



CORPOS EM TEMPOS E ESPAÇOS

Reflexões sobre historicidades dos
processos comunicacionais

Fernanda Mauricio da Silva

Nicoli Tassis

Rafael José Azevedo

Thiago Emanuel Ferreira

ORGANIZADORES





CORPOS EM TEMPOS E ESPAÇOS

Reflexões sobre historicidades dos
processos comunicacionais

Fernanda Mauricio da Silva

Nicoli Tassis

Rafael José Azevedo

Thiago Emanuel Ferreira

ORGANIZADORES



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

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

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Thais Porlan de Oliveira
Vice-Diretor: Rogério Duarte do Pateo

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Coordenador: Carlos Frederico de Brito d'Andréa
Sub-Coordenadora: Ana Carolina Vimieiro

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)

C822 Corpos em tempos e espaços [livro eletrônico]: reflexões sobre a historicidade dos processos comunicacionais/ Organizadora Fernanda Maurício da Silva... [et al.] - Belo Horizonte, MG: FAFICH/Selo PPGCOM/UFMG, 2024.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-85915-14-4

1. Comunicação Social. 2. Comunicação - Historiografia. I. Silva, Fernanda Maurício da. II. Tassis, Nicoli. III. Azevedo, Rafael José. IV. Ferreira, Thiago Emanuel.

CDD 302.23

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

CRÉDITOS DO E-BOOK

© PPGCOM/UFMG, 2024.

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Atelier de Publicidade UFMG

Bruno Guimarães Martins

DIAGRAMAÇÃO

Daniel Borges

Iara Mendes dos Santos

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Bruno Guimarães Martins

Daniel Melo Ribeiro

COMUNICAÇÃO E DIVULGAÇÃO

Hannah Luiza Patrocínio Baudson

Rannyson da Silva Moura

ASSISTENTE EDITORIAL

Prussiana Araujo Fernandes Cunha

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 PPGCOM/UFMG, disponíveis em:

<https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/termos-de-uso/>

| Sumário

APRESENTAÇÃO

Corpos, tempos e espaços

9

Fernanda Mauricio, Nicoli Tassis, Rafael José, Thiago Ferreira

TEMPO-ESPAÇO NA CONJUNÇÃO ENTRE CORPOS E MÚSICA POPULAR

CAPÍTULO 1

“Zona de perigo”: um corpo bailarino
entre dimensões temporais e masculinidades

21

Bruno Souza Leal, Juliana Freire Gutmann, Tess Chamusca

CAPÍTULO 2

Salve! A *Cultura Racional* e o encanto das mídias

47

Bruno Martins, Elton Antunes, Márcio Gonçalves, Rachel Bertol

CAPÍTULO 3

Contradições e disputas pelos cantos do carnaval de Salvador:
leituras a partir de “É d’Oxum”, por Gerônimo Santana,
e “O canto da cidade”, por Daniela Mercury

71

*Jorge Cardoso Filho, Matheus Vianna Matos,
Rafael José Azevedo, Thiago Pimentel*

CORPOS NA CIDADE, ESPAÇO E EXPERIÊNCIAS EM TRÂNSITO

CAPÍTULO 4

Mulheres da rua: corpos, cidades e rebeldia

99

*Valéria Maria Vilas Bôas, Fernanda Mauricio da Silva,
Itania Maria Mota Gomes, Nuno Manna*

CAPÍTULO 5

Da institucionalização à resistência:

historicidades de Salvador em fluxos audiovisuais

121

*Ana Luisa de Castro Coimbra, Fernanda Gonçalves Caldas,
Ítalo Cerqueira de Souza, Leonardo Assunção Bião de Almeida*

CAPÍTULO 6

Familiaridade e estranhamento:

cenários múltiplos de experiências espaço-corpóreo-temporais

141

*Prussiana Araujo Fernandes Cunha, Ives Teixeira Souza
Deivid Carlos de Oliveira, Lucas Guimarães Resende
Igor Lage, Flávio Pinto Valle, Leonardo Pastor*

RAÇA E GÊNERO COMO DIMENSÕES ESPAÇO-TEMPORAIS NA CONFIGURAÇÃO DE IDENTIDADES

CAPÍTULO 7

Elza Soares nos cruzos:

encruzilhadas a partir da campanha #SomosTodasElzas 167

Francielle de Souza, Amanda Barbosa,

Thiago Ferreira, Rafael Andrade

CAPÍTULO 8

“Tempo da fome”: corpos, espaços e racismo

na literatura autobiográfica e de ficção de Carolina Maria de Jesus 191

Marina Carrano Lelis, Nayara Luiza de Souza

Yan Gabriel da Conceição Oliveira, Carlos Alberto de Carvalho

CAPÍTULO 9

A rainha diaba (1947): releituras sobre uma bicha preta no cinema 215

Mariana Queen Nwabasili, Vinícius Ferreira, Luze Silva

DIMENSÕES POLÍTICAS E CORPOS DISSIDENTES EM ESPAÇOS MIDIÁTICOS

CAPÍTULO 10

Que passado nós planejamos para o futuro? 239

Ana Paula Goulart Ribeiro, Frederico de Mello B. Tavares

Igor Sacramento, Phellipy Pereira Jácome

CAPÍTULO 11

Por que incomoda a corporeidade de Janja?

Processos de produção do corpo como construção simbólica 265

Juliana Soares Gonçalves, Maria Gislene Carvalho Fonseca

Barbara Maria Lima Matias, Verônica Soares da Costa

CAPÍTULO 12

8 de março: corporeidades e espacialidades em "O Globo" 285

*Michele da Silva Tavares, Izamara Bastos Machado
Thais Guimarães*

TERRITÓRIO, TERRITORIALIDADES E LUTA PELA VIDA

CAPÍTULO 13

Periferiafloresta: corpos-territórios e vidas 315

*Daniel Oliveira de Farias, wendi yu, Morena Melo Dias
Frederico Ranck Lisboa, Edinaldo Mota Junior*

CAPÍTULO 14

Candidatas indígenas eleitas e sua atuação no Instagram:
corpos em disputa 343

*Daniela Abreu Matos, Denise Figueiredo Barros do Prado
Jussara Peixoto Maia, Nicoli Glória de Tassis Guedes*

CAPÍTULO 15

O espaço onírico como refúgio:
uma visão cosmopoética para o filme Bardo 373

*Alexandre Bruno Gouveia Costa, Milene Migliano Gonzaga
Ravena Sena Maia*

Sobre os grupos 397

Sobre xs autorxs 407

APRESENTAÇÃO

Corpos, tempos e espaços

FERNANDA MAURICIO

NICOLI TASSIS

RAFAEL JOSÉ

THIAGO FERREIRA

Com o objetivo de compreender e discutir as complexas e múltiplas relações entre corpos, tempos e espaços a partir de diversas abordagens e reflexões teóricas, na relação com processos da e na comunicação, a presente coletânea reúne uma parte dos textos apresentados e discutidos nos encontros da Rede Historicidades dos Processos Comunicacionais no ano de 2023. Desde 2015, xs pesquisadorxs que compõem a rede encontram-se duas vezes ao ano para discutir o modo como produtos e processos comunicacionais são constituídos por e constituidores das dimensões de temporalidade que perpassam nossas experiências na vida cotidiana. Assim, ao longo destes nove anos (completos em 2024), a rede explorou alguns temas: testemunho e memória; anacronias do tempo; contexto como figura de historicidade; movimentos epistêmicos, políticos, estéticos e culturais do tempo; catástrofe e crises do tempo e as dimensões espaço-temporais que configuram as experiências cotidianas. Os resultados dessas discussões encontram-se publicados em dossiês temáticos e livros¹.

Em 2023, a rede procurou articular corpos, tempos e espaços a partir de diversas abordagens e reflexões teóricas, na relação com processos da e na comunicação. O conjunto de textos aqui apresentados parte de um entendimento comum - como podemos tomar as reflexões de historicidade para instabilizar nossas relações no e com o tempo - centrando a atenção nos modos como as corporeidades evidenciam relações com espaços e tempos que, por vezes, tensionam experiências cotidianas, práticas midiáticas e saberes acadêmicos.

Corpo-território, corpo-tela, corpo-performance, entre outras, são concepções que buscam dar conta da presença e representação de corpos distintos nas cenas cotidianas; corpos atravessados por múltiplas temporalidades e que revelam estreita relação com os ambientes em seu entorno. Deste modo, espaço é tomado em sua perspectiva móvel, dinâmica, mutante e relacional, atuando sobre e configurando os corpos de sujeitos/sujeitas/sujeites, ao passo em que são conformados por eles.

Múltiplas relações que são apreendidas nas especificidades de distintas formas comunicacionais, nos levando a nós, organizadorxs e também às autorxs, a refletir sobre como corpos, espaços e tempos se configuram e estabelecem modos de existir e pertencer a um lugar, sendo este lugar a periferia e a floresta, o espaço de um disco ou de um jornal, as ambiências digitais, as ruas e os sonhos.

Organizados em cinco momentos - Tempo-espaço na conjunção entre corpos e música popular; Corpos na cidade, espaços e experiências em trânsito; Raça e gênero como dimensões espaço-temporais na configuração de identidades; Dimensões políticas e corpos dissidentes em espaços midiáticos; Território, territorialidades e luta pela vida - os capítulos tratam das reflexões sobre corpo, corporeidade e corporalidade em suas dimensões teóricas, epistemológicas e analíticas na relação com o tempo e o espaço.

Além disso, os textos que compõem esse livro abordam o espaço, território e lugar como potencial para análise de transformações das relações sociais em suas dimensões temporais e espaciais; tratam dos territórios como espaços de disputa pela vida e lugar de existência na relação com a

comunicação; discutem a presença de corpos dissidentes em espaços midiáticos (jornais, telejornais, redes sociais digitais, música popular etc.) e suas rupturas e continuidades no espaço-tempo; tomam a cidade como lugar e como problema de construção de experiências espaço-temporais; a raça como dimensão espaço-temporal na configuração de identidades; refletem sobre as interseções entre corpo e gênero na relação com o espaço-tempo; e as dimensões políticas sobre corpos compreendidos em relações espaço-temporais.

Abrindo a parte 1, “Tempo-espaço na conjunção entre corpos e música popular”, Bruno Souza Leal, Juliana Freire Gutmann e Tess Chamusca buscam revelar uma trama de performances corporais e orais que tensionam masculinidades a partir de movimentos sincrônicos e espiralares dispostos a partir do vídeo viral “Zona de Perigo”, performado por Leo Santana. No capítulo intitulado no capítulo “‘Zona de perigo’: um corpo bailarino entre dimensões temporais e masculinidades”, xs autorxs apresentam duas camadas articuladas de reflexão: a apreensão da presença de Leo Santana e sua performance corporal tensionando as masculinidades e o vislumbamento das dimensões temporais que se instituem a partir da presença desse corpo negro e da sua capacidade de, bailando, curvar o tempo linear e sucessivo ocidental.

No artigo “Salve! A *Cultura Racional* e o encanto das mídias”, Bruno Martins, Elton Antunes, Márcio Gonçalves e Rachel Bertol dedicam-se a compreender a produção, circulação e manutenção de “crenças incomuns” na sociedade contemporânea, tendo como lugar de entrada a Cultura Racional, desde a trajetória de seu líder, Manoel Jacinto Coelho, até sua ascensão midiática em livros, folhetos, mídia sonora e televisiva, nos anos 1970, buscando localizar ainda vestígios de sua permanência em arquivos digitais contemporâneos.

Fechando a primeira parte, Jorge Cardoso Filho, Matheus Vianna Matos, Rafael José Azevedo e Thiago Pimentel trazem uma discussão sobre a interseção música popular massiva, cidade e corporeidade, problematizando questões de raça, gênero musical e espacialidades nas canções do carnaval baiano e em seus videoclipes. O texto “Contradições e disputas

pelos cantos do carnaval de Salvador: leituras a partir de ‘É d’Oxum’, por Gerônimo Santana, e ‘O canto da cidade’, por Daniela Mercury” articula as sonoridades afrodiaspóricas das canções com as representações de corpos racializados numa relação com espaços da cidade de Salvador, mas também de outros centros urbanos.

A parte 2, “Corpos na cidade, espaços e experiências em trânsito”, abre com o capítulo “Mulheres da rua: corpos, cidades e rebeldia”, em que Valéria Maria Vilas Bôas, Fernanda Mauricio da Silva, Itania Maria Mota Gomes e Nuno Manna apontam para sensibilidades não hegemônicas em um exercício ensaístico que se trama a partir de uma aproximação entre referências teóricas e literárias majoritariamente composta por mulheres. Ao lado dxs autorxs e de nomes como Bernadine Evaristo, Laura Elkin, Saidiya Hartman e Adriana Harmony, somos convocadxs a pensar sobre perambulações a partir do ponto de vista de uma personagem que vai articulando tempos e espaços em uma espécie de caminhar e relatar que, por si mesmos, apontam para formas de experiência e resistência que se fundam na condição de ser mulher.

Em “Da institucionalização à resistência: historicidades de Salvador em fluxos audiovisuais”, Ana Luisa de Castro Coimbra, Fernanda Gonçalves Caldas, Ítalo Cerqueira de Souza e Leonardo Assunção Bião Almeida discutem a indissociabilidade entre corpos e espaços, reivindicando uma visada de território como espaço de disputas de poder e lutas pela vida. Tomando como objeto um conjunto de reportagens televisivas sobre o aniversário da cidade de Salvador, xs autorxs problematizam as espacialidades da cidade e a presença/ausência de corpos, sua ocupação e formas de resistência para habitar esses lugares.

Fechando a segunda parte, Prussiana Fernandes Cunha, Ives Teixeira Souza, Deivid Carlos de Oliveira, Lucas Guimarães Resende, Igor Lage, Flávio Pinto Valle e Leonardo Pastor propõem um exercício metodológico atravessado por afetos, memórias, adversidades e lisergia. Partindo de premissas apresentadas por autoras como Anna Tsing e Leda Maria Martins, o capítulo “Familiaridade e estranhamento: cenas múltiplas de experiências

espaço-corpóreo-temporais” é resultado de uma articulação entre pequenas cenas cotidianas forjadas em e por corpos em movimento experimentando ambientes diversos: a cidade, a serra, uma praça, ruas e até mesmo a consciência. Voltar para um lugar de acolhimento ou experimentar o mundo sem contar plenamente com o sentido da visão revelam-se em fragmentos narrativos que desafiam modos de “legibilidade e inteligibilidade” fundados na racionalidade ocidental que, tradicionalmente, esquematiza o espaço como território compartimentado e o tempo como algo a ser experimentado exclusivamente de forma linear.

A parte 3, “Raça e gênero como dimensões espaço-temporais na configuração de identidades” é aberta pelo texto “Elza Soares nos cruzos: encruzilhadas a partir da campanha #SomosTodasElzas”, em que xs autorxs Francielle de Souza, Amanda Barbosa, Thiago Ferreira e Rafael Andrade acionam a encruzilhada como gesto epistemológico e metodológico para pensar a confluência de múltiplas experiências temporais e espaciais. Tal exercício é realizado a partir das postagens retratando artistas da música brasileira, feitas entre 2018 e 2019, no perfil oficial de Elza Soares, no Instagram. A análise faz emergir configurações relacionais singulares e coletivas, em que a materialização dos corpos dessas mulheres na campanha instituem de modo contínuo espaços-tempos tensionados pelas diferenças, não apenas como forma de existir, mas também de habitá-los. Nesse contexto, a encruzilhada se dá a ver tanto nos cruzos da ação midiática, quanto na própria experiência dxs pesquisadorxs, na interseção com múltiplas temporalidades e espacialidades. A partir das trajetórias próprias das mulheres retratadas nos posts, xs autorxs apontam para a formação de um corpo coletivo, passível de mobilizar afetos e transformações.

Em “‘Tempo da fome’: corpos, espaços e racismo na literatura autobiográfica e de ficção de Carolina Maria de Jesus”, Marina Carrano Lelis, Nayara Luiza de Souza, Yan Gabriel da Conceição Oliveira e Carlos Alberto de Carvalho se debruçam em torno das corporeidades e espacialidades que se dão a ver na obra da autora. A análise se afasta da perspectiva literária, assumindo como elementos de articulação as relações concretas com a ci-

dade de São Paulo; a fome do corpo e do espírito; e a noção de vestígio, proposta por Christina Sharpe (2023). É esta noção que permite observar o corpo de Carolina Maria de Jesus caracterizado pelo estado de permanente vigilância e pela recusa de se sujeitar aos limites espaciais impostos pela pobreza e pelo racismo. A partir da escrita da autora, xs pesquisadorxs problematizam os confinamentos geográficos e simbólicos que historicamente impõem limites e inseguranças das mais diversas ordens às pessoas negras, na sociedade brasileira.

Para finalizar a terceira parte, Mariana Queen Nwabasili, Vinicius Ferreira e Luze Silva, em “*A Rainha Diaba* (1974), releituras sobre uma bicha preta no cinema brasileiro”, discutem a transformação de corporeidades dissidentes nas produções cinematográficas e sua relação dialética com supostas universalidades, como corpos de homens e brancos. Articulando questões interseccionais, xs autorxs problematizam os deslocamentos e reiterações de corporeidades e performatividades sociais contra-hegemônicas na década de 1970, a partir do protagonismo de uma criminoso negra *queer* e suas reverberações do Cinema Novo, Cinema Marginal, Pornanchada e do atualmente reconhecido Cinema Negro Brasileiro, assim como as militâncias sociais organizadas das vivências de gays, lésbicas e negros. Desse modo, ao longo do artigo, o filme em questão é tomado como emblemático para refletir a respeito da “outricidade” e da racialização e racialidade dos corpos. Também tensiona as performances de gênero e sexualidade no cinema nacional, apontando, no horizonte, para as contradições, disputas e potências de transformação no Brasil contemporâneo.

Abriendo a parte 4 “Dimensões políticas e corpos dissidentes em espaços midiáticos”, Ana Paula Goulart Ribeiro, Frederico de Mello B. Tavares, Igor Sacramento e Phellipy Pereira Jácome trazem uma discussão sobre o cenário político nacional e suas transformações desde o período da ditadura civil-militar até suas repercussões num presente mais próximo. Com um título que também revela um problema, “Que passado nós planejamos para o futuro?”, toma matrizes do tempo como cerne para a investigação de recentes políticas públicas - em especial na área de saúde e educação - a fim

de mostrar os cruzamentos entre passado, presente e futuro e como eles revelam as disputas sobre espaços de existência e horizontes de expectativas.

O artigo “Por que incomoda a corporeidade de Janja? Processos de produção do corpo como construção simbólica”, de Juliana Soares Gonçalves, Maria Gislene Fonseca, Barbara Maria Lima Matias e Verônica Soares da Costa, toma a noção de corporeidade como operador analítico para compreender como a posição da primeira-dama do Brasil, Rosângela Silva, a Janja, estabelece sentidos de feminilidade a partir de atravessamentos interseccionais, territoriais e temporais. A partir de uma rede textual formada por reportagens da *Folha de S.Paulo*, revista *Veja*, *GloboNews* e postagens da conta de Janja no X (antigo Twitter), as autoras buscam perceber como ela tensiona o projeto de corporeidade do primeiro-damismo no Brasil e quais os lugares de fricção com as estruturas seculares de gênero.

Finalizando a parte 4, Michele Tavares, Izamara Bastos e Thaís Guimarães analisam as narrativas corpóreas que emergem a partir dos textos jornalísticos que abordam o 8 de março como modo de agir no tempo e partilhar experiências vividas por mulheres. No artigo intitulado “8 de março: corporeidades e espacialidades em *O Globo*” as autoras assumem a data como marcador temporal que aciona uma compreensão de corpos em luta e tomam um recorte de vinte anos (2003 a 2023) para análise de reportagens do jornal carioca *O Globo*.

A última parte “Território, territorialidades e luta pela vida”, abre com o capítulo “Periferiafloresta: corpos-territórios e vidas” que se articula a partir das performances de Jup do Bairro e Uýra Sodoma. Daniel Oliveira de Farias, wendi yu, Morena Melo Dias, Frederico Ranck Lisboa e Edinaldo Mota Junior refletem, a partir da ideia de corpo-território, sobre as propostas estético-políticas forjadas pelas multiartistas brasileiras em variados formatos midiáticos: manifestos, videoclipes, performances, veículos jornalísticos... Para xs autorxs, Jup e Uýra fazem de seus corpos uma espécie de ateliê-vitrine multisensorial que engendram a construção constante de subjetividades contrassensuais. Passamos a perceber como tais corpos possibilitam a urdidura de discursividades que ajudam a projetar perspec-

tivas periféricas contrapostas a opressões cotidianas que copiosamente vitimizam gays, gordas, transexuais, pretas, pobres e tantas outras formas de vida subalternizadas.

Daniela Matos, Denise Figueiredo, Jussara Peixoto Maia e Nicoli Tassis problematizam, no capítulo “Candidatas indígenas eleitas e sua atuação no Instagram: corpos em disputa”, como mulheres indígenas parlamentares, no período eleitoral e de posse nos cargos de deputada federal, produziram sentidos sobre corpo, espaço e tempo, em seus perfis no Instagram. O exercício analítico é tensionado pelas pautas políticas e comunidades de pertencimento que emergem nas postagens, materializadas na oferta de seus corpos-territórios, plurais em suas inscrições e atuações políticas. Permitiu-se, assim, observar os deslocamentos das lógicas coloniais, modernas e capitalistas, bem como as continuidades e contrariedades das corporeidades dessas mulheres, a partir de espacialidades e temporalidades em disputa.

