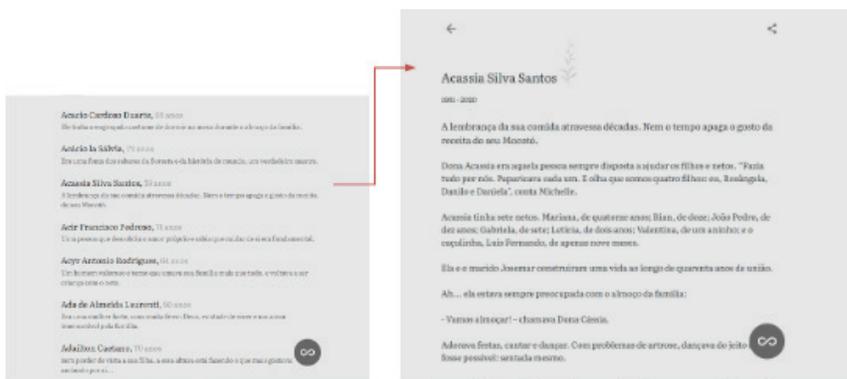


Figura 2 – Breve descrição e descrição completa

Fonte: Inumeráveis (2020)

No processo de constituição do memorial, os relatos são desenvolvidos a partir da tentativa de dar corpo simbólico e histórico às vítimas,

rompendo, principalmente, com a estratégia utilizada pelos veículos de imprensa para noticiar o agravamento dos casos de Covid-19 no Brasil, ao transformar pessoas em números. É importante destacar que se faz necessário contabilizar os casos e mortes pelo coronavírus para que medidas sanitárias possam ser tomadas, contudo, o luto vivido por cada amigo e/ou familiar é também individual, pois são mães, pais, irmãos, avós, tios, com nomes e histórias.

Um segundo exemplo ilustra como os momentos compartilhados são fundamentais no processo de constituição do memorial, pois é uma tentativa dos enlutados de trazer características e detalhes pessoais do falecido, com o objetivo de eternizar no tempo infinito uma lembrança que pode ser constantemente revisitada e rememorada, como o “abraço delicioso” de Diogenes Mussopapo.

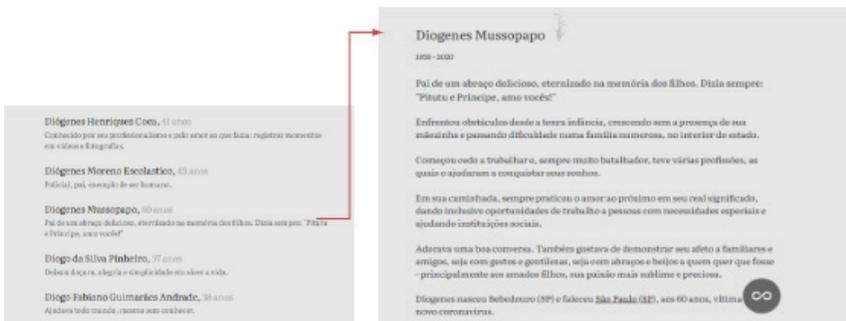


Figura 3 – Breve descrição e descrição completa
Fonte: Inumeráveis (2020)

Esse e outros relatos nos revelam a interrupção de mais do que a vida de um corpo físico, mas também de sonhos, de planos compartilhados e do amor pela vida – características presentes em muitos depoimentos feitos pelo memorial. Em diversas narrativas, há um tom saudosista associado à gratidão à pessoa falecida, por vezes com humor, como o depoimento construído para Maria do Livramento da Silva, que diz: “Cumadinha, você foi tomar um cafezinho aí no céu?”.

Ao nos depararmos com os testemunhos mobilizados no projeto *Inumeráveis*, concordamos com o que defendem Ribeiro e Sacramento

(2020, p. 60) ao pontuarem que o testemunho deve ser visto não apenas como um instrumento político usado pelos indivíduos, mas também como uma prática que propicia novas preocupações, que

opera de forma semelhante em vítimas, perpetradores e espectadores, bem como em testemunhas diretas e de segundo grau, na medida em que seu desempenho é orientado para gerar uma certa atenção – muitas vezes efêmera e imprevisível – que constitui uma condição para o engajamento moral e político.

A construção da imagem de cada pessoa falecida perpassa valores e crenças de quem elabora a narrativa sobre a vida de quem morreu. Produz-se uma espécie de “breve história de vida” a partir do olhar do outro, um outro que se vê autorizado a contar e elaborar tal narrativa. É fundamental pontuarmos que nessa produção narrativa o ato de lembrar e esquecer fatos da vida de quem partiu implica escolhas e seleção por parte de quem elabora a síntese que vai compor o memorial virtual. Sendo a memória objeto de disputa, o enquadramento que será dado tem mais a ver com o olhar do outro – de quem fica – do que com o próprio projeto de posteridade que possa ter sido desejado pelo indivíduo que partiu.

Há de se considerar que esquecimentos e apagamentos sobre a vida de quem morreu estarão diretamente presentes nos trechos disponibilizados nos breves relatos de *Inumeráveis*. Entretanto, como nos aponta Ricoeur (2010), os acontecimentos são em si inapreensíveis e as narrativas nunca darão conta de sua totalidade, já que é impossível lembrar de tudo. Desse modo, também cabe aqui mencionar que, assim como é impossível lembrar de tudo, a seleção entre o que lembrar e esquecer se dará por meio da ideologia de quem exercita a experiência de lembrar.

Enquanto memorial virtual, o *Inumeráveis* rompe com o silenciamento dos parentes e amigos das vítimas da Covid-19 ao possibilitar que os enlutados inscrevam seus falecidos em espaços coletivos que são também estéticos. Também se apresenta como um lugar de memória – percebidos por Nora (1993) como lugares materiais onde a memória social se ancora e onde pode ser apreendida pelos sentidos –, como lugar funcional que carrega a função de alicerçar memórias coletivas. Além disso, são lugares simbólicos onde essa memória coletiva se expressa e

se apresenta ao mundo, de modo que esses lugares carregam em si uma vontade de memória.

São os indivíduos que lembram no sentido literal, físico, mas são os grupos sociais que determinam o que é “memorável”, e também como será lembrado. Os indivíduos se identificam com os acontecimentos públicos de importância para o seu grupo (BURKE, 2000, p.70).

Se consideramos que as memórias não são produtos apenas individuais, mas também são expressões coletivas, é fundamental encararmos a experiência do memorial virtual *Inumeráveis* como um espaço não apenas dedicado à história de vida dos que morreram, mas também um lugar onde se espera manter viva a história daquele que partiu. Além disso, o espaço é um exemplo importante para reflexões como as propostas por Andreas Huyssen (2000) ao chamar atenção para o fato de que existe, na sociedade contemporânea, uma certa obsessão pela memória nos debates públicos que se choca com um intenso pânico frente ao esquecimento.