Finalizando a quinta parte, Alexandre Bruno Gouveia Costa, Milene Migliano Gonzaga e Ravena Sena Maia tomam, no capítulo “O espaço onírico como refúgio: uma visão cosmopoética para o filme *Bardo*”, o sonho como refúgio, como forma de combate às violências do Estado colonial a partir do filme *Bardo - falsa crônica de algumas verdades* (2022), de Alejandro González Iñárritu. A partir das experiências dxs autorxs com a obra, elxs a constituem como um espaço que expõe modos de assistir ao filme e se relacionar com o imaginário do cinema, reivindicando os sonhos como lugares de refúgio e afirmando o lugar epistemológico do onírico.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Acesse a biblioteca da rede: <https://encontrohistoridades.wordpress.com/publicacoes/>

TEMPO-ESPAÇO NA CONJUNÇÃO
ENTRE CORPOS E MÚSICA POPULAR

CAPÍTULO 1

“Zona de perigo”: um corpo bailarino entre dimensões temporais e masculinidades

BRUNO SOUZA LEAL

JULIANA FREIRE GUTMANN

TESS CHAMUSCA

Introdução

“Zona de Perigo”¹, de Leo Santana, foi um dos grandes sucessos, se não o maior deles, no Carnaval de 2023. Entre as várias gravações de apresentações ao vivo do cantor, viralizou um pequeno vídeo em que Leo Santana aparece sem camisa, de bermuda preta, dançando a coreografia da música. O vídeo dá corpo à canção, cuja letra narra uma relação entre duas pessoas com apelo sexual, e sua circulação se fez, em parte, pela exposição física do cantor e sua destreza com o rebolado. Numa abordagem primeira, esse vídeo, que é parte da divulgação de “Zona de Perigo”, reforça a imagem de Santana como um homem que tem seu corpo e sua ginga como elementos de sedução e afirmação de sua masculinidade em relação a mulheres e homens.

A princípio, ainda que a performance bailante de Leo Santana se dê em um tempo estendido e impreciso — pois ela permanece acessível e pode ser vista “hoje” e “a qualquer momento” —, o vídeo poderia ser aprisionado em um presente contingente das redes sociais ou a uma cronologia

fixa, fevereiro de 2023, que inclusive contribuiria para sua efemeridade e até mesmo para sua volatilidade. Dessa forma, ele poderia ser associado exclusivamente às dinâmicas comunicacionais contemporâneas, em que a produção de conteúdo para os ambientes digitais é pautada pela viralização e, sobretudo, no âmbito do Tik Tok, tem na dança um elemento central na busca por maior visibilidade. Aliado a isso, o rebolado masculino poderia ser interpretado a partir das convenções do gênero musical ao qual o artista se vincula, o pagode, em que a presença de coreografias reboativas performadas por homens é convenção. A partir dessa abordagem, o corpo do cantor teria pouco ou nada de novo a dizer.

Para além desse “presentismo” nuançado das dinâmicas dos fluxos digitais e comerciais, a investigação temporal acerca de sua performance tem, como se percebe, uma âncora importante: o corpo. Através desse corpo negro, que baila, podemos vislumbrar articulações temporais que adensam o presente eternizado da imagem digital. Nesse sentido, este artigo apresenta duas camadas articuladas de reflexão, que visam alcançar as dinâmicas temporais que se apresentam nas imagens de Leo Santana, talvez à revelia dele mesmo. Por um lado, buscamos apreender essa *presença* e tal performance corporal em suas tensões com as masculinidades, tal como compreendidas, entre outras, por Vigoya (2018), Bairros (1995) e hooks (2022). Por outro, vislumbramos as dimensões temporais que se instituem a partir da *presença* desse corpo negro e da sua capacidade somática de, bailando, fazer curvar o tempo linear e sucessivo ocidental. É por essa segunda chave que iniciamos o artigo de modo a constituir um olhar sobre o bailado de Leo Santana como aquilo que se faz carne masculina em performance e acena para a possibilidade de experienciar o tempo também num movimento que é sempre “entre”, “através” e “ao redor” de corpos.

Esta reflexão busca, assim, configurar uma espécie de percurso coreográfico em torno do bailado de Leo Santana, no sentido de desfiar uma trama de performances corporais e orais que tensionam hegemonias e contra-hegemonias de masculinidades que se mostram nos movimentos sincrônicos e espiralares em “Zona de Perigo”. O nosso xaxar se inicia na apro-

ximação da performance do cantor baiano às noções de “corpo-evento” ou “corpo-tela”, desenvolvidas por Martins (2021) para pensar esse “corpo bailarino” como uma dimensão de inscrição do e no tempo, de modo a considerar as articulações da ginga pagodeira de Leo Santana com as ancestralidades “amefricanas”, para usar a expressão cunhada por Lélia Gonzalez (2020). Em seguida, vamos enredar o vídeo viral com o bailado de Santana para compreender como ele configura uma trama de corporeidades que negociam com o “masculino”. Ou seja, nossa reflexão tornea-se na interrogação de como o vídeo de Leo Santana aciona relações temporais que se dão em meio às tensões envolvendo corporalidades e os modos de ser homem no Brasil hoje.

Nessa direção, quando abrimos a perspectiva para uma textualidade mais ampla, para as audiovisualidades em rede (Gutmann, 2021), o pequeno vídeo da coreografia de “Zona de Perigo” adquire variadas conotações e dimensões. Tensões e temporalidades ficam especialmente evidentes quando vistas de maneira articulada a outras performances e corporalidades em redes. A malemolência de Santana, sob nosso olhar, desestabiliza perspectivas que o reduzem a um produto de consumo efêmero e emerge como uma coreografia de masculinidades, seja na aproximação seja no contraste com outras figuras masculinas, numa perspectiva que envolve questões de gênero, étnico-raciais, etárias, de sexualidade etc.

Um corpo bailarino e seu espiralar dos tempos

Para alcançar a dimensão mnemônica de um corpo negro em seu gíngado, é preciso deslocar o entendimento mais corriqueiro, logo e eurocentrado, que considera a palavra como o *locus* privilegiado da memória. Como observa Leda Martins (2021), esse privilégio à palavra está articulado a um entendimento da experiência temporal como linear e teleológica, tal como se institucionalizou no Ocidente. No entanto, Martins faz também duas observações importantes. Primeiro, que no seio das sociedades ocidentais existem outros “modos de conceber, experimentar e vivenciar o tempo” e de expressá-lo na linguagem. Essas construções poéticas do tempo têm,

para a pesquisadora, dois pilares, o ritmo e o rito, que rompem com a ideia da “linearidade absoluta” do tempo. A segunda observação refere-se a outras construções culturais que não a ocidental, em especial asiáticas e africanas, que processam percepções que são opostas às ideias de que o tempo se dá “[...] pela sucessividade, pela substituição, por uma origem definida de direção e sentidos progressivos, cujo horizonte é um fim inexorável, muitas vezes apocalíptico” (Martins, 2021, p. 31).

No caso de diferentes tradições africanas, Martins nota que a palavra tem como companhia, na configuração das experiências temporais, “[...] um amplo prisma de elaboração fônica e sonora das linguagens que se processam pelo corpo, alinhadas e compostas por outras percepções que no e pelo corpo as traduzem” (Martins, 2021, p. 36). Nessas tradições, aqueles elementos que inserem outras temporalidades no meio da hegemonia teleológica ocidental, a saber o rito e o ritmo, ganham protagonismo. Chegam até, como observa Bona (2020), a serem fundamentais para, via corpo, a produção de “estéticas do refúgio”, através das quais indivíduos submetidos à expropriação de sua humanidade conseguem, de algum modo, encontrar condições de resistência e criatividade.

Bona compreende o ritmo como propulsor de sonhos, seja na sincronia dos gestos do trabalho cantado e dançado no mundo rural haitiano e no sul dos Estados Unidos — lugares de referência para as suas reflexões —, em que ele atua como princípio de organização social; seja nas situações de transe, em que opera distorções nos corpos e no espaço-tempo. Assim, em oposição a uma mística cristã, que supõe a superação do corpo, temos uma mística enraizada nas ressonâncias do corpo. Para Bona, “as resistências negras vão se desencadear precisamente a partir da reativação criadora dessa memória, a partir do ritmo, pensamento encarnado” (Bona, 2020, p. 30).

No cenário do colonialismo, da escravidão e da forçada diáspora negra, o corpo submetido às estratégias necropolíticas é o que permite ao indivíduo encontrar outros caminhos de vida e de comunicação. O diagnóstico apresentado por Achille Mbembe (2018), em sua crítica da razão negra, contribui fortemente para esse entendimento. Observando que aos indiví-

duos escravizados e submetidos às demais práticas colonialistas é retirado o direito ao tempo, Mbembe acentua que essa perda é tanto do passado (pelo rompimento dos vínculos com as tradições, a memória, a língua e o grupo social) quanto do futuro, que passa a ser aquele imposto pelo colonizador. A desterritorialização espacial é, portanto, também epistêmica e cultural e, além disso, temporal. Como Mbembe acentua, o indivíduo que é obrigado a se ver através dos olhos do senhor que o escraviza se torna um colonizado preso a um jogo perverso, em que se retira de quem é subjogado a capacidade de pensar-se por si mesmo. Diz Mbembe:

Sob vários aspectos, a colônia é um lugar onde não é permitido ao colonizado falar por si. Essa vedação da fala não deixa de estar relacionada com o confinamento do colonizado na esfera da aparição nua: quer como refugio e resíduo, quer como ente esvaziado de qualquer conteúdo, cuja a vida, desprovida de qualquer significado a não ser aquele outorgado pelo senhor, tem valor única e exclusivamente por sua aptidão para o lucro (Mbembe, 2018, p. 195).

Nesse cenário, observa o pensador camaronês, “o corpo do colonizado deve se tornar seu túmulo”, ao menos aos olhos e na perspectiva do colonizador, que não apenas explora o trabalho dos colonizados, mas os transforma em “[...] objetos numa economia geral do dispêndio e das sensações cuja mediação era feita pela mercadoria” (Mbembe, 2018, p. 208). No entanto, é esse mesmo corpo, despido de passados e futuros, do direito a si mesmo, que possibilita a instituição de outras temporalidades, de alguma forma de resistência e a inscrição de memória, lembrança e mesmo tradição. Buscando apoio na literatura africana contemporânea, Mbembe observa que o tempo deixa de ser a sucessão linear e progressiva de agoras e se constitui da “[...] relação contingente, ambígua e contraditória que mantemos com as coisas, com o mundo e também com o corpo e seus duplos”. Isso é dizer então que tempo, na experiência africana, sob a perspectiva de Mbembe (2018, p. 214), nasce “[...] de uma certa *presença*” cujo olhar que lança sobre si, sobre o outrem, sobre o mundo e sobre o invisível toma essas realidades conjuntamente. Isso é dizer, então, que

A memória e a lembrança colocam efetivamente em jogo toda uma estrutura de órgãos, todo um sistema nervoso, toda uma economia das emoções, no centro das quais se situa necessariamente o corpo e tudo o que o extrapola. O romance mostra também como a lembrança pode ocorrer por meio da dança e da música, ou então do jogo de máscaras, do transe e da possessão. Não existe, portanto, memória que, num dado momento, não encontre sua expressão no universo do sensível, da imaginação e da multiplicidade (Mbembe, 2018, p. 215).

Com isso, por um lado, a experiência do tempo “se faz por meio de sensações (o ver, o ouvir, o tocar, o cheirar, o saborear)”. Há um presente, portanto, que, alimentado pela presença, se adensa de possibilidades, de aberturas para o mundo, de afetações, no duplo sentido de afetar e ser afetado pelo que está ao redor. Por outro, tal presença implica um “desfazer-se”, pois se institui em “uma relação com seus duplos”, sendo um “não saber em que se basear no que se refere ao próprio eu” (Mbembe, 2018, p. 215).

Tal experiência temporal pressupõe, como vimos, a expropriação espaço-epistêmico-temporal promovida pelo colonialismo, seja sob a forma da escravidão, seja nos circuitos contemporâneos da globalização (como apontam, tendo como horizonte outras realidades culturais que não a do “Atlântico negro”, Appadurai, 2013; Sardar, 2003; Krenak, 2020a e 2020b, 2022; Danowski e Viveiros de Castro, 2015, entre outros). Envolve ainda, como se verifica na leitura de Mbembe da literatura africana, uma centralidade do corpo como lugar em que o tempo (o presente do colonizador) fratura-se, duplica-se pela dança, pela possessão, pelas máscaras. O não saber sobre si mesmo pode ser visto assim não como a perda absoluta de identidade, mas a instituição de ao menos uma potência de multiplicidade no tempo linear e fechado do Ocidente. Nessa fissura potente, torna-se possível lembrar, ter memória, a partir do corpo e com o jogar ambíguo com as palavras, seja a colonizadora, sejam aquelas que ainda restam de um outro tempo, de um outro mundo, de uma outra realidade.

Mesmo sendo despido, o corpo a ser colonizado manteve uma presença capaz de dar abrigo à memória, a outras temporalidades e a outras formas

de saber. Essa potência do corpo, menos que uma virtualidade, é um dado histórico, tal como afirma também Leda Martins:

Apesar de toda a repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma corpora de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas (Martins, 2021, p. 35).

Para Martins, essa presença corporal se tornou e se torna então um evento, um corpo-evento, no qual o tempo linear do colonizador se torce, se espirala, e através do qual se disseminam conhecimentos via performances que envolvem “ritos, cantos, danças, cerimônias sinestésicas e cinéticas” (Martins, 2021, p. 36). Tais saberes incorporados, experienciados e compartilhados somaticamente, por sua vez, compreendem desde comportamentos cotidianos e práticos até “[...] pensares mais abstratos e sofisticados, entre eles a cosmopercepção ou a filosofia” (Martins, 2021, p. 36), vinculando-se assim a temporalidades múltiplas e diversas.

Se ao colonizado, quitado o seu direito ao tempo e sobre si mesmo, resta um corpo sem vestes ou coberto de farrapos, essa sua presença se torna então sua própria condição de escrita, de memória, de abertura de possibilidades. Assim, para Martins, “[...] a corporeidade negra, como subsídio teórico conceitual e performático, como episteme, fecunda os eventos, expandindo os enlaces dos corpo-tela, como vitrais que irradiam e refletem experiências, vivências, desejos, nossas percepções e operações de memória. Um corpo pensamento. Um corpo também de afetos” (Martins, 2021, p. 80). Bona (2020) também enfatiza a resistência ao desnudamento e ao apagamento da memória e pergunta: “como corpos tatuados, escarificados, lancetados, pintados, besuntados, perfurados, paramentados de plumas poderiam estar nus?” (Bona, 2020, p. 82). Portanto, o corpo aqui é entendido como uma superfície na e com a qual se escrevem relatos que são

singulares e também coletivos, em contraste com a pele do colono, que tem a nudez de uma página em branco.

As reflexões de Leda Martins, até pela centralidade do ritmo e do rito nas performances corporais negras, têm como referência o que ela chama de “oralituras”, ou seja, práticas poéticas que articulam voz, palavra e corpo e que se materializam em tradições culturais que marcaram a resistência dos povos escravizados nas Américas, tais como o Congado, o Rosário, a Umbanda, a Capoeira, o Candomblé. Trata-se, em todos esses casos, de práticas culturais que acionam, herdadas, uma percepção de sacralidade da existência e do mundo intimamente ligada à ancestralidade. É essa articulação entre indivíduo e coletividade, entre tempos diversos, da interdependência entre os seres, entre vida e morte, que torna o tempo curvilíneo e que organiza valores éticos e estéticos e a própria “distribuição da energia vital” na “cosmopercepção negro-africana”. A ancestralidade, nesse sentido, menos que uma escolha individual ou um arquivo contido de referências, se apresenta como um fundamento associativo somatizado e expresso pela corporeidade negra. O tempo, para Martins, “se grafa e se grava” (Martins, 2021, p. 209) nos movimentos coreográficos, nos gestos bailarinos, em conjunto com outros aparatos — sonoridades, figurino, espacialidades, adereços etc. A corporeidade não se reduz ao biológico, mas se constitui no movimento (Greiner, 2000), sendo compreendida por Martins pela imagem do “corpo bailarino”, que produz conhecimento e memória no bailar.

Na coreografia viralizada de “Zona de Perigo”, Leo Santana mostra o seu tronco nu e musculoso, seus braços tatuados, o brinco dourado e uma bermuda preta abaixo da cintura, ressaltando atributos corpóreos que adquirem mais camadas de sentido quando postos em movimento (Fig. 1). O dedo que passa pela boca, a mão que escorre pela nuca, os músculos do peito que se mexem, os rodopios e rebolados do corpo que atualizam, numa versão de gestos picotados próprios das dancinhas de Tiktok, os rebolados e mexidas de quadril típicos do pagode baiano. Ao fundo, um quadro em preto e branco da esposa do cantor, a bailarina Lore Improta.



Figura 1: Frames do corpo bailante de Leo Santana em “Zona de Perigo”
Fonte: Instagram²

A sonoridade do pagode baiano se funda no cruzo de elementos musicais do samba-reggae, samba de roda do recôncavo da Bahia, samba duro e ritmos do Candomblé e é caracterizada pela ênfase melódica e batida de percussão, especialmente ditada pelo repique. Mas essa sonoridade só é possível de se configurar pela dimensão gestual da canção, grafada no rebolado, que traduz a festividade e sensualidade da música também enfatizadas pelas letras. Esse *swing* corporal, essa quebra do quadril, esse requebrar configuram a *swingueira* e a “quebradeira” também como formas de nomeação do pagode baiano. Visto em sua dimensão performática, o pagode se constitui pelos volteios dos corpos bailarinos e pelas escrituras de seus gestos, ou seja, a própria canção do pagode ganha forma em razão de um dado movimento coreográfico. A *swingueira* e a quebradeira, portanto, são concebidas como uma dimensão visual/corporal/mnemônica da música.

Quando compreendemos a coreografia de “Zona de Perigo” pela perspectiva do audiovisual em rede (Gutmann, 2021), isto é, a partir da trama rizomática construída por memes, outros vídeos, comentários, paródias, *likes* e *dislikes* que performaram, no sentido mesmo de reiterar e ao mes-

mo tempo restaurar esse bailar (movimento que iremos intensificar mais à frente), identificamos diversos vídeos em que garotos africanos, ao resignificar em seus corpos a canção, reatam essa gestualidade/musicalidade ancestral (Fig. 2). Num deles³, meninos e meninas de Uganda, que fazem parte de um grupo apoiado pelo projeto Masaka Kids Africana, incorporam, pelas gestualidades, a sonoridade da canção “Zona de Perigo”, restaurando em seus bailados a memória corporal/ ancestral da *swingueira*.



Figura 2: Vídeo com crianças de Uganda performando “Zona de Perigo” viralizado nas redes
Fonte: Instagram⁴

Através e em torno da performance corporal de Leo Santana podemos ver, assim, uma dimensão mnemônica cujo gesto se ancora numa perspectiva ancestral do dançar. O gingado do cantor potencializa um sentido de ancestralidade para sua construção de corporalidade masculina, pois passa a ser apreendida como parte das tradições negras e africanas, em que a dança, tal como observa Leda Martins (2021), ao pôr o corpo em movimento, organiza relações espaço-temporais de modo espiralar e distante, portanto, dos códigos verbais, rígidos e lineares do Ocidente.

A aproximação dessas reflexões com a imagem do corpo bailante de Leo Santana pode soar, à primeira vista, deveras impertinente. Afinal, o viral “Zona de Perigo” pode ser visto, sob uma perspectiva distante da que afirmamos aqui, como um pequeno vídeo produzido com nítidas intenções

comerciais, organizado a partir das regras e modos de ser de uma plataforma digital de presença multinacional e sem qualquer vínculo explícito com rituais, tradições ou sacralidades. No entanto, parece-nos que essa suposta impertinência é decisiva. Ao aproximarmos esse vídeo comercial e supostamente efêmero das reflexões de Martins, Bona e Mbembe, passamos então a vê-lo não como uma performance individual e isolada e sim como articulada a uma corporeidade negra, na qual uma experiência de ancestralidade é fundamental. Não se pode desconsiderar que o corpo que baila, nas imagens, é um corpo que nos diz negro; que, mais que repetir passos pré-programados, ginga, torce, retorce-se, materializando e expressando, em si, saberes e ancestralidades. Nesse sentido, a sua associação às corporeidades africanas faz emergir, nas imagens, um corpo-tela-bailarino que é mais do que um produto de uma “indústria cultural” e que faz ver experiências temporais diversas e múltiplas, adensando um presente supostamente efêmero. Esse adensamento temporal se torna ainda mais perceptível quando articulamos esse corpo negro que ginga às construções de masculinidades e visibilidade de outros homens brasileiros.

Masculinidades enredadas: zonas de tensão entre corpos-homem

Enquanto suinga e requebra, fabulando sua “Zona de Perigo”, Leo Santana diz: “Sensacional o jeito que ela faz comigo. É fora do normal, estou na zona de perigo. Foi beijando minha boca com a mão na minha nuca. Essa bebê provoca, a bunda dela pulsa. Vem deslizando (vai). Que eu tô gostando (vem). Ela me pede (mais). Não para não (meu bem). E vem sentando gostosinho pro pai. E vem jogando de ladinho, neném”. A letra, fácil e acessível, integra-se ao ritmo e ao balanço da canção e explicita tanto seu caráter sexual quanto o olhar masculino que a configura. O “eu lírico” da canção é um homem confortável nas dinâmicas falocêntricas e patriarcais, que dialoga com um outro feminino que, por sua vez, apesar de assumir um protagonismo nas ações, aparentemente obedece às dinâmicas do desejo do corpo viril. Qual o “perigo” que esse corpo corre? Não é o do prazer, pois ele constitui e perpassa a dinâmica erótico-sexual da canção. Seria a

entrega, o risco de se ver exposto e submisso ao desejo de um outro corpo capaz de ação?

Ao refletir especificamente sobre o pagode baiano, Maycon Lopes (2014) defende a baixaria como princípio artístico fundamental do gênero, que atravessa também o funk, o tecnobrega, o forró eletrônico e outros, e já estaria presente em uma de suas matrizes, o samba de roda do recôncavo da Bahia, através de uma espécie de brincadeira picante que articula música, letra e coreografia. A baixaria aqui assume um sentido não de violência, “lixo cultural” ou aviltamento à dignidade da mulher, mas de uma gramática alegre em que os ritmos e as coreografias se sobressaem em relação às letras. O autor discute como a dinâmica de atuação da campanha antibaixaria, ao atribuir a priori machismo e misoginia ao gênero musical, retira da mulher a possibilidade de agência, visto que ela “[...] é de antemão suprimida pela leitura como um ser inferiorizado, objetificado e vitimado” (Lopes, 2014, p. 102). Isso não significa, por outro lado, desconsiderar que processos de dominação e opressão incidam no modo como as preferências eróticas são formadas. Trata-se, por outro, de levar em conta que eles não totalizam as experiências. Ao discutir o caso da professora de educação infantil que viralizou nas redes sociais por ter gravado um vídeo dançando a música “Todo enfiado”, Lopes (2014, p. 103) questiona: “o modo como seu prazer é operado, permitindo-se conduzir pelo parceiro, acatando sua proposta, a colocaria irremediavelmente no lugar de subjugada?”.