Desse modo, o projeto busca refutar o esquecimento de cada vida e procura valorizar, através de relatos de familiares e amigos, um lugar de oposição às declarações públicas de governantes que minimizaram as centenas de vidas perdidas para a Covid-19, ou aos momentos em que tais vidas não foram exaltadas por suas condições únicas de seres no mundo, mas sim apresentadas como números.

A partir desse observável, é possível identificar um processo formativo de resignificação do luto em uma busca pelo não esquecimento do falecido através da inscrição de uma memória que é individual, ao apresentar percepções pessoais a respeito de uma pessoa já falecida, mas que também é coletiva, pois parte de características que foram inscritas e implementadas coletivamente. Para além disso, essa memória é atravessada pela subjetividade dos enlutados e dos voluntários que realizam o trabalho de seleção, redação, edição e publicação desses relatos memoriais.

O que a pandemia de Covid-19 impôs foi um novo modo de experimentarmos o luto, as despedidas, os velórios, e uma nova forma de morrer, a contar pelos lugares em que a morte mais ocorreu – os locais de atendimento de saúde. O luto, majoritariamente, foi experienciado no

isolamento das casas dos indivíduos sem a possibilidade de compartilhamento de sentimentos e sensações nas presenças físicas. Quando possível, os sentimentos puderam, no limite, serem partilhados via uso de tecnologias, como telefones e celulares (chamadas de vídeos, ligações), o que trouxe uma nova espacialidade para a experiência de enlutar e morrer.

Espacialidade, temporalidade e os sentidos da morte

Pandemia é um termo que designa uma tendência epidemiológica. Indica que muitos surtos estão acontecendo ao mesmo tempo e espalhados por toda parte. Mas tais surtos não são iguais. Cada um deles pode ter intensidades, qualidades e formas de agravo muito distintas e estabelece relações com as condições socioeconômicas, culturais, ambientais, coletivas ou mesmo individuais. Uma pandemia pode até mesmo se tornar evento em escala global. É o caso da Covid-19. Levou menos de três meses para que, no início de 2020, mais de 210 países e territórios confirmassem contaminações com o novo coronavírus, casos da doença e mortes. A escala global, no entanto, não significa que se trate de um fenômeno universal e homogêneo (MATTA et al., 2021, p. 15).

Como podemos acompanhar no artigo, o índice de mortalidade desde o início da pandemia da Covid-19⁶ foi formatado em curvas (crescente e depois decrescente), chegando a matar milhões de pessoas em todo o mundo. Assim, observamos, como já destacado, que as temporalidades em que a morte vem de sobressalto muito se alteraram – desde o formato do luto, do velar e do tempo de se estar com quem se ama. Nos momentos mais graves da pandemia no Brasil, entre 2020 e 2021, os sepultamentos precisaram ser cronometrados, não havia tempo para despedidas da materialidade da vida dos que se foram. Não existe o tempo para sedimentar a ideia de morte, e essa seria uma das funções a serem cumpridas nos rituais.

Para Heidegger (2015), a temporalidade é uma importante dimensão para a reflexão sobre o sentido da existência do ser no mundo, pois o ser

6. O Brasil, em 28 de setembro de 2022, era considerado o segundo país com maior número de mortes, com mais de 685 mil mortes e mais de 34.654.190 casos registrados. Dados disponibilizados pela Organização Mundial da Saúde em: <<https://covid19.who.int/>>. Acesso em: 28 set. 2022.

humano não se utiliza do tempo apenas para contar o tempo, ele conta com o tempo para realização das suas atividades, ou seja, para que sua vida aconteça. A temporização envolve três pontos: o futuro (admirar), o passado (retrovisão) e o presente (apresentar), que não se apresentam de forma sequencial, pois são indissociáveis e interdependentes.

Nesse processo, ao mesmo tempo, existe uma primazia do futuro, que também pode aproximar a compreensão sobre a possibilidade de morrer, isto é, do ser para a morte. Para Heidegger (2015), o morrer é parte da existência humana e assinala a sua condição de finitude e de limitação, não se restringindo à noção biológica da morte. Morrer é a compreensão do não mais estar no mundo material que faz parte da existência humana. Trazendo a visão cotidiana, a morte é entendida como a “parte que falta” e que ninguém deseja, o último componente a ser acrescentado; é o ponto onde tudo se encerra.

Outro olhar é que a morte é vista como um amadurecimento, como um fruto ou a etapa final desse amadurecimento. Porém, essa analogia torna-se, em determinado ponto, problemática, pois, em alguns casos, como os que se apresentam com a pandemia da Covid-19, a vida termina sem que, do nosso ponto de vista, o amadurecimento tenha se completado – visto que morreram em decorrência de uma infecção em seu tempo não “natural”, e não houve preparação, nem tempo de despedida, de amadurecimento, de vida, apenas a chegada da morte. Essa ausência da possibilidade de despedida, torna ainda mais difícil e doloroso o processo de compreensão das perdas das vidas.

A espacialidade na morte, pode assumir variadas significações, objetivos e funções. Entretanto, um ponto em comum em diversas culturas é o encontro, o lugar da ritualização e da despedida. No Brasil, a pandemia evidenciou, em um primeiro momento, os problemas relacionados à uma divisão social em que parte da população beira à sobrevivência e é tratada com descaso e negligenciada pelo Estado. Podemos recordar Milton Santos (1999) quando expressava a urgência de analisar o espaço a partir de uma geograficidade como condição histórica. Com as mortes provocadas pela Covid-19, percebemos que a população marginalizada não tinha acesso à saúde pública de qualidade e quando morriam, os corpos eram aglomerados e jogados em valas sem conhecimento dos familiares.

Passado esse ponto, é observável que, embora de forma diferente para as populações, cada uma em seu contexto, existiu em todo Brasil a perda do espaço de despedida do ser que morre. A pandemia expôs muitas fragilidades da humanidade, desvelando uma desigualdade na morte, frente ao descaso de muitos governantes, aos desafios que foram impostos aos serviços de saúde e até mesmo à suspensão dos ritos fúnebres.

Os números explorados em narrativas jornalísticas podem ser vistos não apenas como forma de assinalar as questões epidemiológicas, mas também como evidências de desigualdades, injustiças, fragilidades. Além disso, incorrem em uma impessoalidade, deixando, com o tempo, cairmos em uma certa “naturalização da morte” – processo descrito por Rodrigues (2006) – em que a quantificação dos mortos pode acarretar o não enfrentamento do homem (ser) diante da gravidade da pandemia e da finitude da vida.

Considerações Finais

O Memorial *Inumeráveis* nos faz refletir sobre a existência de um espaço que se propõe, através das narrativas, reconfigurar o espaço e o tempo de existência daqueles que partiram durante a pandemia da Covid-19 (ainda em curso em 2022). Tornou-se um local de despedida, mas também de existência eterna no tempo infinito que pode sempre ser revisitado, rememorado e tornar-se presente a cada leitura, a cada (re)visita, a cada interpretação. Também pode ser considerado um lugar que possibilita amenizar a dor, que pode servir como uma justiça de um tempo, através de um novo ritual, de uma narrativa em que podemos transpor a superação da quantificação das mortes, fazendo-nos lembrar que não são números, são seres humanos, pessoas importantes, histórias, memórias, vidas. Não se trata de um projeto propriamente de biografias de vidas, mas um espaço em que algumas histórias narradas podem tornar cada pessoa única e memorável.

Os textos presentes no *Inumeráveis* possuem um estilo único, de cunho pessoal, testemunhal, memorialístico e em forma normalmente de crônica, mostrando as potencialidades do existir do ser que não está mais presente no dia a dia, relembando histórias que marcaram, trazendo a essas vítimas da Covid-19 uma nova forma de “permanecer”

no mundo, e ao mundo, uma forma de transpor o sofrimento de um tempo que não deve ser esquecido para que o descaso diante da vulnerabilidade das vítimas não se repita.

A potência de projetos como esse reside na possibilidade de o cidadão comum ganhar voz – através de outras vozes – e onde é possível dar luz à reflexão sobre a importância do lembrar para não se esquecer apenas das pessoas que morreram, mas para deixar que o passar do tempo não elimine os rastros e vestígios do que foram tempos de tantas perdas e dores à humanidade. Pode ser, portanto, identificado também como ato de resistência ao silenciamento que a morte impõe e ao cenário onde as dores foram sufocadas aos ambientes privados dos pacientes, dos amigos e parentes das vítimas e também dos profissionais de saúde que atuaram diretamente nos leitos de morte.

Cabe ponderar também que o projeto apresenta o paradoxo de, mesmo na tentativa de não numerar as vítimas da pandemia, ainda recai em uma organização de maneira ordenada e, conseqüentemente, classificativa, dessas pessoas e suas histórias. Ao elencar esses nomes em ordem alfabética, o *Inumeráveis* reforça a quantidade – que é inegavelmente assustadora –, mas que vai de encontro ao que se propõe e conduz a uma organicidade numérica no modo de narrar.

Ainda assim, consideramos que o projeto *Inumeráveis* busca diminuir a dor contra a morte em si, possibilitando empatia e alteridade, além de procurar diminuir o sentimento de perda, já que o outro que partiu é uma parte do nosso eu que não está mais, visto que à medida em que narram, as memórias evocam um outro que ainda existe. Vale reconhecer que se trata de espaço de construção de memória coletiva em relação à pandemia de Covid-19, assim como diferentes experiências que emergem em momentos marcantes na História da humanidade. Por fim, nos faz perceber que a morte é apenas a despedida de um mundo incompleto, que em tempos de pandemia apresenta-se em forma de um processo de luto intensivo e que espaços como o memorial virtual aqui estudado, embora não englobe toda a população e suas diferenças, são essenciais como espaço de voz, de despedida, de existência e resistência, de vivência do luto e de experiência da morte.

Referências

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BURKE, Peter. *Variadas de História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

FREUD, S. Luto e melancolia (1917). In: HANNS, L. A. (coord. geral de trad.). *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FIOCRUZ. Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde (ICICT). *MonitoraCovid-19*. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://bigdata-covid19.icict.fiocruz.br/>. Acesso em: 14 nov. 2021.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade paliativa: a dor hoje*. 1ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2021.

HAN, Byung-Chul. *Morte e alteridade*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2020.

HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. Trad. Marcia Sá Cavalcante. 10ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos e mídia*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

_____. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas de memória*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed.PUC – Rio, 2006, p.305-327.

MATTA. Gustavo Corrêa et al. (org). *Os impactos sociais da Covid-19 no Brasil: populações vulnerabilizadas e respostas à pandemia*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2021.

SANTOS, Milton. O Dinheiro e o Território. In: *GEOgraphia: Revistado Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal Fluminense*. Niterói, v. 1, n. 1, 1999.

NORA, Pierre. Entre memória e História: a problemática dos lugares. In: *Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, São Paulo, n. 10, pp. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em: 28 jun. 2022.

PAVONI, Edson. *Inumeráveis*. 2020. Disponível em: <<https://inumeraveis.com.br/sobre/>>. Acesso em: 05 nov. 2021.

PENNA, Carla. Investigações psicanalíticas sobre o luto coletivo. *Cadernos de Psicanálise*. Rio de Janeiro, v. 37, n. 33, p. 9-30, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S141362952015000200001&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 28 jun. 2022.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 2, n.3, 1989.

RIBEIRO, Ana Paula G.; SACRAMENTO, Igor. *Televisão e memória: entre testemunhos e confissões*. Rio de Janeiro: MauadX, 2020.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa I: a intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da morte*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006.

SACRAMENTO, Igor; MACHADO, Izamara Bastos; NEGRINI, Michele. A morte de Dona Marisa Letícia: o biográfico e os trabalhos da memória no *Jornal Nacional*. *Contracampo*. Niterói, v. 37, n. 03, pp. 126-148, dez. 2018/ mar. 2019.

SIMMEL, George. A metafísica da morte. *Política & Trabalho*, ano 14, n. 14, p.177- 182, 1998.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Rodrigues, J. C. Tabu da morte. Rio de Janeiro: Fiocruz. 2006.

WORDEN, J. W. *Grief counseling and grief therapy: a handbook for the mental health practitioner*. New York: Springer, 2018.

| Sobre os grupos

CHAOS - Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades – UFBA

O Grupo de Pesquisa Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades - CHAOS (<https://www.chaos-ufba.com.br/>) tem como tema central a cultura audiovisual e seus aspectos materiais, tecnológicos, sensíveis e históricos. Investe em modelos teórico-metodológicos para análise cultural de materialidades do audiovisual, com interesse em seus processos históricos, modos de percepção e relações com identidades. Acolhe estudos sobre diferentes objetos do audiovisual, meios e relações entre eles, privilegiando dinâmicas que possam envolver televisão, redes sociais digitais, plataformas de *streaming*, cinema, fotografia, música e cultura *pop*. Desenvolve pesquisas associadas ao Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação e é vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA.

COMUM - Grupo de Pesquisa e Extensão Comunicação, Mídia e Narrativas de Mudança Cultural – UFRB

O Grupo de Pesquisa e Extensão pretende observar, analisar e refletir sobre produções midiáticas e processos comunicativos que apontam

para tensões e disputas em curso na sociedade contemporânea. A partir de referenciais teóricos e metodológicos dos estudos culturais, as atividades têm como objetivo a construção de conhecimento sobre a relação entre produtos culturais-comunicacionais e o complexo funcionamento social. Desse modo, pretende-se ampliar o conhecimento sobre a atuação de formas midiáticas e expressivas que discutem, sob uma perspectiva contra-hegemônica, questões do feminino, étnicas, de identidade de gênero, de território, geracionais, entre outras dimensões a serem observadas. Coordenação: Jussara Peixoto Maia e Daniela Abreu Matos.