Desse modo, numa primeira leitura, o suposto “corpo feminino” a quem Léo Santana se refere poderia ser visto como alguém que vivencia o sexo patriarcal, que está numa posição de sujeição dentro de uma relação em que o homem domina e quer ter seu desejo atendido, já que ela “senta pro pai”. Essa perspectiva percebe que a letra afirma uma masculinidade articulada à posição de autoridade, comando e proteção. Sob um outro olhar, de certo modo complementar ao anterior, a partir dessa dança sensual que se oferece ao olhar dos outros, a performance do cantor poderia ser interpretada como mais uma objetificação do homem negro, reduzido a um corpo habilitado para dar prazer.

Sem descartar os possíveis ecos do racismo e do machismo, interessa aqui compreender as ambiguidades presentes nessa performance, uma vez que aderir exclusivamente às leituras descritas acima seria descartar a possibilidade de agência dos dois corpos que se movimentam na “zona de perigo”. No jogo dúbio encenado a partir da canção, Santana não encarna o ideal masculino de atividade a partir do qual, como discute hooks (2022), o sexo é provocado pelo desejo do homem. Não se trata simplesmente de uma tentativa de afirmação de domínio. Afinal, estar na zona de perigo de certa forma é render-se aos encantos de um outro corpo que banca seu próprio desejo e o provoca. Assim, nesta zona de ambiguidades, opera também a disputa em torno do poder da “sentada”.

Temporalizar esse corpo bailante também nos impõe o desafio do gesto diacrônico em relação a outros corpos midiáticos que encenam o consumo/o desejo associado a modos de ser masculino na música e no cinema. Nesse movimento, a dança de Santana coloca em diálogo e tensão outros cantores populares brasileiros, cuja presença física é explorada, de diferentes maneiras, como forma de encarnação da identidade musical e também de marca para o consumo. Eles podem ser situados na tradição de apresentações audiovisuais de cantores brasileiros, que se popularizam inicialmente em meados do século XX em filmes como *O Êbrio* (1946), com Vicente Celestino, e, logo depois, nas chanchadas da Atlântida, que registraram apresentações de Cyll e Dick Farney (Fig. 3), Nelson Gonçalves (Fig. 4), Ivon Cury, entre outros. Nessas cenas, os cantores podem ser definidos ainda como *crooners* e suas aparições se limitavam à presença de seus corpos vestidos (na maioria das vezes de terno ou *smoking*).



Figura 3: Dick Farney
Fonte: Facebook⁵



Figura 4: Dick Farney
Fonte: Youtube⁶

As mudanças mais radicais nas apresentações de cantores brasileiros ocorrem efetivamente na década de 1970, em que os *crooners* e mesmo os cantores instrumentistas, como João Gilberto e Tom Jobim, passaram a ter a companhia de corpos expostos e bailantes, como Ney Matogrosso (Fig. 5) e Sidney Magal (Fig. 6). Desde então, a oferta do corpo masculino ao desejo, sua objetificação, é uma estratégia cada vez mais recorrente na indústria do entretenimento, em que a música não é apenas ouvida, mas também vista.



Figura 5: Ney Matogrosso
Fonte: Facebook⁷



Figura 6: Sidney Magal
Fonte: Spotify⁸

Num movimento articulado a esse gesto diacrônico, ao expandir o vídeo da coreografia de Leo Santana, tomando-o como um audiovisual enredado (Gutmann, 2021), é possível também identificar uma trama sincrônica que diz sobre outras formas de negociação. Pela chave do enredamento, a figura do “macho sarado e rebotativo” de Leo Santana nos propõe pensar em outros modos, aparentemente disruptivos, de viver o masculino a partir de uma perspectiva “desconstruída” de virilidade. O vídeo postado por Tiago Iorc⁹ em suas redes sociais no domingo de Carnaval de 2023 cantando um trecho da música “Zona de Perigo” nos ajuda a convocar outras performances que envolvem homens, seus corpos e canções. No caso de Iorc, sua atuação localiza o gênero musical como espaço de pertencimento de sua encenação do masculino. Na tela, vemos somente seu rosto, ombros, uma parte da mão direita e um violão. Trata-se assim de uma performance intimista encarnada num corpo cis, branco e magro, que destoa da corporificação hegemônica da canção (Fig. 7).



Figura 7: Performance de “Zona de Perigo” de Tiago Iorc
Fonte: Instagram¹⁰

Em sua leitura da performance de Leo Santana, Tiago Iorc tira o corpo viril que dança e rebola do centro da “Zona de Perigo” para pôr em cena uma masculinidade “desconstruída”, amparada também em uma certa tradição da MPB, especialmente aquela ligada à bossa nova, que pode ser visualmente descrita pela imagem do “banquinho e violão” da canção do

João Gilberto. Gutmann e Dias (2022), ao analisarem o videoclipe “Masculinidade” de Tiago Iorc, lançado em 2021, identificam no bailar do cantor uma dimensão corporificada da figura do “macho desconstruído”, “sagrado”, “sensível”, denominações que têm sido usadas para denominar “formas contemporâneas de vivência do masculino” (Gonçalves, 2021, p. 18), cujos modos de encenação do “ser homem”, apesar de pressupor uma suposta oposição à matriz patriarcal heteronormativa, reiteram práticas dicotômicas e binárias. Conforme Gutmann e Dias, ao performar, pela dimensão oral e gestual da canção “Masculinidade”, o macho “sensível”, “delicado”, “fluido”, via desidentificação dicotômica com atributos hegemônicos de macheza, Iorc acaba por reforçar as mesmas dinâmicas (mulher X homem; feminilidade X virilidade; delicadeza X rudeza etc.)

A partir da crítica da canção “Bunda Lê Lê”, interpretada por Adriana Calcanhotto, GG Albuquerque (2023) questiona a tentativa da cantora deserotizar a sentada ao ordenar “senta a bunda e estuda, senta a bunda e lê, lê, e vá à luta”. Diante do que propõe a música de Calcanhotto, ele questiona: por que o estudo e a luta estariam dissociados da energia erótica? Para Albuquerque, mais do que um discurso moralista, trata-se de uma atualização da tentativa de controle biopolítico do corpo negro. Nesse sentido, tanto o ato de imobilizar a bunda, pousando-a na cadeira, como a retirada do rebolado da zona de perigo podem ser associados a uma característica da modernidade: uma hierarquia entre mente e corpo a partir da qual busca-se na razão uma distinção para o humano, evitando-se a sua associação ao corpo, tido como algo inferior. Contudo, é preciso ter em conta, como argumenta Denise Ferreira da Silva (2022), que essa proposição do sujeito racional é fundamentada e privilegia o homem branco nascido na Europa pós-iluminista. Portanto, a ele pertence essa prerrogativa de se afirmar como mente pensante enquanto os outros são animalizados.

A performance de “Zona de Perigo” convocada por Tiago Iorc se conecta, por sua vez, a vídeos de dois comediantes baianos reagindo à versão da música cantada por ele e defendendo a sensualidade e a convocação do corpo presentes em gêneros musicais como o pagode e o funk. Matheus

Buente¹¹ e João Pimenta¹² ratificam um estranhamento entre os corpos de Iorc e Santana, que acrescenta ainda o ponto de vista territorial, uma vez que este é um cantor que consolidou sua carreira na Bahia. Há nos dois comediantes uma crítica à “transgressão” a uma música baiana de pagode e à tentativa de Tiago Iorc de se colocar como um cantor de MPB que discute masculinidades a partir dessa ideia de “desconstrução”, associada a uma sensibilidade que se contrapõe à ideia de um macho viril.

Matheus Buente argumenta que até então todas as versões da música tinham ficado boas: o piseiro “ficou decente”, “Silvano Salles, arrasou, meteu um arrochão e ficou de se fuder” e, no original, “Leo Santana [estava] deliciosamente dançarino e cantante”. Seu vídeo se encerra com uma sugestão de que Tiago Iorc suma, criticando o momento em que o cantor “meteu aquela calça ridícula e ficou dançando sem camisa” e ficou pedindo “desculpa porque eu sou homem”, referindo-se ao clipe da música “Masculinidade”. João Pimenta se refere à versão de Iorc de “Zona de Perigo” como um “tipo de sacrilégio” e uma “transgressão pagodeirística baiana”. Ele chega a imitar os movimentos que Iorc faz no videoclipe enquanto diz sarcasticamente: “desculpa por ser homem, ser homem é uma merda”.

Assim, a recepção do vídeo de “Zona do Perigo” faz ver disputas estéticas, de legitimidade e de referência cultural que envolvem as tradições musicais brasileiras e que espelham valores e modos de entendimento diversos. Iorc parece atualizar as dicotomias corpo/mente e homem/mulher ao recusar o que supõe ser a afirmação de uma masculinidade hegemônica por Leo Santana. Já as críticas dos comediantes assentam-se em um outro referencial, o de uma música popular dita periférica, na qual o corpo de um homem dançando, além de algo recorrente, adquire outros sentidos para além da afirmação de uma virilidade padrão.

A performance de Leo Santana sem dúvida não exclui a dimensão erótica da música, a partir da qual ele se coloca como um corpo sensual hiper-masculino que deseja e é desejado. No entanto, essa mesma performance e a letra da canção nos impõem olhar para as dinâmicas de masculinidades, que complexificam ainda mais as relações temporais desse corpo bailarino.

Quando levamos em conta somente as relações de gênero, podemos identificar um suposto avanço na possibilidade do corpo do homem ser colocado como objeto de desejo e estar disponível para olhares de apreciação, uma vez que, a partir da ascensão de valores burgueses no século XIX e até a metade do século XX, ele se tornou o sujeito do olhar por excelência (Mira, 2003, entre outros). Porém, as articulações entre gênero e raça tornam esse cenário mais complexo. Nesse sentido, a presença de Leo Santana reveste-se de peculiaridades, não só por estar associado a um gênero popular, distante do cânone da MPB, mas por ele ser negro, hipermasculino e, mais ainda, rebolante.

Luiza Bairros (1995) nos lembra que os privilégios da condição masculina não são desfrutados plenamente por homens negros numa sociedade racista. A autora explica que, quando cruzadas com o racismo, as percepções de que o homem deve ser um atleta sexual, iniciador das relações amorosas e uma pessoa agressiva são reconfiguradas: o atleta sexual se torna um estuprador em potencial e o agressivo o alvo preferido da brutalidade policial. hooks (2022) faz uma análise interessante sobre como os homens africanos que foram forçosamente retirados de suas casas vinham de um contexto em que a sobrevivência coletiva era mais importante do que a atuação do desejo sexual, uma situação que se intensifica e individualiza quando eles são expatriados pelas dinâmicas coloniais. Portanto, é na mente do colonizador branco que está localizada a obsessão pelo sexo. Norteados por uma sexualidade ocidental fundamentada em fantasias de dominação, eles projetam uma hipersexualidade bestial no corpo do homem negro.

No contexto latino-americano, a pesquisadora colombiana Marta Vigoya observa que os estereótipos associados aos homens negros, ainda que pouco estudados, frequentemente os descrevem como “[...] seres dionisíacos, fundamentalmente centrados no gozo dos sentidos centrados no consumo do álcool, da dança e da sexualidade” (Vigoya, 2018, p. 102). Tais estereótipos acentuam a suposta capacidade física do corpo negro, que é posto então numa escala inferior à dos homens brancos, pois seriam “mais bestiais” que esses outros, tidos como civilizados. Assim, os “desejos se-

xuais transbordantes” de homens e mulheres negras, associados também à sua propensão ao pecado, deviam ser controlados para o bem da civilização. Achille Mbembe, em mais de uma de suas obras (2018 e 2022, por exemplo), observa como esse “controle” norteou políticas e ações diversas e inclusive “justificaram” agressões e atos radicais como castrações, torturas e assassinatos com requintes de violência.

Como ressalta hooks, essas estigmatizações povoam a mente e o imaginário até os dias de hoje e se colocam como condição de visibilidade para os homens negros em um mundo de supremacia branca, sobrepondo-se às identidades que eles possam criar para si próprios. Para a pesquisadora estadunidense, no espaço da negritude, o sexo patriarcal, provocado pelo desejo do homem, que deve afirmar o seu domínio, é lido como uma espécie de recompensa para os homens negros que não recebem todas as vantagens da masculinidade patriarcal. É como se fosse a única esfera em que eles possuíssem poder. Portanto, muitos pagam o preço da visibilidade e ocupam o papel de ganhão hipersexual, um processo que nega a sua agência, fazendo-os servir ao desejo dos outros. “[...] estes aspectos raramente são associados aos efeitos combinados de sexismo e racismo sobre os homens que reforçam o primeiro na ilusão de poder compensar os efeitos devastadores do segundo” (Bairros, 1995, p. 461).

Marta Vigoya (2018), atendo-se ao contexto colombiano, pergunta, numa outra direção, se esses estereótipos de vigor físico, para a dança e para o exercício da sexualidade poderiam ser, por parte de homens negros, ressignificados a ponto de se tornarem algo positivo, capaz de lhes possibilitar alguma resistência à discriminação, mesmo que em conluio com o discurso colonizador. A partir de entrevistas com homens negros e também analisando bandas de música popular colombiana, que recuperam gêneros tradicionalmente pouco valorizados, Vigoya nota que muitos se mostram conscientes da ambivalência que, se por um lado afirma sua destreza para a dança e a música, por outro os fixa nela, “de forma humilhante” (Vigoya, 2018, p. 115). Essa ambivalência é, para Vigoya, o que permite nessas produções culturais pôr em cena “corpos negros orgulhosos de sua imagem”,

nos quais a pele, “o significante mais material da negritude”, é deslocada, adquire agência, experimenta e provoca sensações. Com isso, se torna possível pensar “mais aquém” da pele, materializando subjetividades negras encarnadas, que “[...] diferem das que por sua vez refletem o olhar dos que buscam fixá-la em um estereótipo” (Vigoya, 2018, p. 124).

Articulando esse debate com o contexto da música no Brasil, em texto sobre a sentada na música brasileira e seus impasses políticos, GG Albuquerque (2023) argumenta que “[...] se por um lado as culturas musicais negro-periféricas envolvem imaginários e arquétipos sexuais do racismo, o sentido mais profundo desse vocabulário da putaria não está exatamente nos arquétipos, mas sim nos usos criativos que se faz deles”. Portanto, a sexualidade e o erótico podem constituir-se como canais de expressão de um poder construído coletivamente por essas culturas musicais, que passa necessariamente pela convocação do corpo e não somente do discurso.

Considerações: a ginga do tempo

O corpo bailarino de Leo Santana é a grande presença no vídeo viral de “Zona de Perigo”. É ele que ocupa a cena, que age, que convoca e orienta nosso olhar. Essa presença, como buscamos mostrar, não se reduz a um presente sem espessura, volátil ou descartável, nem se deixa fixar numa espécie de “presentismo” sem vínculos fortes com outras dinâmicas temporais. Ao aproximarmos corpo e historicidade, observamos que a presença se adensa temporalmente, não apenas se situando em um certo *continuum*, mas sendo elemento articulador de movimentos temporais complexos e mesmo contraditórios. Sendo um corpo negro e hipermasculino, Leo Santana se move entre ambivalências: entre a afirmação do macho e sua construção como objeto de desejo de um outro; entre a aparente reiteração de um estereótipo e sua implosão, na celebração de uma subjetividade que o transborda; entre as dinâmicas hegemônicas da indústria do entretenimento e a evocação de uma ancestralidade de resistência e poesia.

Os movimentos reflexivos que fizemos, em torno e em diálogo com o gingar de Leo Santana, se constituem, metodologicamente, como um exer-

cício de recontextualizações. Entendendo, em conformidade com o discutido por Leal e Carvalho (2017), Ribeiro, Martins, Antunes (2017), Cardoso Filho, Gutmann e Azevedo (2017), entre outros, que “contextualizar” se apresenta um procedimento de articular um dado fenômeno com diferentes dimensões e relações que o perpassam, simultaneamente buscamos ressaltar as dinâmicas temporais que se plasmam nessa textualidade — e sobre as quais ela age — e nos afastamos da ideia de contexto como pano de fundo estático e permanente. Nessas recontextualizações, um aspecto específico nos chamou a atenção, os vínculos do vídeo “Zona de Perigo” com tradicionalidades (Leal; Sacramento, 2019) distintas que contribuem para configurar paisagens afetivas peculiares (Gomes; Antunes, 2019), a partir de corpos em trânsito (Gutmann; Mota Júnior; Silva, 2019) que explicitam relações temporais não lineares ou, ao menos, distantes de modos institucionais como elas são organizadas (Gonçalves; Vaz, 2019). Tais procedimentos configuram-se então como uma espécie de “catastrofização” (Maia; Bertol; Valle; Manna, 2020) do vídeo, ou, mais explicitamente, dos modos mais usuais, vinculados à indústria de entretenimento, de entendê-lo.

Nesses abigarramentos, nesses cruzamentos, temporalidades e modos de saber gingham, bailam, fragmentam-se e se combinam desarmonicamente. A sobreposição de ambivalências não institui uma harmonia temporal, política ou epistêmica no pequeno vídeo. Essa pacificação só virá sob um olhar que reduz suas complexidades, encaixando-o ou não em determinados modos de ver, talvez mais em sintonia com estereótipos vigentes. Ao nosso olhar, na direção contrária, o corpo bailarino ginga por essas ambiguidades, por essas relações de poder, de gênero, estéticas e étnico-raciais que, de alguma forma, talvez a contragosto, requebram, desfiam-se, espiralam-se. Esse corpo bailarino, como presença, atua, se enreda, se textualiza e, com isso, nos abre a possibilidade de apreender como as historicidades ali figuram, espessando-se para além da pele e de percepções temporais simplificadoras e aparentemente pouco perigosas.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CnQH4QIh0vM/>
2. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CnQH4QIh0vM/>
3. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/Co8PAStrtui/?igshid=MDJmNzVkMjY%3D>.
4. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/Co8PAStrtui/?igshid=MDJmNzVkMjY%3D>)
5. Disponível em: <https://www.facebook.com/sinatrafarney/>
6. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qivOOBjOzT4&ab_channel=CineclubeBrasil/
7. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=600437491268841>
8. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/5566L5HmKDaJ749o6Of-5TJ>
9. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/Co2cIrQv3pT/?igshid=MDJmNzVkMjY%3D>
10. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/Co2cIrQv3pT/?igshid=MDJmNzVkMjY%3D>
11. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CpAmpqKrOCq/?igshid=NmE0MzVhZDY=>.
12. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CpAjI9-jvHw/?igshid=MDJmNzVkMjY%3D>.

Referências

- APPADURAI, A. *The future as cultural fact*. Nova York: Verso, 2013.
- ALBUQUERQUE, GG. A “sentada” na música brasileira e seus impasses políticos. *Suplemento Pernambuco*. Recife, 2023.
- BAIROS, L. Nossos feminismos revisitados. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 458-463, 2º semestre/1995.
- BONA, D. T. *Cosmopoéticas do refúgio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.
- CARDOSO FILHO, J. C.; GUTMANN, J. F.; AZEVEDO, R. J. Performances e memória em expressões televisivas. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 24, n. 3, 2017.
- DANOWSKI, D.; VIVEIROS DE CASTRO, E. *Há mundo por vir?* Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.
- GOMES, I. M. M.; ANTUNES, E. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. *Galáxia*, São Paulo, Especial 1 - Comunicação e Historicidades, 2019.
- GONÇALVES, M.; VAZ, P. Comunicação e tempo: reflexões em favor das diferenças. *Galáxia*, Especial 1 - Comunicação e Historicidades, 2019.
- GONÇALVES, J. S. *Novas estéticas para estruturas antigas: tecnologias, próteses de gênero e textualidades do mandato de masculinidade*. [Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais], 2021.
- GONZALEZ, L. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GREINER, C. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GUTMANN, J. F. *Audiovisual em rede: derivas conceituais*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2021. (Ensaio, v. 1).
- GUTMANN, J. F.; DIAS, M. M. *Macho desconstruído?* Videoclipe, questões de gênero e masculinidades sob tensão. Trabalho apresentado no ALAIC, Buenos Aires, Argentina, 2022.

GUTMANN, MOTA JR., SILVA. Gênero midiático, performance e corpos em trânsito: uma análise sobre dissidências da conversação televisiva em canais no YouTube. *Galáxia*, São Paulo, Especial 1 - Comunicação e Historicidades, 2019.

HOOKS, b. *A gente é da hora*. São Paulo: Ed. Elefante, 2022.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.

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

KRENAK, A. *O futuro é ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LEAL, B.; CARVALHO, C. A. Aproximações à instabilidade temporal do contexto. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 24, n. 3, 2017.

LEAL, B; SACRAMENTO, I. A tradição como problema nos estudos de comunicação: reflexões a partir de Williams e Ricoeur. *Galáxia*, São Paulo, Especial 1 - Comunicação e Historicidades, 2019.

LOPES, M. Pagode e perigo: discutindo contendas de gênero na Bahia. *Campos*, Curitiba, v. 15, n. 1, p. 97-118, 2014.

MAIA, J.; BERTOL, R.; VALLE, F.; MANNA, N. (org.). *Catástrofe e crises do tempo* – Historicidades dos Processos Comunicacionais. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. (Encruzilhada).

MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, A. *Brutalismo*. São Paulo: n-1 edições, 2022.

MIRA, M. C. O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massas ou o deslocamento do olhar. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 21, p. 13-38, 2003.

RIBEIRO, A. P. G.; MARTINS, B. G.; ANTUNES, E. Linguagem, sentido e contexto: considerações sobre comunicação e história. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 24, p. 3, 2017.

SARDAR, Z. Other futures: non-western cultures in Future Studies. *In*: INAYATULLAH, I.; BOXWELL, G. (org). *The Ziauddin Sardar Reader*. Londres: Pluto Press, 2003.

SILVA, D. F. da. *Homo modernus*: para uma ideia global de raça. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

VIGOYA, M. *As cores da masculinidade*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018.

CAPÍTULO 2

Salve! *A Cultura Racional* e o encanto das mídias

BRUNO MARTINS

ELTON ANTUNES

MÁRCIO GONÇALVES

RACHEL BERTOL

A base racional, não é encontrada em lugar nenhum, a não ser nesta obra.

Universo em desencanto, Manoel Jacintho Coelho, 1935.

Read the book, the only book, the book of God

Universe in Disenchantment

And you're going to know the truth

Tim Maia Racional v. 1, 1975.

Tem que saber curtir,

Tem que saber lidar.

Em qual mentira vou acreditar?

Sobrevivendo no Inferno, Racionais MC's, 1997.

Introdução

A presente proposta discute a produção, circulação e manutenção de crenças incomuns na sociedade contemporânea especialmente a partir de processos comunicacionais observados em perspectiva histórica, tanto no que diz respeito a contextos que contribuem para sua emergência, quanto à sua materialização midiática. Nossa problematização opera um primeiro deslocamento ao posicionar nossos questionamentos não em termos de proposições verdadeiras ou falsas, mas em relação aos efeitos de crença que podem produzir. Tal deslocamento visa afastar a discussão de uma ontologia da verdade e posicioná-la em face a uma realidade sócio-histórica a partir da qual investigaremos as condições comunicacionais de possibilidade de estabelecimento de um sistema de crenças, independentemente de sua veracidade. Trata-se então de compreender como as crenças se realizam em um certo momento histórico, especialmente a partir de sua materialidade midiática.

Uma primeira chave teórica relevante para abordar a produção, circulação e manutenção de crenças incomuns é a noção de “programa de verdade”, desenvolvida por Paul Veyne (1984) para explicar, na antiguidade, a crença dos gregos em seus mitos: cada verdade depende de algo anterior que a condiciona e que permite sua existência, ou seja, um programa, que lhe atribui sentido e razão. Assim, por exemplo, um certo programa de verdade torna possível que a astrologia seja verdadeira, assim como o cristianismo, a física quântica e assim por diante *ad infinitum*. Acrescentamos a essa pré-disposição programática, a “lógica social” elaborada por Gabriel Tarde (2002), a partir de uma dinâmica de “invenção” e “imitação” como operadores conceituais para compreender a disseminação e a viralização das crenças. Esses pressupostos implicam assumir que os regimes de crença dependem de uma inscrição temporal e social, ou seja, têm condições históricas de possibilidade, assim como seus programas de verdade que adquirem validade e operam concretamente nessas circunstâncias.

Assinalamos também a pertinência da reflexão histórica de Sérgio Buarque de Holanda a propósito do processo de construção de um imaginário idealizado para o Novo Mundo. Segundo o autor, tal construção parte de uma visão externa, mas termina por contaminar nossas autorrepresentações com “visões do paraíso”, afirmando que somente uma “obstinada ilusão” poderia explicar que no século XX ainda fosse possível acreditar que a “capacidade de apreender o real se desenvolveu até os nossos dias numa progressão constante e retilínea” (2000, p. 2). Ao criticar a linearidade projetada pela modernidade, essa perspectiva esbarra no que seriam “retrocessos” (termo que ele próprio utiliza entre aspas) a esse programa ilusório de historicidade do pensamento, que teria começado a prevalecer “numa época em que se situam as verdadeiras origens do moderno racionalismo e experimentalismo” (Holanda, 2000, p. 3).

A dimensão “edênica” que passaria a constituir não só as narrativas de viajantes e navegadores com o descobrimento do Novo Mundo, mas, contamina os mais diversos domínios da cultura tendo seus vestígios ainda presentes no momento contemporâneo, se transforma em ferramenta crítica para o historiador, evidenciando que a ilusão produzida por um programa retilíneo de evolução da racionalidade passou a ser confundido com a própria história, fazendo com que seu discurso passasse a ignorar variações e diferenças que podem ser relevantes para compreender uma realidade muitas vezes tortuosa, como tentaremos demonstrar com nossa breve análise da trajetória da crença na *Cultura Racional*.

Para este artigo, cotejaremos três diferentes momentos da disseminação e midiaticização da *Cultura Racional*. Em primeiro lugar, vamos buscar compreender elementos de suas origens a partir da biografia de seu líder Manoel Jacintho Coelho, assim como das primeiras transcrições de textos ditados por ele para a publicação do primeiro volume do livro *Universo em Desencanto* em 1935. Em segundo lugar, vamos analisar sua ascensão à popularidade midiática nos anos 1970 com a impressão e a distribuição sistemática de livros e folhetos, assim como a inserção em meios radiofônicos e televisivos projetando sua crença muito além da periferia do Rio de

Janeiro onde surgira. Finalmente, em um terceiro momento, vamos observar alguns vestígios contemporâneos da *Cultura Racional* que podem ser encontrados em arquivos digitais. Nos interessa especialmente compreender historicamente as materializações midiáticas desta “não-religião” que pregava o “desencanto” como caminho para conduzir seus praticantes à “planície racional” onde poderiam encontrar uma forma transcendental de conhecimento atribuída a seres extraterrestres.

Na medida do que é possível em um artigo desta extensão, buscaremos articular a *Cultura Racional* a contextos históricos mais amplos, especialmente buscando compreender como esta curiosa variação do conceito de “racional” se realiza como um contraponto às promessas de racionalização e modernização no Brasil ao longo do século XX. Nos interessa especialmente observar como este contraponto se realiza utilizando exatamente os mesmos meios de comunicação que são identificados com meios para a modernização: o livro, a música gravada, o rádio e a televisão. Trata-se de compreender como o discurso de disseminação deste conjunto de crenças e práticas se materializa em diferentes configurações midiáticas ao longo de uma história, promovendo sobreposições e reconfigurações em processos simultâneos de ritualização e propagação.

Circuitos entrelaçados na história da mídia

A compreensão histórica das (re)configurações midiáticas pode a nosso ver ser bem trabalhada a partir de noções como a de circuito, aqui em uma apropriação que se inspira na formulação feita por Magnani (2014) para o campo da antropologia urbana. Esta noção permite a compreensão das dinâmicas sociais e culturais em contextos urbanos, articulando espaços físicos e sociais específicos dentro da cidade, onde as pessoas se encontram, interagem e contribuem para as práticas cotidianas entrelaçando relações sociais e expressões culturais. Nos valem da noção de circuitos simbólicos e territoriais como processo de articulação entre elementos temporais e espaciais, ou seja, funciona como uma figura de historicidade, “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)” (Ribeiro; Leal; Gomes, 2017).

Na tentativa de qualificar e tornar mais rigorosa a noção de circuito, Magnani indica que as noções de grau de pertinência e convenção precisam o modo como a categoria pode operar na compreensão dos processos sociais.

[Circuito é uma] configuração espacial, não contígua, produzida pelos trajetos de atores sociais no exercício de alguma de suas práticas, em dado período de tempo. Isso posto, algumas observações merecem, mais uma vez, serem enfatizadas. A primeira delas é que o circuito apresenta, além da conhecida inserção espacial, uma dimensão temporal, característica que não aparecia nas primeiras formulações da categoria. Assim, por seu intermédio, é possível identificar e descrever um conjunto de pontos localizados espacialmente ao longo dos quais determinadas pessoas, objetos, mensagens se movimentam durante certo período de tempo. É esta dimensão espaço-temporal que, entre outras, diferencia o circuito das costúmeiras aplicações da noção de rede (Magnani, 2014, p. 8).

Esta noção de “circuito” dialoga com o mapa das mediações de Martín-Barbero (2009), que, por sua vez, identifica matrizes comunicativas da cultura a partir dos eixos articuladores do tempo, espaço, migrações e fluxo, recompondo as mediações centrais da identidade e da tecnicidade. Tal perspectiva afigura-se como uma chave interpretativa consistente com a tentativa de pensar as práticas comunicacionais como experiência, dando conta da complexidade pragmática da circulação material de textos e fazendo com que se abandone o gesto da proposição de cronologias ou causalidades simplificadoras para a interpretação das mídias. Assim, contribui-se para a percepção de inevitabilidades ou de convergências, evitando compreender a tecnologia como uma unidade fechada, seja neutra ou determinista.

Mas há que se fazer com que tal perspectiva se estabeleça a partir da construção de categorias que contribuam para compreender a historicidades dos processos comunicacionais. Vários autores, por exemplo, se debruçam sobre a construção de categorias específicas para lidar com tal

arcabouço conceitual como a de gênero (Gomes, 2011; Gutmann; Cardoso Filho, 2022). Já a formulação de Magnani nos auxilia de duas maneiras articuladas: por um lado, pensa a possibilidade, na sua antropologia urbana, de construção de unidades analíticas consistentes vinculando elementos heterogêneos e descontínuos espacialmente (Magnani, 2014, p. 3); de outro lado, realiza um trabalho de pesquisa que alcança uma unidade analítica que é, ao mesmo tempo, “experimentada e reconhecida pelos atores sociais” e “identificada pelo investigador”. A categoria emerge assim, duplamente. “Para os primeiros, é o contexto da experiência, e para o segundo, a chave de inteligibilidade e o princípio explicativo” (Magnani, 2012, p. 269). A perspectiva é produtiva, porém, ressaltando que para nossos interesses tais categorias se dão naquilo que se pode nomear como contexto de um presente etnográfico, que de algum modo oferece restrições para enfatizar a historicidade das formas comunicacionais também na sua heterogeneidade temporal.

Dessa forma, o circuito pretende incorporar decisivamente uma intenção temporal “arqueológica”, em sintonia com a argumentação de Huhtamo e Parikka (2011) de buscar a construção de histórias alternativas daqueles meios que foram suprimidos, rejeitados ou esquecidos, tendo em conta os caminhos sem saída ou “perdedores”, aquelas invenções que nunca chegaram a ser consideradas como um produto material ou aquelas investigações que nunca foram legitimadas, mas que, quando são revisitadas, adquirem novo significado em nosso presente (Huhtamo; Parikka, 2011, p. 3)¹.

Não se trata de observar algo apenas por parecer inacabado ou trivial, sem obter uma síntese, mas forçar o feito crítico de toda abordagem retrospectiva. Cumpre avisar que não se postula qualquer gesto relacionado a um “novo modelo historiográfico”, mas apenas supor gestos que, como Elsaesser (2016) pensando o cinema, dêem conta de “desenvolvimentos não-lineares, com inconsistências e questões abertas, com aparentes rupturas e becos sem saída, e capazes e desejosas de ver o cinema dentro de formações midiáticas mais amplas que poderiam situar fenômenos muito diferentes

– assim como os diferentes meios – em contextos históricos específicos” (2016, p. 186).

Bem sabemos que uma história de longa duração do livro não pode ignorar seus usos religiosos que atravessam desde suas origens até o momento contemporâneo, pois foi um meio para conservação e disseminação das mais diversas doutrinas, assim como para reconfiguração de crenças, como, por exemplo, nas batalhas interpretativas em torno do texto bíblico. Tal fato não impediu que o livro impresso assumisse na modernidade uma aura iluminista fazendo com que escrita e leitura fossem identificados como os principais gestos para educar e conhecer. A *Cultura Racional* se apropriou desta dinâmica de forma tortuosa e ambígua, ao defender a “leitura como caminho para a salvação”, estabelecendo o livro como o meio para se alcançar a “planície racional”. Dessa forma, racionalização e acesso ao conhecimento aparecem em chaves distintas do desencantamento do mundo.

Do médium ao livro: as primeiras escriturações

Criada em 1935, a chamada *Cultura Racional* é um exemplo longo e singular do sincretismo brasileiro, ao misturar fragmentos de astrologia, maçonaria, cientificismo, umbanda, espiritismo, catolicismo e ufologia. Para criar o espaço utópico de uma “Planície Racional” se estabelece um ecossistema de crenças sustentado em torno do livro *Universo em Desencanto*, que ambiciona conduzir através da leitura o acesso a um conhecimento transcendental, “a verdade das verdades”, que é definido como não-religioso, ou seja, um conhecimento racional. Dessa forma, é possível situar a *Cultura Racional* em um quadro mais amplo dos fenômenos do esoterismo manifestos na sociedade brasileira marcados por constantes arranjos e rearranjos de elementos de tradições nem sempre restritos ao campo religioso.

O esoterismo no Brasil possui uma presença significativa, podendo ser exemplificada através de uma série de grupos e sociedades, tais como a maçonaria, os grupos de teosofia, as diversas manifestações da Nova Era, os grupos orientalistas, gnósticos, alternativos em geral e todas as práticas,

leituras e formas de pensamento que lhe são transversais. Uma série de terminologias designa a herança esotérica moderna, atualizadas nas práticas e crenças das diversas modalidades de espiritualidades contemporâneas (Rodolfo, 2008, p.63).

Em sua biografia intitulada, *Cavaleiro da Concórdia – O homem do outro mundo* (Elias, 1988), Manoel Jacintho Coelho (1903-1991) é retratado em diversas facetas: o exímio jogador de futebol, o tocador de violão de sete cordas na boemia carioca da Lapa; o médium umbandista ex-líder do centro espírita São Francisco de Assis no bairro do Méier, o funcionário público exemplar no antigo Palácio do Itamaraty²³. Neste cenário cultural, religioso e político, sua figura é posicionada tanto ao lado de célebres personalidades históricas da história do samba – Tia Ciata, João do Baiana, Pixinguinha, Jacob do Bandolim – e da política – Getúlio Vargas, Afrânio de Melo Franco, José Sarney, Paulo Maluf, Sérgio Ferrara –, assim como de personagens desconhecidas e secundárias que fizeram parte de sua trajetória – sua mãe Amélia baiana, seus colegas de boemia Moleque Diabo e Miguelzinho Camisa Preta, dentre outros.

De forma similar, acontecimentos históricos como o fim da escravidão e a revolução de 1932 são colocados lado a lado ao nascimento do médium e o aparecimento da *Cultura Racional*. Ainda é notável que no capítulo inicial, ao retratar a vida de boemia nas rodas de samba da Lapa nos anos 1930, descreve-se que ele testemunha cenas de violência e o suicídio de um amigo. Este detalhe biográfico inicia a pré-história da *Cultura Racional* com a busca pela não violência, se desdobrando no desvio de conflitos religiosos e fazendo do “Cavaleiro da Concórdia” um defensor da “não religião”.

Importante lembrar que neste mesmo um período houve uma forte discriminação às manifestações culturais e religiosas afrodescendentes (Ortiz, 1978), o que também corrobora para o “desencanto” como forma de se escapar às perseguições do Estado e os preconceitos da sociedade. Dessa forma, em 1935, depois de um breve encontro com o então presidente Getúlio Vargas, quando o médium acabara de lhe fazer a premonição de um acidente de carro que o vitimaria alguns anos depois, a “Luz da Anuncia-

ção” surgiria acompanhada de uma “voz morna e grave” e lhe anunciaria o início da *Cultura Racional*:

– Manoel, vamos entrar na Fase Racional, a última fase da vida na matéria. Nesta fase, vai surgir uma nova cultura, a Cultura Racional. Através desta nova cultura, todos vão poder adquirir orientações para se manter em equilíbrio. Você será o divulgador desta cultura. (...) O homem vai saber, através da Cultura Racional, todos os segredos da vida. Quem ele é, de onde ele vem, como ele vem e o que ele está fazendo nesta vida. E ainda para onde vai, como vai e porque vai. De forma lógica, simples e clara, com provas e comprovações, os mistérios da natureza serão desvendados. Os conceitos filosóficos, de vida e de religião, então rolarão por terra completamente ultrapassados (Elias, p. 44).

Um detalhe que devemos destacar é que a descrição da “anunciação”, que depois passaria à “escrituração”, buscava demonstrar que o texto não fora escrito sob possessão espiritual, como nos textos psicografados, também se distinguiria de devaneios oníricos ou alucinações. Tratava-se ainda de se distinguir de uma revelação religiosa ao se apresentar como uma voz que claramente lhe transmitira uma séria tarefa com objetivos razoáveis e racionais. Desde a primeira “anunciação”, o líder espiritual passaria a *ditar* seus textos que, por sua vez, seriam transcritos por uma secretária antes de serem repassados para outros membros do grupo. Depois disso, seriam relidos na presença do médium que realizaria correções e os organizaria com títulos e subtítulos. Como um *mandrake* midiático, “o homem do outro mundo” passava da oralidade à escrita, simultaneamente se aproveitando do misticismo da “voz” e a qualidade “racional” da escrita e do impresso, criando um discurso impessoal que lhe era anunciado pelo “Racional Superior”, e a partir do qual o líder carismático enunciaria os princípios da *Cultura Racional* com clareza e naturalidade no livro *Universo em Desencanto*.

No mesmo contexto histórico, o livro também foi o principal suporte das promessas de modernização que orientaram políticas educacionais como podemos verificar no *Manifesto dos pioneiros da educação nova* (1932) que estabelece a leitura como princípio incontornável. Destacamos que a *passagem* da “anunciação” à “escrituração”, ou seja, do texto que foi “dita-

do” à sua composição em livro impresso, foi um artifício central para que o aspecto místico-religioso do discurso de Manoel Jacintho Coelho sobre a *Cultura Racional* pudesse ser percebido como não-religioso e racional. Saltando na direção inversa, a voz registrada em livro também nos ajuda a compreender a grande popularidade de versões do *Universo em Desencanto* em áudio livros.



Figura 1: Frame do documentário “A história de Manoel Jacintho Coelho Junior” homenagem especial do programa Jornal Racional produzido pela produtora da Cultura Racional RCTV. Fonte: YouTube⁴

Cumprir ainda dizer algumas palavras a propósito do contexto histórico quando surgiu a *Cultura Racional*. Tratava-se de em um momento político bastante atribulado; integralistas e comunistas formavam suas colunas e argumentos, a República enfrentava disputas violentas pelo poder. O médium certamente pôde observar sua realidade terrena assombrada pela violência incessante do passado escravocrata e o estímulo à imigração com vistas a branquear a raça. Dessa forma, o próprio Estado perpetrava repressões violentas, como, por exemplo, a destruição de terreiros realizadas pela polícia. Foi neste momento, quando Manoel Jacintho se aventurou em desenvolver sua doutrina.

O desafio inicial foi então encontrar um caminho para se afastar do mundo dos encantados, dos mistérios da morte e dos espíritos; para que se tornassem passado era preciso que fossem incluídos no discurso. Para tanto foi necessário que este novo espaço evitasse os conflitos políticos e a violência da realidade terrena, o que resultou na noção de “superior” e “extra” terrestre, assim como na autodenominação do médium como “Cavaleiro da Concórdia”. Finalmente chegamos ao “Racional Superior”, simultaneamente um “ser” e um espaço, alternativa que se posicionava entre o mundo dos vivos e o dos mortos, espécie de limbo da positividade onde a pura razão seria possível.

O contorcionismo retórico encontra sua síntese no famoso título, *Universo em desencanto*, um verdadeiro oxímoro, forma impossível cuja existência depende de uma manipulação da linguagem, materializada entre o tempo no qual uma verdade é ditada pelo mestre e lida pelos discípulos. Importante destacar a longuíssima extensão do texto, algo potencialmente sem fim, o que promove uma dilatação incerta do tempo de leitura, estratégia que propicia condições temporais para a criação de um universo supostamente desconhecido, resgatando os mistérios aos quais anunciava se afastar:

O que é desencanto
(...)

Olhem bem! Desencanto é uma coisa que não conheciam, estão conhecendo agora. Encanto conhecem muito bem, porque são encantados. Vejam que tem que haver uma grande diferença no modo de escrever e no redígio dos assuntos. Desencanto não se pode escrever um assunto só de princípio a fim, tem que ser pedaços de assuntos entremeados com outros, e com o seguimento, sai a finalidade de todos. Por ser desencanto tem descrever um assunto, parar esse assunto, começar outro, parar este e começar um novo, para deste, pular para outro, e com a continuação da escrituração, completar o seguimento dos assuntos até o seu final. Isto se chama desencanto. Agora, o que é aí do encanto é completamente diferente.

O modo de falar e o modo de escrever do encanto são um, e o modo do desencanto é outro. Por não conhecerem isto, é que acham nesta obra um modo esquisito. Mas se conhecessem, compreenderiam o redígio do desencanto que só vão entendendo conforma vão lendo e sabendo o porquê disto (Coelho, p, 152, 1972, v. 1).

A primeira edição da obra *Universo em Desencanto* foi impressa em tipografia no ano de 1936, mas é relevante notar que este primeiro volume, depois editado com o subtítulo “Obra básica”, seria sucedido por mais dois, “Réplica” e “Tréplica”, o que sinaliza o desejo de demonstrar uma estrutura argumentativa (e racional) para a obra. Após estes três volumes iniciais, quando supostamente a doutrina já se encontrava suficientemente exposta, sucedeu-se um quarto volume, “Histórico”, que inaugurou uma enorme série organizada numericamente de novecentos e trinta e sete volumes! Tal volume de volumes foi o que permitiu que o *Universo em Desencanto* fosse chamado de Biblioteca, apresentando uma autonomia discursiva aos adeptos da seita, uma vez que se iniciassem na sequência ingressavam em uma labiríntica e redundante argumentação.

Os últimos volumes da série foram publicados em 1990, um ano antes da morte de Manoel Jacintho, ou seja, cinquenta e cinco anos depois das primeiras *escriturações*, ele continuava “ditando” sua doutrina. A biblioteca *Universo em Desencanto* funciona para seus leitores como um mantra de longa duração quando as mesmas ideias são retomadas diversas vezes com pequenas variações. Isso fica visível quando notamos que os quase mil volumes apresentam exatamente a mesma capa com pequenas variações de cor.



Figura 2: Os três primeiros volumes de *Universo em Desencanto*.

Fonte: [Universo em desencanto](http://universoemdesencanto.org)⁵

Em *Universo em Desencanto*, Manoel Jacintho Coelho, autodeclarado “mensageiro do Racional Superior”, replica seu “ditado” reiterando um circuito argumentativo com vias a estabelecer uma “verdade racional”. A repetição *ad infinitum* de seus argumentos nos livros tinha uma versão sintética nos muitos folhetos e cartazes que constituíram a “Propaganda Racional”. Vejamos um trecho extraído do panfleto intitulado *O que é o livro Universo em Desencanto?*, onde podemos ler uma detalhada descrição do proselitismo midiático defendido pela Cultura Racional:

É um **Livro** que todos **os leitores** se acham maravilhados e tão felizes e tão contentes e tão alegres que fazem a propaganda de todas as formas, de todos os jeitos e de todas as maneiras. Propaganda pessoal, conferências, caravanas nas ruas em todos os estados, fazendo propaganda de porta em porta, propaganda de rádio, televisão, propaganda em jornais, cartazes e folhetos; desfiles de banda musical; todos **os leitores** se encontram beneficiados e fazem a propaganda por conta própria, para **beneficiar e salvar** o seu próximo.