Estudos em Tradição e Memória (EsTreMa) - UFMA

A linha de pesquisa “Estudos em Tradição e Memória” (EsTreMa) integra o Diversus: Núcleo de Estudos e Pesquisas em Linguagens (Universidade Federal do Maranhão), Interação e Estratégias de Comunicação. Nossa proposta consiste em estudarmos os processos de transmissão e compartilhamento de sentidos, significados e práticas socioculturais a partir de seus marcadores de tempo e espaço, atentando também para as articulações políticas que reverberam na produção de memórias. Diante desse eixo central, articulamos outros conceitos fundamentais para os desenvolvimentos de nossas atividades. São eles: narrativas, performance e gênero, discutindo-os em fenômenos como jornalismo, literatura, rituais festivos e religiosos e outras formas de transmissão e compartilhamento de sentidos e significados. Metodologicamente, estamos ancorados em uma perspectiva de saberes decoloniais, pensando na pesquisa como um ambiente de construção coletiva. Não estudamos “sobre”, estudamos “com” atores sociais, políticos e engajados em suas próprias experiências e conhecimentos delas resultantes.

Ex-press - UFMG

A proposta do grupo de pesquisa em historicidades das formas comunicacionais (ex-press) é revelar potências no gesto de historicizar formas de comunicação, partindo originalmente do impresso como uma espécie de pivô cuja trajetória é tratada como lugar de transbordamento que (in)forma diferentes processos comunicacionais e os (con)forma em suas configurações contemporâneas. Trata-se de observar tais processos destacando as expressões materiais em um caminho possível para a compreensão do modo como as relações entre os diferentes meios se configuram e, simultaneamente, transbordam para outros sistemas sociais. Interessam-nos os fluxos e as transformações, a constituição de materialidades como uma espécie de nó em que os aspectos de

linguagem, disputas de sentido e poder emergem em seu processo de configuração. Assim, a superfície e a espessura das textualidades midiáticas, seus fluxos, mobilidades, regimes e modos de inteligibilidade, em suas conformações temporais e muitas vezes temporárias, são visadas buscando estabelecer, numa perspectiva crítica, seus nexos e conexões com a cultura contemporânea e a imaginação social.

Giro - UFOP

O GIRO - Grupo de Pesquisa em Mídia e Interações Sociais, fundado em 2013, tem como eixo compreender a presença da mídia na sociedade contemporânea e seu entrelaçamento às interações sociais, configurando processos de produção, recepção e circulação de sentidos na sociedade. Tal foco encaminha um olhar sobre os sujeitos, cujas interações correspondem a práticas constituintes da vida social segundo contextos sócio-históricos marcados por negociações e conflitos. Essa concepção alia-se a um entendimento alargado da mídia, para além dos meios de comunicação tradicionais, em suas dimensões técnicas e institucionais, observando as modulações culturais por ela engendradas em tensão com questões de ordem ética, estética e política. Privilegia-se a visada sobre processos cotidianos de mútua afetação acionados nas relações existentes entre os sujeitos e as diversas materialidades midiáticas. As pesquisas desenvolvidas orientam-se pela problematização e análise dos formatos que a mídia constrói e que acionam processos comunicativos singulares, tangenciados por distintos públicos. Site do grupo: www.giro.ufop.br/

História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação - USP

O grupo de pesquisa, fundado em 2005 e vinculado à Universidade de São Paulo, dedica-se ao estudos das relações entre cinema, televisão e história a partir de quatro linhas de pesquisa principais: análise fílmica e representação histórica; crítica e memória histórica; políticas do cinema e do audiovisual; e história do cinema e do audiovisual.

Insurgente - UFMG

O Insurgente: Grupo de Pesquisa em Comunicação, Redes Textuais e Relações de Poder/Saber se inspira e se engaja nos pressupostos dos estudos identificados com a crítica às diversas formas de colonialidades do saber e do poder, manifestas em produtos e processos comunicacionais, midiáticos ou não, em interconexões com as redes textuais. As

estratégias das colonialidades deixam a ver construções históricas de hierarquizações inferiorizantes, tais como aquelas que sustentam as relações de gênero, os genocídios, os racismos, as xenofobias e uma vasta gama de preconceitos e violências físicas e simbólicas. Ao mesmo tempo, contra tais estratégias atuam atrizes e atores sociais, contando em suas lutas, levantes, enfrentamentos e insurgências, com uma variada gama de ações comunicacionais e de estratégias de produção e circulação de redes textuais. Ao grupo importam investigações que busquem as fraturas, as fissuras e, sobretudo, as potências políticas e éticas que emergem de pressupostos teóricos e metodológicos comprometidos com a superação dos limites das estratégias das colonialidades do saber e do poder. Fenômenos socioculturais e simbólicos como as narrativas, as formações discursivas, as religiões e as ciências são alguns dos exemplos que se somam às temáticas no entorno das relações de gênero, dos genocídios, dos racismos, das xenofobias e da vasta gama de preconceitos e violências físicas e simbólicas que circulam na vida social e nas dinâmicas comunicacionais que nos são importantes para o escrutínio crítico e propositivo quanto às superações de limites heurísticos e epistemológicos impostos pelas estratégias das colonialidades do saber e do poder.

LAVINT – UFS

O Laboratório de Análise de Visualidades, Narrativas e Tecnologias (LAVINT) foi criado em 2017 na Universidade Federal de Sergipe (UFS) e figura desde 2018 na base de dados do Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPQ. É vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFS (PPGCOM/UFS) e reúne aproximadamente 24 pesquisadores entre docentes e discentes da graduação e pós-graduação que investigam fenômenos da comunicação e cultura contemporâneas com ênfase em materiais visuais com teor narrativo e mídias digitais. O grupo possui três principais linhas de pesquisa: Cultura Visual e Teorias da Imagem, Narrativas Midiáticas e Mídias Digitais. As pesquisas se debruçam sobre fenômenos comunicacionais e uma diversidade de objetos que inclui cinema, fotografia, ficção seriada, publicidade, produtos jornalísticos, quadrinhos, dentre outros.

LIHC - Laboratório de Investigação da História da Comunicação - UERJ

O Laboratório desenvolve pesquisas envolvendo os temas comunicação, subjetividade e cultura, explorando uma perspectiva histórica, em diferentes culturas, com especial atenção para o modo como

os agentes humanos com os meios de comunicação se relacionam e como deles se apropriam em situações sempre contingentes. São abordadas diferentes tecnologias de comunicação em suas variadas modalidades – orais, manuscritas, impressas, eletrônicas, digitais – bem como diversos agentes em diversas práticas de produção, circulação, difusão e interpretação. São analisadas igualmente teorias que pensam os temas centrais definidores do âmbito de interesse do Laboratório, bem como seus respectivos paradigmas e estatutos epistemológicos. O Laboratório acolhe pesquisadores de todos diversos níveis, desde graduandos até pós-doutorandos, tendo sempre em vista a formação e capacitação para o desenvolvimento de atividades de investigação em alto nível.