Em 1970 foi finalizada a construção de um complexo de edificações chamado “Retiro Racional” ou “Santuário Racional” na cidade de Belford Roxo, Baixada Fluminense. Em um dos prédios foi instalada a Gráfica e Editora Racional que passou a imprimir os diversos volumes do livro *Universo em Desencanto*, assim como panfletos e cartazes, incrementando sua circulação. Os livros que eram inicialmente distribuídos gratuitamente, passariam a ser comercializados por uma rede de livrarias espalhadas por todo o país. Não foi possível identificar como foi viabilizada financeiramente a construção do santuário e do parque gráfico, mas certamente foi com recursos angariados com doações financeiras de adeptos.

Fato é que além do incremento na divulgação dos produtos gráficos, com diversos folhetos e o *Jornal Racional* que passou a ser impresso em 1977, o discurso da Cultura Racional também seria propagado em programas de rádio e televisão.



Figura 3: Capa do Jornal Racional, outubro de 1977.
Fonte: Livro Nacional⁶

O livro se constitui como artefato simbólico adequado para uma ordem “Iluminista” e “racional”, que se quer “universal”, desse modo um elemento estratégico de credibilidade para a instauração de “um sistema de crenças brasileiro”, que se constitui com as “grafias” da oralidade e de corporeidades das culturas de matriz africana (Martins, 2021). Assim, *Universo em desencanto*, de certa forma, se afirma pela emulação desses procedimentos socialmente aceitos, promovendo uma territorialização para suas crenças (inclusive “extraterrenas”!), sem esquecer práticas rituais como os cortejos com bandas de música, a quiromancia, acender velas ou utilizar símbolos provenientes de outras instituições e religiões.

Pode-se dizer que o livro, assim como seu modo permanente de reproduzir e reiterar seu circuito argumentativo, se torna o objeto a partir do qual é possível criar uma espacialidade do sistema de crenças da *Cultura Racional*. Ao lado de elementos tipicamente religiosos, que fazem a conexão mais imediata com o espaço, figurados em rituais com práticas e repre-

sentações simbólicas no “Santuário Racional”, o livro impresso, os folhetos, os discursos radiofônicos e televisivos permitiram a expansão para além da periferia do Rio, fazendo a *Cultura Racional* ganhar uma dimensão “nacional” e, até mesmo, uma projeção internacional a partir de traduções para outras línguas: *Universe in Disenchantment – Rational immunization*

Do samba ao soul

Na biografia mencionada, Manoel Jacintho Coelho destaca sua forte relação com a música, tendo tocado violão de sete cordas ao lado de figuras lendárias e frequentado a boemia da Lapa, simultaneamente romântica e violenta. A biografia busca posicionar Manoel lado a lado de alguns dos movimentos culturais e acontecimentos políticos mais relevantes da época, o apresentando como um protagonista não reconhecido, buscando construir uma persona histórica que poderia estar ao lado de Getúlio Vargas e Pixinguinha, de José Sarney e Tim Maia.

Conjuntamente ao conhecimento musical do líder Manoel, esta fascinante combinação atraiu para a *Cultura Racional* celebridades do cenário musical, tais como: Zé Ketti, João Roberto Kelly e Robertinho Golden Boy. Entrevistas de músicos e artistas em programas de rádio e TV contribuíram para propagar as mensagens da *Cultura Racional*. Foi nesse momento, quando se projetava para as mídias eletrônicas, que o *Universo em Desencanto* atraiu Tim Maia, que lançaria os ainda hoje cultuados álbuns *Tim Maia Racional v. 1* (1975) e *Tim Maia Racional v. 2* (1976). Essa “adesão” é ilustrativa da dinâmica paradoxal instaurada pelo misticismo racional, enquanto o espaço simbólico em torno da seita é envolto de mistério, sua projeção midiática almeja clareza e visibilidade.

Tim Maia se tornou um adepto do movimento e passou a divulgar seus conceitos em suas músicas e entrevistas a partir de 1974. Lemos na contracapa do *Tim Maia Racional v. 1*: “A Cultura Racional que está no livro *Universo em Desencanto* é o conhecimento de preparação da humanidade para entrar em contato com os seres extraterrestres habitantes do mundo racional”. Tal episódio alimenta não apenas o que se entendia pelo movimento como também passa a imantar a maneira como a carreira do músico

é apresentada. Alguns “crêem” – como se afirma na biografia produzida pelo jornalista Nelson Motta (2006) – que a adesão ao grupo ocorre durante um momento específico de uso de alucinógenos. Sob o efeito do uso de mescalina, que em geral pode provocar alucinações visuais e alterações na percepção de tempo e espaço, Tim Maia teria lido o livro e associou a obra à sensação de estar fora do corpo ou de estar em um estado de consciência expandida.

Desencadeia-se a partir daí um período da trajetória em que o trabalho do músico é tomado pela adesão à doutrina, com a adoção de novas posturas e dedicação a divulgar os preceitos da *Cultura Racional*. Ainda que tenha sido um período importante na carreira de Tim Maia, a sua relação com a *Cultura Racional* foi breve mas criou uma marca para o modo como as obras produzidas no períodos circulassem em um circuito de culto alimentado pelos fãs e estudiosos, em discussões eventualmente enfurecidas sobre estética e musicalidade. Discute-se fortemente como e se o espaço musical e a experiência mística se interpenetram nesse momento.

No final de julho, quase todas as bases já estavam gravadas, cada uma melhor do que a outra. Faltavam só as letras, mas isso não era problema para Tim, qualquer letra serviria, desde que tivesse as sonoridades e cadências na métrica certa. O assunto e o estilo eram secundários, bastava que as letras soassem bem. Tomou uma mescalina e foi visitar Tibério no Recreio.

Quando chegou, a mescalina estava batendo e Tibério entrando no banho. Sozinho na sala, folheou um livro sobre a mesa e achou tudo muito interessante. Quando Tibério saiu do banho, Tim quis mais detalhes e teve muitos: o pai do letrista, um matemático respeitado, escrevera as orelhas do livro, era papo muito sério. Tim voltou para casa com um livro que mudaria a sua vida.

E a de Paulinho também. Dois dias depois, foi chamado por Tim, que precisava lhe falar coisas importantes, importantíssimas. Logo que entrou, Paulinho se surpreendeu ao encontrar Tim compenetrado na leitura de um livro, uma cena jamais vista antes. Aparentemente careta, o que também era espantoso, recebeu o amigo calorosamente, queria dividir com ele uma grande descoberta: finalmente tinha a resposta para tudo, quem somos, de onde viemos, para onde vamos.

Como Tim era ateu praticante e não acreditava em nada, Paulinho pensou que ele estava viajandão quando começou a contar o que tinha descoberto na leitura de *Universo em Desencanto* (Motta, 2006).

A participação de Tim Maia nesse movimento esotérico alimenta assim um espaço movente e não escandido, em que as referências de limites se estabelecem à medida que diferentes inscrições e materialidades vão sendo posicionadas. Se retomamos “o” livro, as diferentes peças dessa biblioteca, os centros de estudo, as 28 bandas de fanfarras espalhadas pelo país, as reuniões das pessoas de roupa branca, os discos, as imagens de personalidades do mundo artístico, são diferentes e heterogêneos elementos que conferem espacialidade – corpórea, utópica, simbólica, material – que se apresenta como condição para que um programa de verdade sustente a manutenção do movimento da *Cultura Racional*. Tais elementos articularam por meio de um circuito - “uma unidade experimentada e reconhecida pelos atores sociais” e um “princípio explicativo” (Magnani, 2012, p.269) – uma superfície dotada de espessura e transpassada por acionamentos que exprimem relações temporais diversas aptas a conformar a *Cultura Racional*.



Figura 4: Tim Maia em sua fase Racional segurando o livro *Universo em Desencanto* com o retrato de Manoel Jacintho Coelho exibindo sua mão direita ao fundo, 1975.

Fonte: A História do Disco⁷

Considerações finais

Mais que fenômeno incomum na sociedade brasileira contemporânea, conforma-se um arranjo social peculiar dotado de significações diversas assentadas em experiências descontínuas agrupadas sem qualquer sentido de inevitabilidade ou convergência. O exame inicial permite interceptar um conjunto de práticas heterogêneas de rezar, pregar, cantar, ler, escrever, tocar, com pessoas que se relacionam com também variadas “coisas” (Ingold, 2012), livros, músicas, discos, pensamentos, crenças, lugares. O circuito viabiliza processos de mediação que se dão no modo como todos esses recursos estruturam a experiência social e fazem a vida “racional” emergir. Há, sem dúvida, um lastro em uma “mediação religiosa” que faz comunidades se erguerem em rituais, relações de troca e cultivo de vida espiritual; oferecendo condições de experiência a partir de tradições inventadas, princípios morais, fundações cosmológicas que permitem aos adeptos se moverem por esse mundo ou plano da realidade.

Mas a construção e reconhecimento desse “mundo religioso” não se dá apartado de outros espaços e processos sociais. Sua construção e manutenção se apoia não apenas em crenças e doutrinas professadas, mas no modo como seus adeptos vivem e incorporam tal mundo. E, nesse sentido, a *Cultura Racional* evoca tempos passados mas sinaliza sempre para um tempo do desenlace. Um futuro que se apresenta não na realização de suas profecias, mas no modo como outras práticas vão sendo arroladas com essa realidade. As “coisas” do universo musical de Tim Maia, por exemplo, são parte dessa heterogeneidade constitutiva do circuito “racional” que se move, aí, também com as temporalidades que atravessam uma carreira musical, o reconhecimento artístico, e a própria história de grupos que praticam formas religiosas “esotéricas”, alinhadas a modos de vida em que a musicalidade tem aspecto decisivo. O circuito diz, sobretudo, de algo vivido e sua topografia é um processo dinâmico de arregimentação de territórios para uma dada superfície e tempos para uma dada atmosfera.

A continuidade contemporânea do “Universo em Desencanto” é socialmente lida pela aproximação com a história do músico. Sua biografia, por

sua vez, não comporta um passado sem a “fase racional”. Tal marco biográfico e temporal não opera apenas como sinalizador de uma cronologia musical ou como experiência transitória de um sujeito, mas é articuladora de um acaso visto como descontinuidade, como se fosse um “agora” benjaminiano inscrito na obra. Todos esses modos de temporalidade e sentidos de lugar conformam assim o circuito do “Universo em Desencanto”. Curiosamente isto não implica desprezar elementos que vicejam fortemente no exame da experiência “quase” religiosa.

Tanto na comunidade apocalíptica criada por Manoel Jacintho Coelho, quanto na comunidade musical mantida pelo músico Tim Maia para gravar um conjunto de três discos, quanto na comunidade de seguidores e fãs que se encantam e se espantam, há elementos de uma experiência iniciática. Não se chega à “imunização racional” facilmente; não se adentra o universo musical de Tim Maia apenas sabendo da sua história musical. Há elementos de desenvolvimento e revelação (espiritual e musical) presentes em ambos os percursos, que se cruzam, se alimentam, se combinam. Tampouco se pode ignorar o peso de processos “ocultos”, típicos na caracterização de experiências ligadas ao esoterismo - traduzidos não apenas no papel da autoridade do mensageiro médium como na genialidade *underground* do artista, “apesar de sua vida” (Kapp, 2021; Thayer, 2018).

Mais que sobrevivências de processos de desencantamento ou modernização incompletos, são dimensões estruturantes dessas realidades. Discursivamente, operam também sinalizando certa herança dos movimentos de contracultura – seja pelas comunidades alternativas ou pelo modo de lidar com experiências místicas e filosofias holistas. Tim Maia, não custa lembrar, tem essa fase da carreira marcada não apenas por uma relação tensa com gravadoras, mas articula uma forma alternativa de produzir música.

Sua independência musical não estava somente relacionada com o fato de ter direitos sobre a edição e produção de seus discos. Tim também queria ter mais autonomia na criação de suas canções. Então, entre 1972 e 1973, ele comprou um terreno isolado no alto da ladeira do Sacopã e ali construiu uma casa de madeira para ser a sede de sua editora e para servir como local de ensaio de sua banda, também chamada de SEROMA (Kapp, 2021, p.158).

Se a *Cultura Racional* foi passageira na produção musical do artista, possibilitou um momento de liberdade criativa ao se afastar das restrições do mercado fonográfico. Os discos foram vendidos de porta em porta e nas apresentações pelos próprios músicos, sendo destruídos e negados pelo artista depois de seu desligamento da *Cultura Racional*. Como uma deferência algo irônica, os LPs tornaram-se inspiração para o nomear o grupo de rap Racionais MC's em 1988, que naquele momento professavam não a crença no que dizia o “Universo em Desencanto”, mas uma “inspiração quase religiosa” no som que escutaram no Tim Maia Racional.

Os dois álbuns de Tim Maia foram relançados comercialmente em formato CD pela Trama Records em 2006 depois de um acordo com os herdeiros do músico. Cinco anos depois, em um mais lance da indústria musical, restos das antigas gravações foram remixadas para lançar um terceiro volume que abre com os seguintes versos: “É preciso ler e reler / A escrituração racional / E você vai ver como é / Que tudo vai mudar para melhor”. Ao menos uma verdade pode ser apreendida neste processo de comunicar a *Imunização Racional*: assim como sua propagação midiática, a capacidade em acreditar parece distante de encontrar seu fim histórico.



Figura 5: CD Livreto Tim Maia Racional v. 3⁸
Fonte: Uol Entretenimento - Música⁹

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Segundo (Huhtmamo & Galili, 2000), na perspectiva de uma arqueologia midiática, “quatro atributos comumente compartilhados podem ser identificados. A primeira é a ênfase em trajetórias históricas não lineares, que separa a arqueologia midiática dos relatos que endossam a ideia de progresso linear. O segundo é o envolvimento com aspectos não discursivos da mídia, que se refere ao deslocamento das análises textuais de conteúdos midiáticos para investigações das propriedades materiais, técnicas e operacionais da mídia e análises da participação do usuário da mídia. A terceira é a rejeição das historiografias específicas dos meios em favor de conexões, trocas e convergências intermediárias. A quarta é a atenção a tecnologias esquecidas ou obsoletas, dispositivos de mídia experimentais fracassados e mídias imaginárias que nunca foram realizadas. Nem sempre todos esses atributos estão presentes no mesmo estudo ou recebem o mesmo peso. De fato, podemos acrescentar um quinto atributo, considerando a arqueologia midiática como uma atividade metacrítica que examina, questiona, desconstrói e revisa a historiografia midiática existente e a lógica em que se baseia”. (Huhtmamo; Galili, 2000, p. 334).

2. É notável que a biografia tenha sido realizada a partir de relatos do biografado ao autor: “Muitos destes episódios foram contados pelo próprio Mestre Manoel e por certo teriam sido varridos pelo tempo, não fosse a sua privilegiada memória. Outras foram colhidas por mim, aqui e ali, nas minhas andanças, com muito carinho e interesse.” (Elias, 1988, p. 9).

3. Importante notar que no site oficial da Cultura Racional, <https://www.universo-emdesencanto.com.br/>, a biografia é o único livro a ser oferecido ao lado dos diversos volumes do Universo em Desencanto, todos impressos pela Racional Gráfica Editora Ltda. Neste sentido a biografia escrita por Jorge Elias, um jornalista adepto da Cultura Racional, funciona como um paratexto de contextualização histórica para a leitura dos demais livros.

4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g466RLGZ4SU>

5. Disponível em: <https://www.universoemdesencant0.com.br/>

6. Disponível em: <https://www.livroracional.com.br/attachments/File/JORNALRACIONAL/Ano1numero4outubro1977.pdf>

7. Disponível em: <https://www.ahistoriadodisco.com.br/2017/12/27/tim-maia-racional-volume-1-1975/>

8. Lançado em 2011 pela Editora Abril. As músicas foram mixadas a partir de restos de gravações do primeiro e do segundo volumes.

9. Disponível em: <https://ronaldoevangelista.blogosfera.uol.com.br/2011/07/18/as-faixas-do-tim-maia-racional-volume-3/>

Referências

- COELHO, Manoel J. *Universo em desencanto*. Imunização Racional. Belford Roxo, RJ: Gráfica e Editora Racional, v. 1, 2 e 3, 1972.
- ELIAS, Jorge. *O cavaleiro da concórdia*. O homem do outro mundo. A vida e poderes do mestre Manoel Jacintho Coelho. Belford Roxo, RJ: Gráfica e Editora Racional, 1988.
- ELSAESSER, Thomas. *Media archaeology as symptom*. New Review of Film and Television Studies, v. 14, n. 2, p. 181-215, 2016.
- GOMES, Itania Maria Mota. *Gênero televisivo como categoria cultural*. Um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, v. 18, n. 1, p. 111-130, 2011.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visões do Paraíso*. Os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense: Publifolha, 2000.
- HUHTAMO, Erkki; GALILI, Doron. *The pasts and prospects of media archaeology*. Early Popular Visual Culture, v. 18, n. 4, p. 333-339, 2020.
- HUHTAMO, Erkki; PARIKKA, Jussi. *An Archaeology of Media Archaeology*. In: HUHTAMO, Erkki; PARIKKA, Jussi (Ed.). Media archaeology. Approaches, applications, and implications. Univ of California Press, 2011. p.1-21.
- INGOLD, Tim. *Trazendo as coisas de volta à vida*. Emaranhados criativos num mundo de materiais. Horizontes antropológicos, v. 18, p. 25-44, 2012.
- KAPP, Mariana. *Mainstream em Desencanto: Tensões entre a Fase Racional de Tim Maia e a Indústria Cultural*. Revista Criação & Crítica, n. 31, p. 154-173, 2021.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-Rio, 2006.
- MAGNANI, José Guilherme C. *Da periferia ao centro*. Trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana. São Paulo: Editora Terceiro Nome (Col. Antropologia Hoje), 2012.

MAGNANI, José. Guilherme. C. *Neo-esotericism*. In: Henri P.P. Gooren. (Org.). *Encyclopedia of Latin American Religions*. 1ed. Switzerland: Springer International Publishing, 2015, v. 1, p. 1-11.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *As formas mestiças da mídia*. Entrevista a Mariluce Moura, Revista Pesquisa FAPESP, 2009, s/nº, disponível em <http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/09/01/as-formas-mesticas-da-midia/>

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

MOTTA, Nelson. *Vale tudo*. O som e a fúria de Tim Maia. Objetiva, 2006. E-book.

NEUMANN, Ricardo. *Cultura Racional*. As leituras do 'Maior Homem do Mundo'. Dissertação de Mestrado, Departamento de História, Florianópolis, UFSC, 2008.

ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro*. Petrópolis: Vozes, 1978.

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

RODRIGUES JÚNIOR, Walter. *A crença do ídolo*. Tim Maia e a fase racional. Curso de Licenciatura em História, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2022. Disponível em <https://repositorio.pucgoias.edu.br/jspui/handle/123456789/4564>

SCHWADE, Elisete. *Neo-esoterismo no Brasil*. Dinâmica de um campo de estudos. BIB-Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais, n. 61, p. 5-24, 2006.

TARDE, Gabriel. *La Logique Sociale*. Paris: Institut Synthélabo, 1999.

THAYER, Allen. *Tim Maia Racional*. Vols. 1 & 2. Bloomsbury Publishing USA, 2018.

VEYNE, Paul. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* Ensaio sobre a imaginação constituinte. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAPÍTULO 3

Contradições e disputas pelos cantos do carnaval de Salvador: leituras a partir de “É d’Oxum”, por Gerônimo Santana, e “O canto da cidade”, por Daniela Mercury

JORGE CARDOSO FILHO

MATHEUS VIANNA MATOS

RAFAEL JOSÉ AZEVEDO

THIAGO PIMENTEL

Dos entrudos aos cortejos afro: eis a música de carnaval

No dia 24 de fevereiro de 2023, o *Brasil de Fato* publicou um artigo que propunha uma rápida reflexão sobre como o carnaval acaba por traçar os modos de ocupação dos corpos pelas ruas de Salvador ao longo das festividades. Contra qualquer sugestão de democratização efetiva do espaço público, Marília Lomanto Veloso – ex-promotora de Justiça do estado da Bahia – lamenta o “esquema” dos mega trios que, desde os anos 1980, com apoio estratégico das forças de segurança, apartam uma população majoritariamente negra (a “pipoca”) das “ilhas de brancos” com seus abadás adquiridos a preços exorbitantes. Chamava sua atenção justamente os corpos que trabalham para que esse arranjo vigore no circuito Barra-Ondina: uma maioria de negras e negros, contratados como “cordeiros” e seguranças, impedindo a passagem de quem tenta acessar o espaço mais próximo ao trio e os camarotes. Ela traz uma fala taxativa do presidente e fundador do

Ilê Aiyê acerca da falta de investimento nos blocos afro, “antes de serem capitalistas, os empresários [*do carnaval*] são racistas”.

Diante dessa complexa trama, interessa-nos abordar, neste trabalho, tensões em torno de expressões musicais do carnaval baiano como uma produção cultural afrodiaspórica que se valeu da indústria fonográfica. Canções e ritmos baianos tomaram as rádios e redes televisivas de assalto na passagem para os anos 1990 fazendo com que a hegemonia em torno da “música de carnaval” no Brasil fosse desestabilizada com a chegada da “axé music”. Expressão cunhada inicialmente de forma pejorativa que passou a referenciar um conjunto de expressões e poéticas musicais que iam desde os galopes aos ijexás dos blocos afro e afoxés às novas feições do samba de roda do Recôncavo baiano, passando pelas apropriações baianas da caribianidade da lambada paraense e do frevo pernambucano.

Tinhorão (2013) lembra que a “música de carnaval” brasileira, aquela que seria produzida especialmente para ser cantada e dançada durante os dias de brincadeira, é uma criação dos últimos anos do século XIX. A festa teria se originado do chamado *entrudo*, que ocorreu entre os séculos XVII e XIX quando canções e musicalidades de origem negra, afrodiaspóricas, já tomavam parte em festejos e rituais até mesmo em Portugal (Tinhorão, 2012).

[O *entrudo*] era uma reminiscência das festas pagãs greco-romanas realizadas a 17 de dezembro (saturnais) e 15 de fevereiro (lupercais), que tinham origem na comemoração das colheitas, quando se permitia liberdade aos escravos, usavam-se máscaras, vestiam-se fantasias e se comia e bebia desbragadamente (Tinhorão, 2013, p. 129).

A realização do carnaval teria, no Brasil, por sua vez, relação com exigências de uma ascendente classe média majoritariamente branca interessada em mimetizar formas de diversão europeias - tanto é que a polca teria sido o gênero mais utilizado para ambientar as festividades num primeiro momento. Com o tempo, outras sonoridades musicais foram se fixando em torno dos desfiles com carros alegóricos e dos cordões.

Integrados por negros e mestiços, e logo pelos brancos das camadas mais humildes da cidade, os cordões apresentavam-se como uma massa mais ou menos compacta de fantasiados que, ao som de instrumentos de percussão, avançavam pelas ruas de forma mais ou menos anárquica, uma vez que cada folião dançava criando livremente os passos que a música lhe sugeria (Tinhorão, 2013, p. 132-133).

Segundo o autor, na passagem entre os séculos XIX e XX, canções inspiradas em cadências rítmicas que os negros imprimiam aos desfiles já eram cantadas e apreciadas pelo povo no carnaval. A fonografia, então, tornou possível o registro desse repertório e toda uma cultura de “música de carnaval” vai se desenhando ao longo dos 1900 em torno de fenômenos, por vezes regionalizados, que desafiam categorizações estanques e puristas: samba-enredo, frevo, lambada, samba-reggae, marchinha, dentre outros.

Osmundo Pinho, em sua análise sobre o discurso e a resistência do carnaval afrodescendente em Salvador durante os anos de 1950 e 1970, aponta que “a classe média, e as elites locais, encontravam-se, nesse momento, recuadas das ruas e dos festejos públicos, brincando o carnaval em bailes. As ruas, em grande medida, pertenciam ao povo” (2010, p. 262). É neste contexto que surgem também os blocos com temática indígena – como o Cacique do Garcia, Apaches do Tororó etc., que desde sua nomeação carregam tanto as marcas do lugar ao qual pertencem quanto uma referência a povos indígenas.

Segundo Tavares et al, (2020), até 1950 as festividades carnavalescas de Salvador faziam-se segundo distintas modalidades: havia o dos clubes sociais; o carnaval espetáculo/oficial, que girava em torno de escolas de samba; o carnaval dos blocos, afoxés e batucadas; e o carnaval do povo fora do circuito. Uma grande mudança nesse arranjo teria ocorrido com a invenção dos trios elétricos, que passaram a sonorizar os festejos, delineando, em parte, repertórios e territórios de escuta na cidade. Nos 1970, todo esse cenário é redesenhado com a emergência dos blocos afro:

Estas novas organizações afrocarnavalescas, surgem, regra geral, obedecendo a uma clara intenção de afirmação do seu caráter étnico. Assim, a

juventude negromestiça de Salvador assenhora-se da festa e, através dos seus blocos afro e afoxés, suas danças, canções e vestimentas, vai ocupar o espaço do carnaval ancorada nas tradições culturais afro-baianas mas com o claro objetivo de enfrentar politicamente a questão das relações raciais, enfrentamento este até então ausente do cenário em que se moviam as anteriores agremiações afrocarnavalescas baianas (Miguez, 2020, p. 141)

A resistência e o enfrentamento tornam-se, então, temas constantes em meio às expressões e performances carnavalescas diante de uma incipiente mercantilização da festa e de seu uso como chamariz turístico. É nos anos 1980, com a transformação do trio elétrico em negócio rentável com uma grande massa de gente nas ruas, que emergiu a axé music como trilha sonora supostamente hegemônica do carnaval soteropolitano.

Foi ao ar em oito de fevereiro de 2024 o episódio “Blocos” do podcast *Rádio Novelo Apresenta* tratando, em seu primeiro ato, dos impasses encontrados por três jovens de uma família soteropolitana diante da impossibilidade de fazer parte das festividades de blocos de trio do circuito Barra-Ondina. Os irmãos Aldri, Albry e Alcindo, filhos de Alcindo Anunciação, tentaram, no início dos anos 1990, se cadastrar como parte do corpo de foliões de alguns desses blocos de trio. O cadastro, segundo o episódio, era feito com dados como nome, sexo, data de nascimento, endereço e foto 3x4. Os dois últimos seriam aqueles que poderiam impedir a participação dos irmãos nos blocos; o endereço não se aplicava no caso, dado que eles dividiam a vida entre os bairros Rio Vermelho e Itapuã. Seria a foto, signo de negritude, aquilo que explicava a recusa reiterada deles por parte dos blocos almejados. O pai deles, com ampla experiência como ativista político, tendo sido sindicalista da Polícia Civil da Bahia e deputado constituinte do estado, propôs criar um bloco aberto ao público negro e que ocupasse vias de regiões periféricas da cidade, o Realce.

A menção à narrativa em torno do surgimento do Realce é um dos indícios sobre como a ocupação da cidade de Salvador ao longo do carnaval é historicamente atravessada por disputas assimétricas, tendo as expressões e movimentações afro sempre em desvantagem - seja por serem oblitera-

das ou apropriadas. O universo musical que foi se erigindo em torno desse carnaval acaba por representar esse tipo de enfrentamento, pois mesmo o repertório de canções entoadas em cortejos de blocos de trio, como Eva e Beijo, tomavam parte daquilo que advinha de blocos afro como Malê Debalê e Ara Ketu. Tanto que em trecho do podcast, Aldri de Anunciação recorda dessa questão, “o que rolava de engraçado na década de 80 e 90 é que as músicas das bandas do bloco de trio [...] eram inspiradas nos blocos afro. Axé music não é nada mais do que esse encontro” (Rádio Novelo Apresenta, 2024, 9’08”). Partimos da premissa de que esse repertório cancional nos dá pistas sobre essas disputas e tensões. Mas quem ocupa os cantos do carnaval de Salvador?

Os espaços de negritude nas canções

Embora a análise do documentário Axé - Canto do Povo de um Lugar (2016), de Chico Kertész, não seja o que aqui propomos, nota-se no filme uma inevitável menção às raízes afro e politizadas da axé music que se popularizou ao longo dos anos 1990 (Araújo, 2000). Ali aparecem como que atreladas à base deste processo, as histórias dos blocos afro - com imagens de arquivo ainda de décadas anteriores -, uma organização da indústria fonográfica e do próprio carnaval baiano. É importante marcar como o carnaval, enquanto manifestação da cultura popular, acaba por configurar constantes contradições, reiteraões e alianças em torno das possibilidades de territorialidades (Haesbaert, 2014) distintas no mesmo espaço. Nesse sentido, pensamos no elemento ancestral e a forma como os ritos “reterritorializam a ancestralidade a força vital como princípios motores e agentes que imantam a cultura brasileira e, em particular, as práticas artístico-culturais afro” (Martins, 2021, p.41). Pensando as espacialidades, corporalidades e complexidades dessas canções, pretendemos analisar, usando a performance como lente metodológica – “são e constroem epistemologias” (Martins, 2021, p. 25) - para ver desestabilizações sob um olhar crítico e diaspórico.

Como observou Araújo (2000), a crítica (e alguns estudos que se voltaram ao fenômeno) acabaram por esvaziar possíveis perspectivas e senti-

dos ideológicos e de resistência desse universo, sobretudo diante de outras movimentações musicais do país que seriam, supostamente, mais politizadas tais como o manguabeat (Pimentel; Onyaiê, 2023) e o rap (Carvalho, 2020). Em contrapartida, propomos observar, a partir da escolha de duas canções que nos parecem emblemáticas para pensar nessa relação com o território da cidade de Salvador, como o carnaval baiano modalizou-se, nos termos de Diana Taylor (2013), como uma espécie de palco para encenações cancionais que convocam não apenas a experiência da escravidão e do tráfico negreiro, mas também o da celebração das heranças religiosas, antropológicas e históricas demarcando uma importante fatia do cancionário carnavalesco brasileiro e o que Osmundo Pinho (2010) chama de “reafricanização de Salvador”.

Compreendemos essas músicas como parte do fenômeno da música afropop de Salvador (Guerreiro, 2010) as quais evidenciam como experiências de resistência à escravidão e seu legado podem ser narradas e performadas nas cotidianidades e fissuras promovidas durante carnaval. A autora aponta disputas e relações ambíguas neste processo, pois blocos e bandas de trio compravam direitos sobre as músicas por preços muito baratos. “Os blocos negros viram nisso um tipo de exploração, pois produziram os grandes sucessos das bandas de axé, sem que isso representasse algum retorno econômico para eles” (Guerreiro, 2010, p.147). Muitos desses sucessos são parte do cancionário negro e popular baiano, mas que acabaram tendo alcance massivo após cruzamentos com outros gêneros musicais sob negociações com o *mainstream* em arranjos eletrificados - e, inclusive, com representações da branquitude em algumas dessas performances. Para Araújo (2000), os ritmos tradicionais dos blocos afro passaram, ali, por um processo de “pop-ização” para atender anseios estratégicos de uma indústria fonográfica que atravessava período de baixas vendas entre 1988 e 1992.

Há muitas canções que tiveram berço nos blocos afro ou mesmo nas rodas de samba do interior da Bahia e que chegaram a ser conhecidas em grande parte do país em função de regravações de artistas e bandas não exatamente ligados a tais origens. “Vem meu amor” e “Deusa do amor”, do

repertório do Olodum, gravadas respectivamente por Banda Eva em 1997 e Moreno + 2 em 2000, são exemplos quase clássicos desse processo. E tal prática perdura visto que bem recentemente algo semelhante ocorreu com o sucesso de “Várias queixas” na versão bossanovística do Gilsons, tendo sido lançada originalmente em 2012 também pelo Olodum.

Pensamos a ideia da afrodiáspora (Hall, 2003; Gilroy, 2001; Nelson, 2006; Edwards, 2017) em suas contradições, como um processo que traz possibilidades de questionar noções eurocentradas de mundo (tradição, progresso, ideia de estado-nação, racismo, noções estéticas atreladas ao ideal de branquitude etc.) para poder enxergar, assim, os problemas causados pela colonialidade, mas que ecoam no presente, na dita modernidade.

Podemos, portanto, destacar a importância da música e do corpo enquanto elementos de uma cultura expressiva negra, acionando o que Paul Gilroy (2001) conceitua de Atlântico Negro. Para o autor, sociabilidade e comunicação afrodiaspóricas foram facilitadas

por um fundo comum de experiências urbanas, pelo efeito de formas similares - mas de modo algum idênticas - de segregação racial, bem como pela memória da escravidão, um legado de africanismos e um estoque de experiências religiosas definidas por ambos (Gilroy, 2001, p. 175).

São cantos e ritmos que retomam e reconstróem experiências negras e suas lutas políticas em diáspora, de forma que disputam territórios e configuram outras formas de celebrar em ocasiões como o carnaval, pois “a ambiência sonoro-musical, como uma síntese, é metonímica de toda a estrutura do pensamento ancestral negro” (Martins, 2021, p.67).

E, aqui, consideramos a ancestralidade afrodiaspórica, como Leda Martins (2021) argumenta, de duas formas: 1) como um princípio filosófico da cosmogonia, do pensamento africano; 2) como um canal de energia, de catarse e catalisação da força vital. Essa “energia” - que Muniz Sodré (2017) descreve como axé - é relacionada ao sagrado sempre em expansão. A ancestralidade seria algo para estruturar toda a circulação dessas potências

e que, aqui, pode ser relacionada a formas sonoras musicais atreladas a corporalidades, ritualidades e territorialidades.

Nesse sentido, é importante pensar a conexão entre as dinâmicas corporais na relação com o tempo, levando em conta que as concepções temporais afrodiaspóricas estão alinhadas a percepções que se traduzem no e pelo corpo. A percussividade, mesmo que minimizada em versões “pop-izadas”, se torna um catalisador importante entre esses domínios, pois, conforme aponta Martins (2021, p. 60), “a rítmica dos tambores e a percussão de todos os instrumentos ecoam na reminiscência performática do corpo, nele fazendo ressoar as radiâncias do próprio tempo”.

Toda a cidade é d’Oxum?

Um primeiro movimento analítico que realizamos parte da música “É d’Oxum” e de seu compositor e mais conhecido intérprete, Gerônimo Santana. Composta em parceria com Vevé Calasans, a canção fez parte da trilha da minissérie global inspirada em obra homônima de Jorge Amado *Tenda dos Milagres* (1985) e do segundo álbum de Gerônimo, *Mensageiro da Alegria* (1986, Nova República). Desde então, tornou-se uma espécie de hino de Salvador, fazendo parte dos repertórios de grande parte das artistas no carnaval da cidade, como afirmado por Daniela Mercury no próprio documentário *Axé*, e com diversas regravações, como Gal Costa na gravação do programa *Ensaio* em 1994.

Alguns aspectos poéticos da versão de Gerônimo apontam algumas articulações com elementos típicos dos afoxés ao passo em que ganham forma em um arranjo claramente eletrificado. Seu ritmo de ijexá é guiado por uma bateria microfônada - com pratos, chimbal, bumbo e aro de caixa - combinada com palmas, congas e campanas. No geral, o contrabaixo elétrico faz alguns movimentos melódicos mais livres criando contrapontos com a voz, mas acaba reforçando, de modo mais percussivo, o bumbo da bateria em outros momentos. O violão plugado, as guitarras elétricas e alguns de seus teclados sintetizados/oitentistas cumprem funções rítmico-melódicas que fazem coro com os elementos percussivos de regiões mais agudas. Es-

sas combinações não apenas realçam “a força” cantada na letra como fazem reminiscência sonora às alfaias/bombos, atabaques, gonguês/agogôs e caixas - instrumentos muito típicos no acompanhamento dos cortejos de afoxés, como ocorre com o Filhos de Gandhi¹. Não apenas os elementos percussivos e harmônicos como o jogo entre a voz de Gerônimo e um coro feminino chamam atenção ao reforçar, ainda, as repetições de versos como “presente na água doce...”, “a força que mora n’água” e “eu vou navegar nas ondas...”. Isso acaba imprimindo uma circularidade em toda a sua forma e, ao nosso ouvir, reforça a sua qualidade ritualística carnavalesca: ela poderá ser cantada e tocada repetidas vezes em meio a cortejos, shows e outras formas de apresentação.



Figura 1: capa da disco *Mensageiro da Alegria*, de 1985

Fonte: Discogs

É importante notar que o título e a letra da canção performam estratégias políticas de resistência a partir da indicação da ancestralidade de religiosidades de matriz africana que marcam posições dentro do que se convencionou chamar de sincretismo religioso. Articula, portanto, territorialidades na cidade não delimitadas pela formação católica-colonizadora, “a força que mora n’água / não faz distinção de cor / e toda a cidade é d’Oxum”. Enquanto música tocada no carnaval, realiza, portanto, a ocupação das ruas de Salvador convidando todos a “...navegar nas ondas do mar”, numa articulação de sonoridades e danças caribenhas e da diáspora africana nos países da “América Ladina” (Gonzalez, 2020). Para Lélia Gonzalez, não se trata de buscar sobrevivências de culturas africanas, e sim a criação do desconhecido, a amefricanidade.

Em toda a sua carreira musical, Gerônimo teceu uma aliança atlântica através de misturas de ritmos e elementos percussivos dos blocos afro, como o ijexá, com sonoridades latino-americanas e caribenhas, como lambada, merengue e salsa. Presente também em “É d’Oxum”, através das percussões e experimentações timbrísticas, essas articulações propõem uma intrínseca relação entre sonoridades e corpos que canalizam catarse e força vital da ancestralidade afrodiaspórica (Martins, 2021). Vale destacar ainda a canção “Eu sou negão”, também de 1986, em que Gerônimo corporifica e territorializa uma articulação direta com blocos afros, narrando inclusive disputas territoriais com os trios elétricos e seus sistemas sonoros extremamente potentes. “E o negão lá de baixo falando / - qual é, meu irmão? / é nenhuma, rapaz! / aqui é boca de zero nove! e é o suingue da gente! / vá, pegue seu caminhão e siga seu caminho, / que a gente vai seguindo o nosso, meu irmão!”. Importante notar que no início e no fim da canção, Gerônimo entoava palavras da família linguística Karib, do povo indígena Macuxi, de Roraima. Compreendemos, assim, um desejo de estabelecer alianças afetivas, nos termos de Grossberg (2018) entre ancestralidades afrodiaspóricas e modos de vida dos povos ameríndios.

Em “É d’Oxum”, a celebração de uma herança religiosa afro-brasileira indica ainda modos de territorialização, apaziguando, em certa medida,

as disputas encenadas no espaço público conforme apontamos no início do texto: “nesta cidade todo mundo é d’Oxum / homem, menino, menina, mulher / toda essa gente irradia magia”. Entretanto, essa valorização de matrizes afro-baianas também pode ser compreendida enquanto uma busca por navegar em um navio-mundo (Ferdinand, 2022) sem porões, uma embarcação sempre em movimento e sem lugar previsto de ancoragem.

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). (...) O companheiro de bordo, ademais, surge como figura política que se coloca como horizonte de um mundo comum (Gomes et al., 2022, p. 37).

Destacamos ainda que religiões de matriz africana se fazem presentes não apenas em sua poética lírico-sonora, mas também em audiovisuais relacionadas à canção. O videoclipe de “É d’Oxum”, recuperado no documentário *Axé*, apresenta vestimentas e coreografias que buscam evidenciar esse aspecto. Além disso, aponta para uma possibilidade de relação humano-natureza, vinculada às próprias formulações do candomblé, que se distancia da relação extrativista-colonial, na qual o não-humano é visto apenas em seu potencial de gerar riqueza material. Não apenas os corpos negros de músicos e bailarinos são colocados na cena em posição de destaque, mas a *mise en scène* e performance estabelecidas ali buscam evidenciar essa forma distinta de ocupar a cidade. Há, portanto, um gesto de reafirmação de sociabilidades afrodiaspóricas que disputam sentidos e modos de vida que atravessam Salvador de forma distinta às noções hegemônicas, numa articulação densa entre território e modos de vida, sendo aquele um espaço biofísico e epistêmico (Escobar, 2016).



Figura 2: *frames* do videoclipe “É d’Oxum” recuperados no documentário *Axé*
Fonte: *Axé: Canto de um povo de um lugar* (2016)

A articulação corpo-território se faz presente de forma singular no videoclipe na apresentação da orixá que dá nome à música, Oxum. A centralidade de Oxum e sua apresentação visual que indica seu papel enquanto rainha das águas doces, dançando em meio a cachoeiras e riachos, reforça a presença de territorialidades soteropolitanas diretamente vinculadas ao candomblé e religiões de matrizes afro-brasileiras. Nesse sentido, o videoclipe propõe uma abertura para pensarmos Salvador enquanto ponto central na resistência contra a intolerância religiosa, que mesmo na cidade per-

manece violentamente presente, com invasões a terreiros e violências contra líderes religiosos se fazendo presente no cotidiano dessas comunidades².

Esta construção imagética não apenas coloca o corpo negro em uma posição de valorização, mas traz para a cena territorialidades de Salvador que não estão vinculadas nem aos cartões-postais e nem à cidade do progresso, dos altos edifícios e centros financeiros. Essa abordagem cantada e dançada por “É d’Oxum” ecoa, inclusive, em trabalhos artísticos mais recentes, como o filme baiano *Jardim das Folhas Sagradas* (2011), dirigido por Pola Ribeiro, ou mesmo a canção “Banho de Folhas” (2018), da cantora baiana Luedji Luna.

Ambiguidades assimétricas em “O canto da cidade”

Outra que acabou se tornando um dos principais hinos da música afro-pop de Salvador é a canção “O canto da cidade” (Daniela Mercury, Tote Gira), lançada em 1992 e sucesso em todo Brasil. O tema é homônimo ao segundo álbum de Daniela Mercury, lançado pela Columbia, marcando a consolidação de sua carreira solo. Com três milhões de cópias vendidas, o disco teve a produção assinada por Liminha, que desde os anos 1970 teve atuação de destaque e relação íntima com importantes agentes do mercado fonográfico brasileiro tendo produzido nomes como Titãs, Frenéticas, Gilberto Gil, Lulu Santos e outros.

A canção, como ocorre em “É d’Oxum”, tem arranjo baseado em instrumentos eletrificados, sintetizados e percussivos microfônados. Seu ritmo é aquilo que se convencionou chamar, nos anos 1980, de samba-reggae e que tem fortes relações com os blocos afro, em especial o Olodum. Teria sido Neguinho do Samba, seu regente, quem o criou a partir da combinação entre ritmos tradicionais da Bahia e o caribenho, e também afrodiaspórico, reggae. Chama atenção, na mixagem da faixa, a proeminência da percussão: bateria e programação eletrônica se juntam a repiques, surdos, ganzá e pandeiro (estes muito presentes na formação dos blocos afro). Os sintetizadores fazem desenhos harmônicos e melódicos que soam por vezes como instrumentos de sopro (flauta, metais) sobretudo nos momentos

de gancho, ao final dos refrãos. Logo em sua introdução, inclusive, esses teclados conferem uma atmosfera sacra e contemplativa, o que a poderia aproximar de “É d’Oxum”. Sua forma, ademais, é marcada também pela reiteração circular tendo dois blocos harmônico-percussivos marcantes que vão se intercalando e se repetindo.

“O canto da cidade”, no entanto, tem um andamento bem mais acelerado remetendo a um clima de festividade mais intenso, o que reforça a relação da música de Daniela com seu estilo de dança, elemento corporal que fica ainda mais marcante no videoclipe e principalmente em suas apresentações ao vivo. São movimentos dos braços, balanços circulares com a cabeça, como é possível ver no videoclipe, e principalmente seu constante movimento pelos palcos ou trios elétricos em shows e desfiles de Carnaval. Sua especial atenção a essa articulação entre músicas e coreografias se fazia desde o início de sua carreira, seja no momento das composições das letras e melodias, ou mesmo na escolha de levar bailarinos para acompanhá-la nos palcos (Matos, 2021).

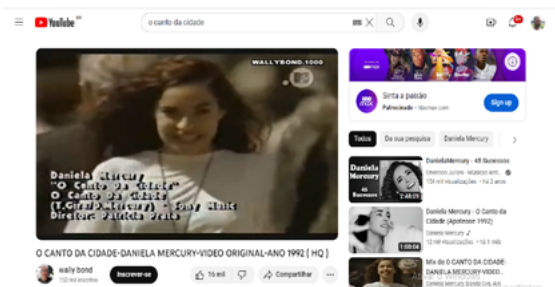


Figura 3: Daniela em apresentação histórica no MASP em 1992.
Fonte: Arquivo Uol

Com assertividade e grande impostação na voz, típica da tradição do canto de trio elétrico, Daniela abre a faixa com as linhas mais famosas dessa composição: “a cor dessa cidade sou eu / o canto dessa cidade é meu”. O

refrão, que já abre a canção, traz a repetição de frases, executadas como um mantra, e anuncia o tom majoritário dessa letra: a ênfase no eu lírico que se impõe e reforça autoafirmação (“eu sou o carnaval”). Somados ao reforço do enquadramento do videoclipe, a sensação é que, ao cantá-la, Daniela Mercury define e habita os “cantos” da cidade. A possível força da letra que, em outro contexto, poderia ser direcionado a um coletivo, ao povo majoritariamente negro soteropolitano, acaba sendo reduzida a uma única pessoa, uma mulher branca. E uma letra de aparente tom de resistência torna-se algo pretensioso e individualista.