Memento - Mídia, Memória e Temporalidade – UFRJ

É um grupo de pesquisa do Nepcom (Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação), vinculado à Escola de Comunicação e ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi criado em 2010 e, desde então, tem buscado contribuir para o desenvolvimento de investigações no campo da comunicação e cultura, com foco especial nos estudos de história e memória. Suas reflexões se estruturam em dois eixos. O primeiro está relacionado a pesquisas sobre o contemporâneo e seus dilemas temporais. O segundo diz respeito a investigações de caráter propriamente histórico, que privilegiam o olhar diacrônico sobre os fenômenos comunicacionais. Esses dois eixos se desdobram nas linhas de pesquisa: memória e nostalgia; jornalismo e linguagem; corpo, gênero e sexualidade; e comunicação e saúde.

Narra - Grupo de Pesquisa em Narrativa, Cultura e Temporalidade - UFU

O Narra é um grupo de pesquisa da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) que se dedica aos estudos sobre a comunicação, fenômeno compreendido como prática material da vida cotidiana, a partir da articulação dos eixos conceituais da narrativa, da cultura e da temporalidade. Dentro desse escopo geral, nossas pesquisas abrangem conceitos e temáticas diversas em torno da experiência, da historicidade, das relações de saber e de poder, das redes de sociabilidade, das questões identitárias, dos estudos de gênero, da sexualidade e da construção social da memória. Também se estruturam a partir dos mais variados processos e formas culturais, tais como: jornalismo, publicidade, música, literatura, cinema, televisão, moda, redes sociais *online*, fotografia, entre outros. Desse modo, os trabalhos do grupo não se definem pela mídia estu-

dada, e sim pela vertente de investigação. Reforça-se uma perspectiva relacional, contextual e transdisciplinar dos fenômenos comunicacionais, contrapondo-se tanto ao formalismo quanto ao midiacentrismo e ao determinismo tecnológico. Os três eixos conceituais gerais do grupo são tomados não como objetos, mas como uma perspectiva interpretativa – narrativa-cultural-temporal – e como posicionamento intelectual que se afasta de marcações teóricas e metodológicas rígidas. O grupo foi fundado em 2019 e é vinculado ao Programa de Pós-graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação (PPGCE), ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) e ao curso de Jornalismo da UFU.

Tempos - Temporalidades do Meios Comunicacionais, Linguagem e Cotidiano (PPGMC) - UFF

Investiga as historicidades a partir da ideia das “temporalidades do cotidiano” – sendo o próprio cotidiano uma temporalidade peculiar –, levando em conta o “novelo móvel dos tempos” (imagem que tomamos emprestada de Didi-Huberman). Trata-se também de refazer o questionamento existencial que pressupõe a historicidade, nos termos de Heller em sua investigação sobre o cotidiano: “De onde viemos?”; “O que somos?”; “Para onde vamos?”. Pergunta tríplice que seria apenas uma, na medida em que espaço de experiência e horizonte de expectativa (na acepção de Koselleck) não se desenredam jamais, permitindo o salto para perscrutar as relações temporais além de uma mera cronologia. As temporalidades enquanto jogos de poder, as disputas de memória e suas materialidades (e linguagens) midiáticas, as relações entre história e historiografia (no estudo da história e das teorias de mídias, da imprensa e do jornalismo, realizados de maneira interdisciplinar – contrapondo, por exemplo, jornalismo, literatura e circuitos editoriais), a memória do jornalismo contemporâneo, o negacionismo enquanto expressão de historicidade nas mídias (e sua relação com a desinformação nas redes) são alguns dos tópicos de interesse e investigação do grupo.

TEMPORONA: Coletivo de Ações em Temporalidades e Narrativas - UFMG

Nós, do Temporona, produzimos investigações acerca de dimensões poéticas e implicações políticas das distintas formas com as quais, socialmente, compartilhamos experiências temporais. Interessa-nos abordar aspectos referentes às condições de produção de memória e de esquecimento, de tradições, de habitar passados e futuros em presentes diversos.

Nesse sentido, buscamos compreender de que maneiras as narrativas podem situar-se como um questionamento de relações de poder e de saber, entendendo-as como formas potentes de disputas sobre direito ao tempo. Reconhecemos a necessidade de afirmar que todo conhecimento é localizado, motivo pelo qual a experimentação conceitual e metodológica é um componente fundamental para revisitar pressupostos sedimentados e investir em outros fluxos temporais, por meio de ações de pesquisa, ensino e extensão. Nesse sentido, as textualidades midiáticas, em suas amplas manifestações, surgem como fenômenos privilegiados de reflexões e intervenções do coletivo.

TRACC - UFBA

O Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação/TRACC (<http://tracc-ufba.com.br/>) acolhe estudos de diferentes formas culturais (televisão, jornalismo, música, videoclipe, *podcast*, animação, série, meme, canais do *YouTube*, plataforma de *streaming*, fotografia, quadrinhos, cinema etc.), que tenham em comum: 1. o interesse em desenvolver, aprofundar e ampliar apropriações dos estudos culturais para a análise da comunicação, seus produtos e processos, o que nos permite fazer articulações com a estética, a história, a política, a semiótica etc. – nesse sentido, contempla pesquisas que busquem aprofundar vínculo entre estudos culturais e comunicação; e 2. o interesse pela análise de formas culturais que considere seus processos de formação, transições e/ou transformações, ou seja, as pesquisas dão ênfase ao desenvolvimento de instrumental para a análise de processos históricos e transformações na comunicação. O TRACC é vinculado ao PósCom/UFBA.

Tramas - UFMG

O Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência, ou simplesmente Tramas, organiza-se em torno da investigação acerca dos fenômenos comunicacionais a partir da configuração narrativa dos produtos e processos que circulam nos diversos espaços e realidades sociais. A partir da narrativa, o Tramas visa alcançar dimensões fundamentais dos processos comunicacionais, como sua capacidade ou potência de ação social, as temporalidades que os constituem e que os configuram, suas configurações textuais e estéticas e suas implicações epistêmicas, inclusive no que desafiam os estudos em Comunicação. O Tramas abriga ainda reflexões metodológicas, de revisão de métodos já existentes ou de construção de modos de abordagem originais. A partir

dessa perspectiva geral e comum, as/os pesquisadoras/es do Tramas desenvolvem reflexões sobre jornalismo, televisão, rádio, narrativas audiovisuais, produtos digitais, as relações de gênero, as realidades LGBT+, a experiência musical, as teorias da comunicação, as relações entre ciência e saberes cotidianos, entre outros.

| Sobre autoras, autores e autoris

Alice Gontijo é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Integra a Red Latinoamericana de Cultura Gráfica (RED-CG) e é pesquisadora do Ex-press (UFMG), grupo de pesquisa em historicidade das formas comunicacionais.

E-mail: aligont@gmail.com

Ana Carina Utsch Terra é professora do Curso de Conservação-Restauração, do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e pesquisadora associada ao Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains - CRIMIC/Lettres Sorbonne Université. É doutora em História pela École des Hautes Études en Sciences Sociales.