As escolhas da produção audiovisual de seu videoclipe, como veremos, intensifica esse entendimento. Nele é possível visualizar um curioso jogo de edição de imagens que demonstra ambiguidades assimétricas na relação branquitude/negritude, em operação também nos versos da canção. Com enquadramentos fechados nos rostos e corpos que dançam e uma edição de imagens que privilegia cortes acelerados em imagens da cidade (carros, ônibus, passantes etc.), o videoclipe constrói sua ambientação intercalada com registro de bailarinos que dançam e de uma matriarca com roupas afro e turbante (Figura 4). Nesse ritmo acelerado, há muitos enquadramentos de músicos negros tocando instrumentos de percussão, o que poderia reforçar essa aproximação tanto musical quanto visual de Daniela Mercury com as produções dos blocos afros da cidade, seja no carnaval ou em suas quadras de ensaio.



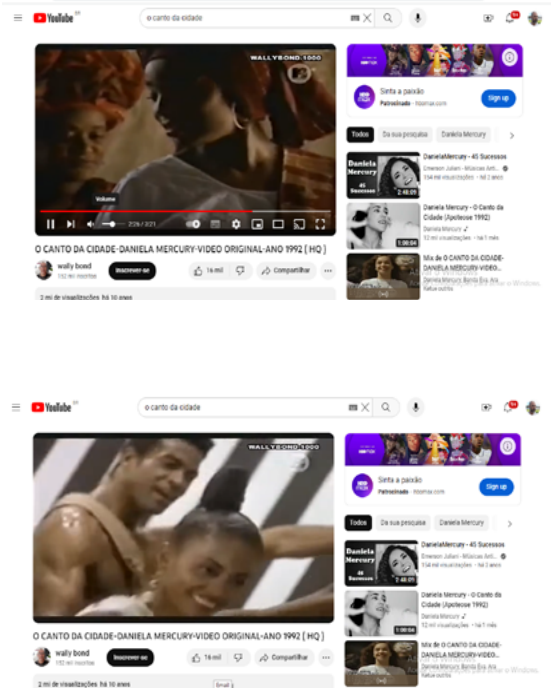


Figura 4: *frames* do videoclipe de “O canto da cidade”
Fonte: YouTube

Curiosamente, não há imagens suficientes que permitam um rápido reconhecimento de qual território é este que a canção e o videoclipe habitam. Que cidade é essa que Daniela Mercury entoa ser a cor? De onde ela é o canto? Sendo uma cantora soteropolitana, seria razoável supor que estaria falando de Salvador, mas não há nenhuma imagem ou trecho da letra apontando para a cidade (como Farol da Barra, Pelourinho, Elevador Lacerda, Igreja do Bonfim ou o Curuzu). Ao contrário, a edição que privilegia a velocidade do trânsito e dos próprios movimentos dos corpos, contrasta com uma idealização estereotipada de Salvador, como lugar idealizado por temporalidades mais lentas, demoradas.

Portanto, ao mesmo tempo em que se pode estar aferindo uma Salvador modernizada, de trânsito intenso e movimentos pela cidade, os rápidos cortes da montagem e a gravação dos bailarinos em estúdio acabam por retirar relações de identificação com seus espaços, colocando em cena enquadramentos que poderiam ser de diversas metrópoles do país e de fora. Tais escolhas reforçam certo desejo de universalidade ao apresentar uma relação de identificação com uma audiência menos localizada, mesmo que ainda reafirme sua vinculação com a produção musical dos blocos afro e da axé music.

Essas contradições são marcantes na própria produção da canção e do disco, que buscava aliar a sonoridade dos blocos afro a um apelo pop mais acentuado. Inclusive a escolha de Liminha como produtor fonográfico é um elemento essencial dado que o músico é um importante personagem na tessitura da sonoridade pop na indústria fonográfica brasileira. Além disso, houve mudanças na letra original de Tote Gira que marca esse gesto. Ele mesmo relata em entrevista recente ao jornalista Luciano Matos: “O refrão da música era ‘Aê aê negro é Salvador/ Aê aê o verdadeiro amor’. O pensamento era ‘vamos tentar mudar isso aqui, porque está muito regional, vamos deixar nacional’, mas não, aquilo era um processo de embranquecimento da canção” (Matos, 2021, pg. 174-175).

O trabalho de Daniela, desde seu disco de estreia,

por um lado ganhou respeito no ambiente dos blocos afro e contribuiu para que as portas fossem abertas para eles, por outro, foi também a partir de seu sucesso que a indústria fonográfica nacional se abriu de vez para o novo perfil de artistas, mais brancos e dialogando com outras sonoridades” (Matos, 2021, pg. 176).

Esse jogo de ambiguidades acaba por dissimular assimetrias da relação branquitude/negritude. O videoclipe, sobretudo, nos induz, a pensar que há uma naturalização da branquitude ao passo que a negritude é exotizada. Pensamos que, em boa medida, essa construção do audiovisual reforça o período da década de 1990, quando o carnaval de Salvador despontava en-

quanto um grande negócio e que se firmava como uma das principais rotas comerciais de entretenimento do verão no Brasil. Vemos as memórias e as pautas dos blocos afro serem embranquecidas na performance de uma das cantoras mais importantes da música popular feita no Brasil. Ao mesmo tempo, vemos a referência a uma Salvador moderna, acelerada e romantizada. A relação da música com as imagens embaralha a apreensão sobre a cidade, sobre sua cor e seu canto.

Conclusão

Dos cantos do carnaval de Salvador, apresentamos um movimento analítico inicial para repensar aspectos em torno de negritude (religiosos, sociais, políticos etc.) em torno de canções do repertório popular carnavalesco baiano – refletindo suas dimensões sonoras, líricas e, também, audiovisuais. Colocamos questões sobre a origem popular e negra do carnaval. E sua relação com Salvador. Mas o canto é de qual cidade? E qual cidade é d'Oxum?

Nenhuma das duas composições analisadas (“É d'Oxum” e “O canto da cidade”) menciona/destaca a cidade de Salvador explicitamente – seja no aspecto lírico ou nas próprias imagens do vídeo. Há uma pretensão (de mercado, supomos) em tornar esse espaço (festivo, carnavalesco) amplo e de fácil associação. É construída, assim, uma cidade imaginada que atravessa referências e espacialidades soteropolitanas, porém sob um verniz romantizado. Essa romantização adapta e espraia uma ideia de carnaval baiano que, tendo em vista a época do lançamento das canções, é permitido ser afro até determinado ponto, mas quase sempre relegado à ordem do exótico, como diversos teóricos da diáspora apontam. E, aqui, emergem as contradições – como na própria figura da Daniela Mercury, uma mulher branca, incorporando a voz da cidade, territorializando o carnaval. Os corpos majoritários (negros), como percebemos, tendem a não ocupar os espaços de destaque. E há uma série de possibilidades de contextualização em que essas produções se inserem. No limite possível, tentamos trazer

essas tramas para problematizar a discussão e fugir de uma análise puramente materialista.

Para além de referências genéricas, os padrões rítmicos – componente vital da ancestralidade afrodiaspórica na música, nos termos de Leda Martins (2021) – talvez destacam-se em preservar a herança afro-brasileira, o axé (Sodré, 2017). E é esse componente, tão relacionado às expressões corporais, que sobreviveu às travessias atlânticas e que transita na diáspora. Notadamente, refletimos sobre o gênero musical baiano, foco deste trabalho – a axé music – que mantém o conceito, o componente vivo. Mas o axé está ali, ao lado do termo anglófono *music*. Sim, é axé, mas na indústria musical, no capitalismo; afinal, há uma intervenção capitalista/colonial que filtra o não hegemônico. No entanto, isso não é uma exclusividade dos processos coloniais de Salvador: trata-se de algo recorrente nas produções artísticas diaspóricas brasileiras e, supomos, de outras partes do mundo – frisando que consideramos, aqui, a diáspora sob sentido político e historicizado como um vetor reflexivo inicial para podermos enxergar através das fissuras coloniais.

No geral, partimos da premissa de que as contradições e ambiguidades desses processos são materializadas em muitas dessas obras, mas esmiuçar as canções (de forma historicizada) ampliou nossas percepções iniciais. Elas revelam articulações entre agências diversas como indústria fonográfica e economia do turismo. E a ideia de África (e até de Salvador, de certo modo) perpassa o imaginário lírico e das imagens de seus vídeos, seja uma ideia abstrata (a Mãe-África) ou como um espaço geográfico, porém longínquo, que articula temporalidades e espacialidades distintas. Em um processo colonial, a branquitude além de ter capitaneado as formas como as visões de mundo são estabelecidas, ela é hegemônica. Trata-se de uma legislação moderna, histórica e de privilégios assimétricos. E, assim, as culturas de origem africana se sugerem de maneira exotizada - algo que marca as produções analisadas. Em outras palavras, a matriz colonial opera capitalizando em torno dos elementos de negritude que, mesmo numa capital

tão negra como Salvador, acabam sendo articulados enquanto acessórios da branquitude. Considerando um contexto em que

[...] muito das atividades dos artistas diaspóricos não é apenas sobre os outros negros da diáspora, mas também sobre a branquitude e os modos em que ela, em termos coloniais e racistas, tem apropriado/parasitado outras culturas seja muito ou pouco” (Nelson, 2006, p. 313, tradução nossa).

Extrapolando os limites coloniais impostos pela ideia de Estado-nação, a chave da diáspora permite que possamos ver essas articulações para além de Salvador e demarcar conexões diaspóricas no vasto Atlântico Negro. São justamente tais trânsitos que, também, ressignificam canções antigas e operam novos arranjos, roupagens e consumo.

Reconhecemos, contudo, que esse esforço tem suas limitações e é um movimento inicial para repensar (e reouvir) esse repertório da música carnavalesca popular baiana. Como gesto de aproximação a esse complexo universo musical e, também, sinalizando outros possíveis movimentos, lembramos a canção “Revoluções”, de Tenilson Casaes e Sérgio Roberto, cuja gravação mais popular foi feita pela banda Made in Bahia, no álbum *Liberdade*, em 1988 (Continental) – tema que fez sucesso justamente em função de blocos afro, como o Olodum e o Ilê Aiyê, que promoviam festivais com temas específicos dos quais participavam cantores e compositores. “Revoluções” ficou amplamente conhecida por ter sido apresentada no FEMADUM (Festival de Músicas e Artes Olodum) e na sua letra, já declarava “vamos unidos cantar, o nordeste inteiro vai acompanhar”.

Outro exemplo é a Banda Mel homenageando o continente Africano, em seu álbum *Força Interior* (1987, Continental), e que traz a composição “África do Sul”, de Valter Farias Braga, Adailton Santana e Boock Jones, que em seus versos articula críticas ao regime segregacionista do Apartheid e o comparava com realidades brasileiras. Além disso, podemos pensar o bloco afro Olodum que, em sua estreia fonográfica, *Egito Madagascar* (1987, GEL Continental), traz em distintas canções uma série de narrativas que se ambientam por territórios mistificados – Egito, Tebas, Ponto de Imerinas,

Ivato, Madagáscar, Aganju etc. – habitados por reinados, grupos étnicos, deuses e divindades que, pela diáspora negra, se alastraram por outras partes do mundo, como Cuba e Bahia (por extensão, Salvador-Pelourinho). São indicativos iniciais de um vasto repertório que pode ser explorado em movimentos futuros.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Fundado em 1949, em Salvador, Filhos de Gandhi é o maior afoxé (um bloco, cortejo de rua) do carnaval baiano. Formado apenas por homens, o bloco homenageia os ideais pacifistas do ativista indiano Mahatma Ghandi e, em meio aos ritmos dos agogôs, celebra diversos elementos culturais da ancestralidade iorubá.

2. Um caso que ganhou bastante repercussão foi o assassinato da ialorixá Mãe Bernadete, no dia 17 de agosto de 2023. Esse caso ainda traz um atravessamento com as disputas por terras quilombolas no estado, já que Bernadete também era líder quilombola do Quilombo Pitanga dos Palmares, em Simões Filho (BA), na Região Metropolitana de Salvador. Link para matéria com acesso em 31 de março de 2024: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2023/08/31/caso-mae-bernadete-investigacoes-do-assassinato-de-ialorixa-sera-acompanhado-pelo-observatorio-das-causas-de-grande-repercussao.ghtml>

Referências

- ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. *Balançando o Brasil: a emergência da axé music e do pagode nos anos 90*. 2000. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.
- AXÉ - Canto de um povo de um lugar. Direção de Chico Kertész. Brasil: Netflix, 2016. Online
- CARVALHO, Paula Costa Nunes de. *A encruzilhada do rap: produção de rap em São Paulo entre 1987 e 1998 e seus projetos de viabilidade artística*. Dissertação. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. 2020.
- EDWARDS, Brent Hayes. *Os usos da diáspora*. Translatio, Porto Alegre, n. 13, pp. 40-71, Junho de 2017.
- ESCOBAR, Arturo. *Territórios de diferença: a ontologia política dos 'direitos ao território'*. *ClimaCom Cultura Científica – Pesquisa, Jornalismo e Arte*, Ano 03, n. 06, 2016.
- 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. São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Candido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GOMES, Itania; JÁCOME, Phellipy Pereira; BERTOL, Rachel; MORETTIN, Eduardo Victorio. Figuras de Historicidade como cartografia tátil: a questão da fronteira. In: FONSECA, M.; GUTMANN, J.; JÁCOME, P.; RIBEIRO, A. (org.) *Temporalidades e Espacialidades dos Processos Comunicacionais*. 1. ed. Belo Horizonte: Selo Fafich PPGCOM/UFMG, 2023. p. 25-48.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Organização de Flávia Rios e Marcia Lima, Rio de Janeiro: Zahar, 2020. Texto: “A categoria político-cultural de amefricanidade”
- GROSSBERG, Lawrence. *Under the Cover of Chaos: Trump and the battle for the American Right*. Pluto Press, London, 2018.
- GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2010.

HAESBAERT, Rogério. *Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2014.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais* (Org. Liv Sovik), Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 25-50.

MAIA, Jussara et al. *Catástrofes e crises do tempo: historicidades dos processos comunicacionais*. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020. Disponível em: https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/novo/wp-content/uploads/2019/11/Historicidades_8.pdf. Acesso em 08 set. 2021

.MATOS, Luciano. *O canto da cidade: da matriz afro-baiana à axé music de Daniela Mercury*. São Paulo: Edições SESC, 2021.

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

MIGUEZ, Paulo. *Afrolínguas: notas sobre a presença negra no carnaval de Salvador*. Extraprensa, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 133-147, jul./dez. 2020.

NELSON, Steven. Diaspora: Multiple Practices, Multiple Worldviews. In: JONES, A. (Ed.). *A Companion to Contemporary Art Since 1946*. Oxford: Blackwell, 2006.

PIMENTEL, Thiago; ONYAIÊ, Artur. *Mangue Afrodiaspórico: rasuras sobre o mangubeat em Pernambuco*. Belo Horizonte: Intercom, 2023.

PINHO, Osmundo. *O mundo negro: hermenêutica crítica da reafricanização em Salvador*. Curitiba: Editora Progressiva/Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2010.

RÁDIO NOVELO APRESENTA: Episódio 63 - Blocos. [S. l.]: Rádio Novelo, 8 fev. 2024. Podcast. Disponível em: <https://radionovelo.com.br/originais/apresenta/blocos/>. Acesso em: 30 mar. 2024.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017

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.

TAVARES, Fátima; CAROSO, Carlos; RAMOS, Cleidiana. Como se faz o carnaval de Salvador? Diversidades e diferenças na feitura das festas na festa. *revista landa*, nº 9, vol. 1, 2020.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. *Festa de negro em devoção de branco: do carnaval na procissão ao teatro no círio*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música: segundo seus gêneros*. São Paulo: Editora 34, 2013.

VELOSO, Marília Lomanto. Carnaval de Salvador: continua o 'apartheid'? A festa controlada por empresários exclui a maioria negra da população da cidade com seus abadás e cordas. *Brasil de Fato*. Salvador (BA) | 24 de Fevereiro de 2023. Disponível em <<https://www.brasildefato.com.br/2023/02/24/artigo-carnaval-de-salvador-continua-o-apartheid>>. Acesso em 14 out. 2023.

CORPOS NA CIDADE, ESPAÇO
E EXPERIÊNCIAS EM TRÂNSITO

CAPÍTULO 4

Mulheres da rua: corpos, cidades e rebeldia

VALÉRIA MARIA VILAS BÔAS

FERNANDA MAURICIO DA SILVA

ITANIA MARIA MOTA GOMES

NUNO MANNA

*Cê pode contar pra eles o que eu te contar, se quiser.
Pra mim tanto faz, porque minha língua fala pela boca da minha amiga.*

Zora Neale Hurston

Introdução

A compreensão do espaço público como algo ligado aos homens é um lugar comum da modernidade. Essa presença aceita, reconhecida, normatizada é ainda mais consagrada e convencionada a partir dos registros que a destacam. Na literatura, na fotografia, na produção audiovisual, nos registros documentais, é para a presença masculina que o olhar se volta. Esse lugar comum produziu um personagem urbano que configura o ideal de cidade moderna, o *flanêur*, figura masculina que pode misturar-se à multidão, passear invisível pela cidade¹. A *mulher da rua*, na rua, costuma ser o seu oposto, a “mulher pública”, a vagabunda, a vadia, a que está fora do lugar. Eu quero, então, fincar pé na indisciplina e insubordinação, desaprender a Modernidade (cf. Azoulay, 2019²), conversando com algumas amigas enquanto caminhamos. Quero uma cidade das amigas (Kern, 2021, p. 81), porque amizade é um modo de vida e minhas amigas com outras mulheres são criadoras de mundo. Junto delas, vagabundeio pelas ruas,

para rearticular histórias esquecidas, memórias apagadas, corpos violentados, vidas roubadas em tempos-espacos de esperança. Ressalto as conexões entre corpos de mulheres, a rua e a rebeldia num esforço, ao mesmo tempo, de ocupar territórios e marcar presença, revolver arquivos, partilhar outros mundos, reverter posições de poder. E enfatizo que o meu corpo, sempre meu e sempre coletivo, é uma constelação de lutas.

Afirmo que “não existe corpo fora de suas relações com outros corpos” (Harvey, 2014, p.165), e que a significância dos espaços se dá na medida em que eles digam de relações entre corpos. Assim percorro uma rede aberta e heterogênea de narrativas perseguindo conexões entre corpos e espaço; mais especificamente, persigo modos como *corpos de mulheres* e *espaço* se articulam, não (apenas) no sentido de determinações do segundo em relação ao primeiro, mas nos diversos e complexos modos como corpos interagem e se modificam mutuamente. Enfatizando a ideia de relacionabilidade para pensar corpos, Harvey convoca a noção de “identidade narrativa” a partir de Paul Ricoeur (2014), observando tanto a centralidade da elaboração das experiências temporais na constituição dos sujeitos quanto a importância da relação si-outro para a construção identitária. Nesse sentido, Harvey dirá que, “no caso de Ricoeur, uma concepção relacional da identidade narrativa produz uma leitura dramaticamente alternativa de como se poderia construir uma política do corpo” (Harvey, 2014, p. 165). Na medida em que avanço pelas narrativas – e que as narrativas se impõem à minha experiência –, os termos dessa perseguição acumulam certas inflexões e demandam certos posicionamentos.

A começar pela própria forma como escrevo este texto. A marcação consciente da primeira pessoa é uma forma de afirmar, com Saidiya, que a escrita que construo aqui “é pessoal porque essa História me engendrou, porque ‘o conhecimento do outro me marca’” (Hartman, 2020, p. 18). Além disso, com uma escrita na primeira pessoa do singular, busco operar um gesto semelhante ao de Yu, Farias, Gomes, Barbosa e Mendonça (2022) em sua reflexão sobre estigma, identidade, experiência e afeto. Nesse meu texto, também, o “eu”-autora contingente que emerge e fala resulta do en-

contro e partilha das mãos que o urdiram. Para mim, afinal, a amizade é uma relação que se dá em um nível indissociável entre a política, a poética e a prática intelectual. Acompanhamos Foucault (2010), para quem amizades implicam a experimentação de pluralidades relacionais que aumentam nossa liberdade e nossa potência para a transformação. A amizade, então, constitui o modo de existência em que intensidades afetivas transgridem a lei, a regra, o hábito e, assim, possibilita a invenção de modos de ser improváveis, desafiadores, inquietantes, rebeldes. Para nós, a amizade constitui-se como engajamento afetivo na invenção de modos de vida nos quais a relacionalidade configure-se como central.

Me posiciono também perante a ideia de “corpos de mulheres”. Evito brasileira que transforma as experiências de opressão e precariedade, no contexto baiano, em orgulho negro, de suas práticas e valores, através das expressões das músicas de carnaval. Esse universo cancional conta, em muitos casos, com letras politizadas, materializadas em canto, que por vezes se aproxima da oralidade, acompanhado de elementos percussivos proeminentes, instrumentos de sopro e/ou eletrônicos.

O carnaval de Salvador, conforme relata Araújo (2000), traçou um caminho de deliberadamente a expressão “corpo feminino” para recusar a sobreposição hegemônica que se dá entre o ser mulher e o ser feminino; entendo, no entanto, que também a ideia de “corpo da mulher” pode ser essencializante se tomada como um dado, verificável em suas variáveis, em vez de algo a ser permanentemente (re)descoberto e tensionado. Nas narrativas que conformo com minhas amigas, não apenas são distintos os corpos que se encontram, mas é a própria noção de mulher que nossos corpos fazem deslocar dentro do/contra o termo singular coletivo. Além disso, quando observados na relação indissociável com o espaço, corpos de mulheres não apenas habitam certos espaços, mas são constituídos na relação com eles, o que torna a espacialidade um marcador fundamental para a compreensão das dimensões de gênero, bem como de raça, de etnia, de classe, de saúde, de religião, de sexualidade etc.