E-mail: anautsch@gmail.com

Ana Luisa de Castro Coimbra é pesquisadora do Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes (GEEECA/UFRB, professora do Centro de Artes Humanidades e Letras (CAHL) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Doutora em Artes, na linha de pesquisa em Cinema, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
E-mail: luisacoimbra@ufrb.edu.br.

Ana Paula Goulart Ribeiro é professora da Escola de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ) e bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Coordenadora do grupo de pesquisa Memento (Mídia, Memória e Temporalidade).
E-mail: goulartap@gmail.com.

Ana Regina Rêgo é pesquisadora do NUJOC/UFPI, professora associada do Departamento de Comunicação Social/UFPI e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação/UFPI e bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. É doutora em Processos Comunicacionais pela Unesp.
E-mail: anareginarego@gmail.com.

Antonia Viviane Martins Oliveira é pesquisadora do Grupo de Pesquisa COMUM - Comunicação, Mídia e Narrativas de Mudança Cultural (UFRB/CNPq), Técnica Administrativa do Centro de Tecnologia e Sustentabilidade (CETENS/UFRB), Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM/UFRB). Especialista em Estudos Literários.
E-mail: vivimartinsoliveira@gmail.com.

Antonio Carlos Fausto da Silva Jr. é pesquisador do Insurgente: Grupo de Pesquisa em Comunicação, Redes Textuais e Relações de Poder (UFMG), doutorando no Programa de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG) e bolsista da CAPES. Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade Federal do Pará (UFPA).
E-mail: antoniofaustojr@gmail.com

Bárbara Lima é mestranda em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea (UFMG). Pesquisadora do Temporona: Coletivo de Ações em Temporalidades e Narrativas (UFMG).

E-mail: barbaralimam55@gmail.com

Bruna Pereira Batista é bolsista de Iniciação Científica vinculada ao grupo Temporona, bacharela em Direito e graduanda em Jornalismo pela Universidade Federal de Minas de Minas Gerais.

E-mail: batistabrunap@gmail.com

Bruno Guimarães Martins é pesquisador do Ex-press (UFMG), grupo de pesquisa em historicidade das formas comunicacionais, professor do Departamento de Comunicação da UFMG, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG) e membro da Rede Latino Americana de Cultura Gráfica. É doutor em Literatura pela PUC-Rio.

E-mail: brunomartins@ufmg.br

Bruno Souza Leal é pesquisador do TRAMAS/UFMG, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG e bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. É doutor em Estudos Literários pela UFMG.

E-mail: brunosleal@gmail.com.

Camila Fortes M. Franklin é pesquisadora do NUJOC-UFPI e do NECHS-Icict/Fiocruz; Doutoranda em Informação e Comunicação em Saúde (PPGICS/Fiocruz). Bolsista CAPES/CNPq.

E-mail: camilafortesmonte@gmail.com.

Daniel Farias é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, integrante do **Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação - TRACC** (www.tracc-ufba.com.br/). Bolsista de Doutorado CNPQ.

E-mail: danoliveiradefarias@gmail.com.

Daniel Paiva de Macêdo Júnior é doutorando em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais, integrante do Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência e bolsista CAPES.

E-mail: daniel.3macedo@gmail.com

Daniela Abreu Matos é co-líder do Grupo de Pesquisa COMUM - Comunicação, Mídia e Narrativas de Mudança Cultural (UFRB/CNPq), Professora do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

E-mail: daniela.matos@ufrb.edu.br

Denise Figueiredo Barros do Prado é líder do Grupo de Pesquisa em Mídia e Interações Sociais - Giro (UFOP/CNPq), Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

E-mail: denise.prado@ufop.edu.br

Diego Rodrigues Belo é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG). Designer gráfico, é pesquisador integrante do Grupo de Pesquisa em Historicidades das Formas Comunicacionais (Ex-press).

E-mail: diego.belo@gmail.com

Diogo Cavalcanti Velasco é professor da Universidade Federal do Sergipe (UFS), integrante do Grupo de Pesquisa Lavint (UFS). Doutor em Múltiplos pela Universidade Federal de Campinas (Unicamp).

E-mail: ddcavalcanti@uol.com.br

Edinaldo Mota Jr. é doutor e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas-UFBA, integrante do CHAOS e do TRACC-UFBA.

E-mail: eamotajr@gmail.com

Edison Mineiro é pesquisador do NUJOC/UFPI, Jornalista e Mestre em Comunicação pela UFPI. É membro da Rede Nacional de Combate à Desinformação (RNCD) e Projeto Memória do Jornalismo Piauiense.
E-mail: edison.mineiro@hotmail.com.

Eduardo Victorio Morettin é professor da Universidade de São Paulo (USP), docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais/USP e Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPQ. Doutor em Artes pela USP, coordena o Grupo de Pesquisa em História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação.
E-mail: eduardomorettin@usp.br

Elisa Bastos Araujo é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal da Bahia (PÓSCOM/UFBA). Pesquisadora do Centro de Pesquisas em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC).
E-mail: elisabastosaraujo@gmail.com.

Elton Antunes é pesquisador do Ex-press (UFMG), Grupo de Pesquisa em Historicidade das Formas Comunicacionais, professor do Departamento de Comunicação da UFMG, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais e Bolsista de Produtividade do CNPq. É doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA.
E-mail: eltunes@uol.com.br.

Felipe Borges é doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG, com bolsa CAPES e integrante do Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência.
E-mail: felipelsborges@gmail.com.

Fernanda Caldas é doutoranda e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas-UFBA, integrante do TRACC-UFBA.

E-mail: fernandacaldas4@gmail.com

Flávio Pinto Valle é pesquisador do Cultura Fotográfica/UFOP, professor adjunto do Departamento de Jornalismo da UFOP. É doutor em comunicação pela UFMG.

E-mail: flavio.valle@ufop.edu.br.

Fernanda Mauricio é professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e coordenadora do ACTO - Laboratório de Análise de Audiovisualidades, Cultura e Temporalidades. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

E-mail: fernandamauricio@gmail.com

Francielle Neves de Souza é pesquisadora do Tramas (UFMG). Doutoranda e mestra em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea pela UFMG, com pesquisa financiada pela CAPES. É bacharel em Jornalismo pela UFOP.

E-mail: francielledesouza@outlook.com

Hélvio Caldeira é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG). Assessor de imprensa, é pesquisador integrante do Ex-Press (Grupo de Pesquisa em Historicidades das Formas Comunicacionais).

E-mail: helviocald@gmail.com

Igor Lage é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG, integrante do Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência e do Insurgente: Grupo de Pesquisa em Comunicação, Redes Textuais e Relações de Poder/Saber.

E-mail: igor.lage.alves@gmail.com.

Igor Sacramento é pesquisador do Laboratório de Pesquisa em Comunicação e Saúde do Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde da Fundação Oswaldo Cruz (Laces/Icict/Fiocruz)

e professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordenador do grupo de pesquisa Nechs (Núcleo de Estudos em Comunicação, História e Saúde).
E-mail: igorsacramento@gmail.com.

Isabela Furtado é Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG). Pesquisadora do Coletivo de Ações em Temporalidades e Narrativas (TEMPORONA).
E-mail: isabelacbfurtado@gmail.com.

Izabel de Fátima Cruz Melo é pesquisadora do Grupo História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação/ USP, professora do Departamento de Ciências Humanas I (DCH I) e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). É Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP.
E-mail: izabelc.melo@gmail.com.

Izamara Bastos Machado é pesquisadora do NECHS-Icict/Fiocruz e do Memento-ECO/UFRJ; professora do Programa de Pós-Graduação em Informação e Comunicação em Saúde (PPGICS) do Icict/Fiocruz. É doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ).
E-mail: bastos.iza@gmail.com.

Iana Coimbra é doutoranda em Comunicação pelo PPGCOM/UFMG, integrante do Grupo de Pesquisa ACTO - Laboratório de Análise de Audiovisualidades, Cultura e Temporalidades (UFMG). Mestre em Comunicação pela PUC/Minas e Especialista em Marketing pela Fundação Getúlio Vargas.
E-mail: ianacoimbra@hotmail.com

Itania Maria Mota Gomes é professora titular aposentada da Universidade Federal da Bahia, docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas/UFBA e bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Professora visitante no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal

do Recôncavo da Bahia. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA, coordena o Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação.

E-mail: itania@ufba.br

Jessica Almeida é mestranda em Comunicação Social pelo PPGCOM-UFMG. Pesquisadora do Temporona: Coletivo de Ações em Temporalidades e Narrativas (UFMG).

E-mail: almeidasantos.j@gmail.com

Jorge Cardoso Filho é pesquisador do GEEECA/UFRB e do TRACC/UFBA, professor da Área de Comunicação e Linguagens da UFRB, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRB e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA e bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. É doutor em Comunicação pela UFMG.

E-mail: cardosofilho.jorge@gmail.com.

Joyce Emanuele Soares de Oliveira é estudante de Graduação do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e integrante do Grupo de Pesquisa em Mídia e Interações Sociais (Giro).

E-mail: joyce.soares@aluno.ufop.edu.br

Júlia de Aquino Vidal Gomes Borges é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (PPGCOM/UERJ). Pesquisadora do Laboratório de Investigação da História da Comunicação (LIHC).

E-mail: juliadeaquinoborges@gmail.com

Júlia Militão Siqueira é pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Mídia e Interações Sociais - Giro (UFOP/CNPq), mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

E-mail: julia.militao@aluno.ufop.edu.br

Juliana Freire Gutmann é professora da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Coordena o Grupo de Pesquisa Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS) e integra o Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC). Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA.

E-mail: jugutmann@gmail.com

Jussara Peixoto Maia é professora do Centro de Artes, Humanidades e Letras e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (UFRB). Coordenadora do Comum - Grupo de Pesquisa e Extensão em Comunicação, Mídia e Narrativas de Mudança Cultural e pesquisadora docente do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC). Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA).

E-mail: jussaramaia@ufrb.edu.br

Leonardo Assunção Bião Almeida é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (PÓSCOM/UFBA). Pesquisador do Centro de Pesquisas em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC).

E-mail: leonardobiao@gmal.com.

Luciana Amormino é pesquisadora do Tramas/UFMG, doutoranda e mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, com pesquisa financiada pela CAPES; especialista em História da Cultura e da Arte pela UFMG; e graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela PUC Minas.

E-mail: luamormino@gmail.com.

Marcele Sales Alves Gomes é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (PPGCOM/UERJ). Pesquisadora do Laboratório de Investigação da História da Comunicação (LIHC).

E-mail: marcelesagomes@gmail.com

Márcio Souza Gonçalves é pesquisador do Laboratório de Investigação da História da Comunicação (LIHC), professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (PPGCOM/UERJ). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista Prociência UERJ/ FAPERJ.

E-mail: msg@uerj.br

Maria Gislene Carvalho Fonseca é pesquisadora nos Grupos de Pesquisa Insurgente (UFMG) e EsTreMa/Diversus (UFMA), professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão; colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto. Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais.

E-mail: maria.gcf@ufma.br.

Mário Gonzaga Jorge Junior é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Comunicação - Mídia e Formatos Narrativos pela da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (PPGCOM/UFRB) e integrante do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Mídia e Narrativas de Mudança Cultural (COMUM).

E-mail: marjor87@gmail.com

Matheus Vianna Matos é doutorando em Comunicação Social na Universidade Federal da Bahia e integrante do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação e na Cultura/ TRACC.

E-mail: matheus.vianna95@gmail.com

Michele da Silva Tavares é professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Sergipe (UFS). É Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e integrante do Grupo de Pesquisa em Mídia e Interações

Sociais (Giro/UFOP) e Laboratório de Análise de Narrativas, Visibilidade e Tecnologia (Lavint/UFS).

E-mail: mitavares@academico.ufs.br

Milene Migliano Gonzaga é pesquisadora do Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes (GEEECA/UFRB). Professora do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Doutora em Arquitetura e Urbanismo, na linha de pesquisa Processos Urbanos Contemporâneos, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

E-mail: milenemigliano2@gmail.com.

Muntaser Muhammad Khalil Muntaser é mestrando em Comunicação e Cultura na Universidade Federal da Bahia e integrante do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação e na Cultura/TRACC.

E-mail: muntaserkhalil@gmail.com

Nataraj Cardoso é historiadora, pesquisadora do grupo TEMPOS - UFF e mestranda em Mídia e Cotidiano na UFF.

E-mail: natarajtrinta@id.uff.br.

Nayara Luiza de Souza é pesquisadora do Insurgente: Grupo de Pesquisa em Comunicação, Redes Textuais e Relações de Poder (UFMG), mestranda no Programa de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG). Bacharel em Comunicação Social-Jornalismo pela Universidade Federal de Viçosa (UFV).

E-mail: souza.nayaralu@gmail.com

Nicoli Tassis é docente do Programa de Pós-graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação (PPGCE), do Programa de Pós-graduação em Estudos Literário (PPGLIT) e do curso de Jornalismo (FACED), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Doutora em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea pelo PPGCOM/UFMG. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Narrativa, Cultura e Temporalidade (Narra/UFU).

E-mail: nicolitassis@gmail.com

Nuno Manna é professor adjunto na Universidade Federal de Uberlândia, membro do Núcleo de Educação, Comunicação e Tecnologia e do Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação, integrante do Grupo de Pesquisa em Narrativa, Cultura e Temporalidade - Narra. Doutor em Comunicação Social.

E-mail: nunomanna@ufu.br.

Patrícia D'Abreu é pesquisadora do MEMENTO - UFRJ, professora adjunta do Departamento de Comunicação Social da UFES e coordenadora do Grupo de Pesquisa e Observação Sobre as Mulheres na Mídia (GRÊMIO – UFES). É doutora em Comunicação pela UFF.

E-mail: patriciadabreu@gmail.com.

Paula Janay é doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo PósCom-UFBA e pesquisadora do TRACC.

E-mail: paulajanay@gmail.com.

Paulo Bernardo Ferreira Vaz é pesquisador do Ex-press (UFMG), grupo de Pesquisa em Historicidade das Formas Comunicacionais. Professor aposentado do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. É doutor em Comunicação e Educação pela Université de Paris XIII (Paris-Nord).

E-mail: paulobvaz@gmail.com

Pedro Henrique Oliveira de Souza é graduando em Jornalismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisador do Coletivo de Ações em Temporalidades e Narrativas (TEMPORONA).

E-mail: pedroeufrosino@gmail.com.

Pedro Júlio Oliveira é pesquisador do NUJOC/UFPI. Doutorando em Filosofia da PPGFIL-UFC. Mestre em comunicação pela UFPI.

E-mail: pedroj.comunica@gmail.com.

Pedro Antun Lavigne de Lemos é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisador integrante do Ex-press (UFMG), grupo de pesquisa em historicidade das formas comunicacionais.

E-mail: pedro.lavigne1@gmail.com

Phellipy Pereira Jácome é professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pesquisador permanente do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM/UFMG). Doutor em Comunicação Social pela UFMG e coordenador do Temporona: Coletivo de Ações em Temporalidades e Narrativas.

E-mail: phellipy@ufmg.br

Poliana Sales Alves é doutoranda em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais, integrante do Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência e bolsista CAPES.

E-mail: polianasales@gmail.com

Prussiana Araujo Fernandes Cunha é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG). Pesquisadora do Ex-press (UFMG), Grupo de Pesquisa em Historicidade das Formas Comunicacionais e do Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência.

E-mail: pru.afc@gmail.com.

Rachel Bertol é professora da Universidade Federal Fluminense (UFF), docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano (PPGMC/UFF). Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Coordena o Grupo de Pesquisa Tempos: Temporalidade dos Meios Comunicacionais, Linguagem e Cotidiano, do PPGMC-UFF, e participa do Memento-UFRJ.

E-mail: rachelbertol@id.uff.br

Rafael José Azevedo é doutor e mestre em Comunicação pelo PPGCOM-UFMG. Professor nos cursos de Jornalismo e Comunicação

Social - Publicidade e Propaganda da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).

E-mail: rafaeljoseazevedo@gmail.com

Rafael Andrade é doutorando em Textualidades Midiáticas pelo PPGCOM UFMG, integrante do TRAMAS UFMG.

E-mail: aos.rafael@gmail.com.

Ranielle Leal Moura é pesquisadora do NUJOC-UFPI. Doutora em Comunicação (PUC-RS).

E-mail: ranileal29@gmail.com.

Ravena Sena Maia é pesquisadora do Grupo de Pesquisa Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades – CHAOS. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas – UFBA na linha de pesquisa Culturas da Imagem e do Som.

E-mail: ravenasena@gmail.com.

Renata Dias é mestra em Comunicação (UFRB). Bacharel em Relações Públicas (UNIFACS) e pesquisadora do Comum - Grupo de Pesquisa e Extensão em Comunicação, Mídia e Narrativas de Mudança Cultural (UFRB).

E-mail: renatadias.comunica@gmail.com

Roberto Abib é pesquisador do Nechs/Fiocruz, doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura na UFRJ.

E-mail: comunicacaoabib@gmail.com.

Thaís Guimarães é jornalista, pesquisadora do NUJOC – UFPI e mestra em Comunicação pela UFPI.

E-mail: thaismicaelle@gmail.com.

Thalita Albano é jornalista, pesquisadora do NUJOC - UFPI e mestranda na UFPI.

E-mail: thalita.albano@hotmail.com.

Thalyta Cristine Arrais Furtado A. de Oliveira é pesquisadora do NUJOC-UFPI e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFPI (PPGFIL/UFPI).

E-mail: thalyta.arrais@gmail.com.

Thiago Ferreira é doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo Póscom-UFBA e pesquisador associado ao TRACC-UFBA.

E-mail: thiagoemanoel87@gmail.com

Thiago Pimentel é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas-UFBA, integrante do CHAOS e do TRACC-UFBA e do TRAMAS - UFMG.

E-mail: thiagopimentelbl@gmail.com

Valéria Vilas-Bôas é professora Adjunta do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da mesma Universidade. Doutora e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, é pesquisadora dos grupos Lavint (UFS) e TRACC (UFBA).

E-mail: valeriavilasboas@academico.ufs.br

Vinicius Ferreira é pesquisador do MEMENTO/UFRJ, professor do Departamento de Comunicação da Universidade Salgado de Oliveira e foi bolsista de doutorado do CNPq. É doutorando e mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ.

E-mail: viniciusf.c@hotmail.com.

Vinicius Micheletto é graduando em Jornalismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisador do Coletivo de Ações em Temporalidades e Narrativas (TEMPORONA).

E-mail: vinemicheletto@gmail.com.

Walisson Angélico de Araújo é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduado em Jornalismo pela Universidade

Federal do Cariri (UFCA). É membro do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC) e do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCus), na UFBA.

E-mail: walissonangelico@gmail.com.

Wendi Yu é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, integrante do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação - TRACC. Bolsista de Mestrado CNPQ. Traveka monstruosa traveco-terrorista.

E-mail: yushanwendi@gmail.com.

William David Vieira é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG). Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Historicidades das Formas Comunicacionais (Ex-press) e do Grupo de Pesquisa Quintais: Cultura da Mídia, Arte e Política (UFOP/CNPq).

E-mail: williamdavidvieira@gmail.com

Yan Gabriel da Conceição Oliveira é pesquisador do Grupo de Pesquisa em Mídia e Interações Sociais – Giro (UFOP/CNPq), mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal de Viçosa.

E-mail: yan.conceicao@aluno.ufop.edu.br



 CAPES

Maria Gislene Carvalho Fonseca é Professora Adjunta do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão e professora Colaboradora no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto. Realizou estágio de pós-doutorado no PPGCOM/UFMG com pesquisa sobre a historiografia do cordel de autoria feminina. Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Juliana Freire Gutmann é Professora da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Phellipy Jácome é Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais e Pesquisador Permanente do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM/UFMG) na linha de Textualidades Midiáticas. Doutor em Comunicação Social pela UFMG.

Ana Paula Goulart Ribeiro é professora da Escola de Comunicação da UFRJ. Possui doutorado em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro. É membro fundadora da Rememora (Rede Brasileira de Pesquisadores em Memória e Comunicação), da ReLahm (Rede Latino-americana de História da Mídia) e da rede brasileira de pesquisadores Historicidades dos Processos Comunicacionais.

OLHARES
TRANSVERSAIS }

Esta coleção abriga coletâneas temáticas, abrangendo fenômenos, perspectivas teóricas e estudos em Comunicação e áreas afins.