Além disso, tomo o espaço em perspectiva relacional, como coexistência de heterogeneidades e, logo, de conflito, como diz Doreen Massey (2009). Com ela, entendo que o espaço “é a condição tanto da existência da diferença, quanto do encontro dos diferentes” (2009, p. 253). Evidencio, com isso, que o espaço é político. A mulher da rua, como multiplicidade de relações eu-outras, lembra-me que é aí que o conflito surge como potência para a política. Assim, abro caminhos para fazer do instante e da duração, do aqui e do alhures, desta área e daquela outra, desta hora e do porvir, das temporalidade e das espacialidades, minhas amigas na esperança. Cada uma de nós dança um momento implicado no de todas as outras.

É nesse sentido que busco articular corporeidades, temporalidades e espacialidades como forma de reflexão sobre determinados processos comunicacionais. Pelas narrativas partilhadas com Lauren Elkin (2022, *Flâneuse*), Saidiya Hartman (2022, *Vidas rebeldes, belos experimentos*), Isabelle Eberhardt/Paula Carvalho (2022, *Direito à vagabundagem*), Pagu/Adriana Armony (2022, *Pagu no metrô*), Maria Valéria Rezende (2014, *Quarenta Dias*) e Bernadine Evaristo (2020, *Garota, Mulher, Outras*), me interessa apreender o espaço pela manifestação que talvez seja a mais emblemática nas discussões sobre a vida moderna: o espaço urbano, e sua aparição mais amplamente circunscritível, a cidade. No entanto, busco observar que há uma miríade de outras espacialidades se atravessando, mesmo na própria relação com a cidade, performadas pela rua, pelo centro, pela periferia, pelo gueto, pela casa, pelo café, pelo prostíbulo, pelo transporte público, pela ponte, pela prisão. Há ainda as relações entre cidades, ou para além das cidades, entre cidade e campo... Persigo diferentes modos de viver a/na cidade, circulando, derivando, morando, hospedando-se, viajando, festejando, sendo confinada... Busco, por fim, o próprio corpo como espaço constituído em/por outros espaços/corpos.

Percorrendo espaços de esperança

Em *Flâneuse*, Lauren Elkin (2022) percorre cidades como Paris, Londres e Tóquio costurando relatos de escritoras como Virginia Woolf, Sophie Calle e George Sand com a sua própria experiência. Nesse movimento, ela recusa um argumento comum contra a existência de mulheres flanando pela cidade – para flunar, a invisibilidade é condição necessária. Se ao *flâneur* é dado o direito de entender “a cidade como poucos, pois a memorizou com os pés” (2022, p. 13), Elkin defende que é preciso pensar a *flâneuse* como um novo conceito, especialmente porque as formas de interação entre as mulheres e as cidades são diferentes daquelas adotadas pelos homens. Reconhecendo que, como mulher, ela gostaria de ser invisível como um homem, Lauren Elkin questiona: “se a nossa presença é tão chamativa, por que fomos excluídas das histórias das cidades?” Afirmando a conexão entre corpos de mulheres, liberdade e cidade, acompanho Elkin em sua reivindicação de que a potência da figura de uma *flâneuse* não é simplesmente a de que ela represente um *flâneur* feminino,

[...] mas uma figura de direito próprio, a ser considerada em si e a servir de inspiração. Ela viaja e vai aonde não deveria ir; nos força a encarar as várias formas com que palavras como lar e pertença são usadas contra as mulheres. É uma pessoa decidida, de iniciativa, finamente sintonizada com o potencial criativo da cidade e as possibilidades libertadoras de uma boa caminhada.” (2022, p. 34).

É justamente nessa relacionalidade de corpos e espaços que experimento gestos e processos de produção de formas de vida, numa constelação de conexões (Massey, 2009, p. 264) que pode ser vista como o que Hartman (2022) caracteriza como *rebel dia*. São relações corpos/espaços que produzem formas de vida transgressivas (“desordeiras”, “encrenqueiras”, “radicais”), cuja potência política maior está justamente na conformação de *experimentos* de vida. “A rebel dia é uma contínua exploração daquilo que poderia ser”, afirma Hartman, ressaltando que ela emerge quando os termos da existência social já foram ditados, “quando há pouco espaço para

respirar” (Hartman, 2022, p. 242). É um movimento de fabulação sobre a vida de “meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais” que guia o trabalho apresentado por Saidiya Hartman em *Vidas Rebeldes, Belos Experimentos* (Hartman, 2022). No livro, é a partir de histórias do passado que nos confrontamos com possibilidades (experimentadas) de futuro – através do método de fabulação crítica, a autora dá voz a personagens reais cuja existência diversa foi confinada a julgamentos e classificações de vigilância, punição e confinamento.

Esse futuro possível, que nos apresenta Hartman (2022) a partir das histórias de Mabel, Mildred, Harriet é construído, dançado, cantado em coro, em um trânsito entre experiência cotidiana e o caráter agitado da vida na cidade. Assim, as narrativas íntimas sobre as garotas cujas vidas Hartman observa como belos experimentos transmitem “a experiência sensorial da cidade e a rica paisagem da vida social negra” (Hartman, 2022, p. 11). E, novamente, não são só performances de gênero (ou outros marcadores de identidade) que se oferecem à experimentação, mas o próprio espaço se fissa de modo revolucionário. E também o tempo. A pista de dança do cabaré na qual Mabel investigava “como viver quando o futuro se encontrava impedido” (Hartman, 2022, p. 323), era também um espaço de trânsito temporal, de imaginação de um futuro que era, ao mesmo tempo, real naquele aqui-agora habitado pela dançarina e suas amigas.

O romance *Garota, Mulher, Outras* (2020), com o qual Bernardine Evaristo ganhou o Booker Prize em 2019, entrelaça as vidas de onze mulheres e uma personagem não binária, articulando raça, gêneros e sexualidades no que a autora chama de ficção de fusão ou ficção em versos (Evaristo, 2022, p. 164). Gosto de ver como Amma, Yazz, Dominique, Carole, Bummi, La Tisha, Shirley, Winsome, Penelope, Megan/Morgan, Hattie, Grace, mães, filhas e amigas colocam racismo, patriarcado e heterossexualidade na roda, e constroem vários mundos a partir de seus afetos, amores, amizades. A história, que percorre um período de 120 anos, aposta na relacionalidade e na multiplicidade de encontros como mote – no final do livro Bernardine Evaristo nos diz, explicitamente:

não tem a ver com sentir alguma coisa ou com palavras ditas
tem a ver com estar juntas (Evaristo, 2020, p. 493)³.

A narrativa atravessa várias regiões do Reino Unido, cidades e paisagens rurais, e distintos países, mas é nas ruas e espaços públicos de Londres que a pluralidade de corpos e de narrativas de mulheres negras tece tempos e espaços. Personagem que abre o livro e a partir do qual Evaristo compõe sua rede de encontros, Amma Bonsu, “a lendária sapatão preta diretora de teatro” (Evaristo, 2020, p. 359), “está andando pelo passeio do canal que divide a cidade” (Evaristo, 2020, p. 9), tendo a ponte de Waterloo e o domo da Catedral de Saint Paul à sua vista. Ela sorri de modo encorajador para uma violonista que toca na calçada, deixa algum dinheiro no estojo do violino e segue, entre um café e um cigarro para aliviar a tensão provocada pela estreia, à noite, da peça *A última amazona do reino de Daomé*, escrita e dirigida por ela, no National Theatre. Dominique, sua melhor amiga, cruza com Nzinga na Victoria Station (Evaristo, 2020, p. 86), iniciando uma relação abusiva e violenta que reelabora o que a própria Bernardine Evaristo viveu com a “Dominatrix Mental” – modo como ela se refere a uma mulher negra lésbica com quem viver “era como estar presa em Alcatraz” (Evaristo, 2022, p. 101).

Carole, por sua vez, personagem que ‘sobreviveu’ da peça *LondonChoralCelestialJazz*⁴ que Evaristo escreveu para a Radio 3 da BBC, também ambientada nas ruas de Londres, “atravessa a estação Liverpool Street com seus vidros intergalácticos e teto de aço sustentado por imponentes colunas coríntias” (Evaristo, 2020, p. 129), a caminho de uma reunião com um cliente do banco em que agora é vice-presidente. Como integrante anônima da multidão que ocupa a estação mais movimentada de Londres, ela se sente agora bem viva, como uma entre aquelas que “trazem esperança suficiente no coração para continuar vivendo” (Evaristo, 2020, p. 130). Mas nem sempre foi assim – a agora bem-sucedida e poderosa executiva sofreu estupro coletivo aos treze anos, nas vizinhanças do bairro, onde foi vendada e amarrada:

depois

o

corpo

dela

não

era

mais dela

pertencia

a

eles (Evaristo, 2020, p. 141-142).

Sua história, de superação e empoderamento feminino, é enredada com a da amiga, La Tisha, e da mãe, Bummi, da professora Shirley (Sra. King) e de Penélope, professoras na escola em que ela estudou.

A ainda adolescente Megan, neta de Hattie, bisneta de Grace, abandona qualquer pretensão de se encaixar nos ditames da feminilidade e adota um sapato masculino que a fazia “se sentir poderosa quando saía para andar por aí, amava que os homens não ficavam mais de olho nela, o que era libertador” (Evaristo, 2020, p. 343) – até decidir mudar de nome, se assumir Morgan uma pessoa não binária. Morgan encontrará Yazz na festa da estreia da peça de Amma e estará no centro do desenlace do romance – ao providenciar fazer um teste DNA de sua avó, Hattie, provoca uma reviravolta no romance e na história de Penelope, que até então crê pertencer a uma família de origem branca. Os vários corpos que se encontram na narrativa e nas ruas conformam a força que a amizade tem para Bernadine Evaristo. Em seu livro de memórias, ela afirma: “minhas amigas mulheres – confiáveis, inabaláveis, comunicativas, solidárias – me sustentavam e me impediam de afundar emocionalmente, e vice-versa” (Evaristo, 2022, p. 117).

Em *Pagu no metrô*, Adriana Armony (2022) entrelaça sua vida com a de Patrícia Galvão, enquanto percorre Paris e seus arquivos para compreender as transgressões de uma escritora militante e libertária na Paris do início dos anos 30. Esses também são os anos em que Pagu publica seu primeiro romance, *Parque Industrial*, considerado o primeiro romance proletário do país, mas também um dos primeiros romances feministas, no qual retrata as condições de trabalhadoras das indústrias têxteis de São Paulo. A narrativa das opressões de gênero, violência sexual aí incluída, no romance, está articulada com opressões de raça e classe. Pagu, que sabia que “se fosse homem, talvez pudesse andar mais tranquila nas ruas” (Galvão, 2020, p. 139), resistiu à falta de liberdade que sua condição de mulher teimava em impor. Seu ativismo político, sua rebeldia e liberdade sexuais, praticadas nas ruas das cidades de Santos, São Paulo, Moscou, Paris lhe custaram 23 prisões ao longo da vida. Ela, que tomava seu próprio corpo como linguagem (Britto, 2023), foi a primeira mulher a ser encarcerada por motivos claramente políticos no Brasil.

Isabelle Eberhardt reivindica a vagabundagem como um direito à errância, ao caminhar “à conquista do mundo” (Eberhardt, 2022, p. 87). Suas viagens entre a Suíça, a França, a Argélia e a Tunísia, no final do século 19, implicaram deslocamentos constantes entre suas identidades de gênero e de etnia, pois, nascida na Suíça, de ascendência russa e eslava, ela se apresentava alternadamente como homem e como mulher, adotando diferentes nomes e pseudônimos masculinos e árabes. “Com trajes corretos de mocinha européia eu jamais teria visto coisa alguma, o mundo teria se fechado para mim, pois a vida exterior parece ter sido feita para o homem, e não para mulher” (Eberhardt, 2022, p. 105). *Direito à vagabundagem: As viagens de Isabelle Eberhardt* é uma coletânea de textos de Eberhardt organizada pela historiadora Paula Carvalho, que busca ressaltar a escrita de Eberhardt em relação com territórios predominantemente masculinos na literatura, o relato de viagens entre eles.

É um território predominantemente masculino que teve como principais expoentes Lorde Byron, Victor Hugo e Rimbaud. Não é de se espantar se

pensarmos que o deslocamento era (e, de alguma forma, ainda é) o domínio dos homens. A presença de uma mulher viajante causava assombro, surpresa e escândalo. Livros de conduta feminina publicados até meados do século 20 afirmavam que o mundo exterior pertencia aos homens, e esperava-se que as mulheres ficassem em casa, uma vez que a natureza feminina estaria voltada para o mundo interior. As mulheres - de classes mais altas, diga-se de passagem - deveriam seguir um ideal de feminilidade, segundo o qual apresentariam autocontrole, seriam subservientes aos seus familiares masculinos, educariam seus filhos nos valores cristãos e seriam guardiãs morais da “civilização”. (Carvalho, 2022, p. 16).

A vagabundagem se dava entre cidades, desertos e identidades, constituindo, no dizer de Paula Carvalho, uma vagabundagem identitária, um modo de escapar ao confinamento da mulher ao âmbito doméstico e de “desterritorializar-se a si mesma” (Carvalho, 2022, p. 54).

Nesse movimento, a vagabundagem também é mobilidade e fluidez de gênero. E desse modo, espaço e identidade se encontram e se implicam mutuamente, reduzindo fronteiras que procuram uma certa fixidez, e se articulam de modo a estabelecer uma rede de conexões (Massey, 2001). À vagabundagem, Eberhardt articula o andarilho, que rejeita os limites e fronteiras “segundo seu bel-prazer, para sempre” (Eberhardt, 2022, p. 91), mas também a *flâneuse*: “adoro ver as cidades por onde passo, sonhando, devagar e sozinha, ao longo das paredes dos cais e das praças (...) sentir as ondas da multidão fluírem sobre mim, me impregnar dos fluidos do povo. Somente assim possuo uma cidade (...)” (Eberhardt, 2022, p. 105).

Nesse sentido, a cidade é um “sítio de trajetórias” (Massey, 2009, p. 221) conflitantes, que mobilizam lugares e identidades que estão em movimento (Massey, 2009, p. 225). Digo conflitantes pois para que o espaço se configure efetivamente em sua dimensão pública é necessário que ele abarque uma constelação de trajetórias desiguais, a fim de estabelecer um modo de estarmos juntas (Massey, 2009) numa relação direta com o lugar. Para Massey, o lugar “depende crucialmente da noção de articulação. É um movimento, em termos de assuntos políticos e de lugar, que é anti-essencialista, que pode reconhecer a diferença, e que ainda pode simultaneamente enfa-

tizar as bases para potenciais solidariedades” (Massey, 2001, p. 8). Portanto, na perspectiva da autora, as subjetividades se constroem articuladas ao lugar e vice-versa. A presença das mulheres na rua desestabiliza a hegemonia do masculino e configura uma passagem instável, sujeita a mudanças trazidas pelas distintas trajetórias. É dessa forma que Paula Carvalho irá traduzir a experiência de Isabelle Eberhardt como uma “zona de contato”: um “espaço de diálogo intercultural [...] que modifica regras naturalizadas” (Carvalho, 2022, p. 20) para promover transformações nos espaços e nas possibilidades de viver.

A ideia de instabilidade aqui é relevante pois é a presença dos corpos de mulheres nas ruas e do potencial de transformação que eles carregam que traz um potencial de resistência. Saidyia Hartman identifica nas décadas entre 1890 e 1935 um período crucial de reviravolta dos futuros negros, elaborados a partir das transformações nas cidades e atravessados nos corpos das personagens que transitam em *Belos Experimentos...* Para ela, “jovens negras foram pensadoras radicais que imaginaram incansavelmente outras maneiras de viver e nunca deixaram de considerar como o mundo poderia ser de outra forma” (Hartman, 2022, p. 13). Pelos bairros, guetos, bailes, as mulheres nas ruas territorializam sua experiência e suas “vidas íntimas” (Hartman, 2022, p. 13), estabelecem coletivamente suas lutas por e pelo espaço das cidades.

No meu perambular, encontro também Alice, uma professora aposentada que mantinha uma vida pacata em João Pessoa. Fincando pé “contra uma vontade alheia querendo tomar o controle daquela minha [sua] vida” (Rezende, 2014, p.9) agarrou-se a um velho caderno com a Barbie na capa como modo de dizer não a alguém – no caso, sua prima Elizete, que insistia que ela o jogasse fora antes da mudança para Porto Alegre. Em *Quarenta Dias*, romance de Maria Valéria Rezende (2014), Alice é uma professora aposentada que, para atender aos desejos da filha, se vê obrigada a mudar para a desconhecida Porto Alegre. Ao se ver sozinha quando a filha viaja a trabalho por meses, Alice assume como missão encontrar o filho desaparecido de uma conhecida naquela Porto Alegre “enorme, moderna, metrópole, violenta” (Rezende, 2014, p.14) – como diziam os conselhos que recebeu

quando decidiu desbravar a cidade. As personagens femininas são maioria no romance: Elizete, Barbie, Milena, Lola são as amigas com quem Alice convive e desabafa, são também elas as testemunhas de sua incursão por quarenta dias sem voltar pra casa nas ruas daquela cidade em que acabara de chegar.

Um rumo vago, que eu seguia se quisesse. Talvez tenha sido o nome estranho do lugar que me despertou da letargia [Vila Maria Degolada]. Talvez tenha sido, sem que eu percebesse, a dor de outra mãe tomando o lugar da minha, um alívio esquisito, uma distração, e eu quis, sim, sair por aí, à toa, por ruas que não conheço atrás do rastro borrado de alguém que nunca vi. Afinal, Barbie, isso quase podia ser um resumo de qualquer vida que começa, sair por aí, a ganhar o mundo, à toa (...) Saí em busca de Cícero Araújo ou sei lá o quê, mas sem despir-me dessa nova Alice, arisca e áspera, que tinha brotado e se esgalhado nesses últimos meses e tratava de escamotear-se, perder-se num mundo sem porteira, fugir ao controle de quem quer que fosse (Rezende, 2014, p.92-95).

Em sua incursão pela Vila – também com nome de mulher e nome marcado com sua história de feminicídio, Maria Degolada – , Alice encontra Adelaida, sua guia, “que parecia conhecer o território como a palma da mão e emburacava por tudo o que era beco cuja entrada eu nem tinha percebido, chamava alguém pelo nome, ou batia palmas chamando qualquer um que conhecesse” (Rezende, 2014, p.115). Na noite passada na escada do hospital em que estive à procura de Cícero, a maioria eram também mulheres. A trajetória de Alice, a personagem, nos convoca também a de Maria Valéria, a escritora, que em uma entrevista ao El País, em 2017, nos conta que “(...) queria andar pelo mundo, então era muito mais inteligente ser freira missionária. De fato, não me decepcionei nem um pouquinho. Dei três voltas ao mundo sem nunca pagar passagem, porque toda a vida fui chamada para trabalhar aqui e ali” (Rezende, 2017, s/p).

O andar de Alice, criatura, e de Maria Valéria, criadora, é um andar de serviço, apoiado na partilha com outras mulheres que lhes abrem caminhos. Na escrita do seu romance, a autora me apresenta uma narrativa desafiadora da relação normatizada com o espaço público como algo masculino na medida em que observa justamente como a relação, a articulação

entre mulheres, é o que dá força para que Alice desbrave a cidade – Adelaide a guia pelas vielas e ruas em busca de pistas daquilo que procura; Elizete, mesmo à distância, é quem lhe ajuda com referências por telefone; Lola a recebe em sua casa sempre que precisa de um banho, uma noite melhor dormida e um chimarrão; a Barbie é testemunha da história daqueles quarenta dias, que precisa ser contada. Seu olhar para essa articulação entre mulheres parece ecoar, de algum modo, o desafio presente também na escolha de ser freira não pela clausura, mas pelo acesso às ruas do mundo todo.

Nas conversas, encontro-me com a rebeldia das narrativas das minhas amigas. Elas não apenas contam histórias de formas transgressoras de experiência/experimento do espaço – como as personagens negras rebeldes das periferias de Nova York e Philadelphia no livro *de Hartman*, as garotas, mulheres e pessoas não binárias do romance de Evaristo, as artistas que *Elkin* aborda pelos espaços de Paris, Londres, Tóquio..., ou a andarilha Eberhardt recusando os limites entre a Europa e o Magrebe..., ou, ainda, Pagu em Paris, São Paulo, Moscou, Santos, ou Alice em Porto Alegre. Saidiya Hartman, Bernardine Evaristo, Lauren Elkin, Adriana Armony, Maria Valéria Rezende e Paula Carvalho, elas próprias, promovem seus percursos apropriando-se de corpos e espaços, elaborando diferentes gestos de transgressão na escrita. “Eu mesma conheci Isabelle Eberhardt em meio às minhas vagabundagens” (Carvalho, 2022, p. 18). Me deparo, em Saidiya, com o trabalho de levantamento de arquivos (documentos oficiais e, especialmente, fotografias) fragmentados, dispersos, esquecidos, de sujeitas ordinárias, algumas vezes anônimas, e com a deriva reflexiva e fabulatória que ela realiza; tal deriva não se propõe a preencher lacunas e costurar os fragmentos, mantendo a opacidade dos corpos e espaços; além disso, ela busca sempre destacar os relevos de rebeldia, potência e beleza, ao invés de se ater (e, em certo sentido, reforçar) os processos de violência com os quais as personagens estão envolvidas. E Adriana Armony (2022), buscando Pagu nos arquivos de Paris, me lembra que

O arquivo não descreve páginas de história: indiferente, ele descreve num mesmo tom administrativo, o irrisório e o trágico. Vítimas, suspeitos, cri-

minosos, feridos e doentes, personagens ordinários raramente visitados, flutuam em filas infinitas, num oceano de silêncios, sem esperança de que alguém um dia os resgate (Armony, 2022, p. 13).

Já Elkin faz confrontar-me com a ideia “clássica” de flâneur, que sempre me pareceu historicamente distante em suas especificidades temporais e espaciais, mas que se faz problema também em sua dimensão de gênero. Ao chamar atenção para a insuficiência do termo para tratar da experiência da mulher na cidade, a autora explicita a força de uma formação cultural que resiste em admitir a sua possibilidade – a ideia da *flâneuse* seria, como Elkin mostra em um conjunto de escritos que ela recupera, impossível em termos práticos e/ou inconcebível em termos conceituais. Entretanto, ao insistir no termo e mapeá-lo por diferentes corpos, espaços e questões, sempre de maneira aberta, provisória, circunstancial, a narrativa de Elkin revela enorme potência crítica. Por um lado, ela me impõe a subversão da palavra e do gesto, o que modifica uma série de condições de possibilidade da relação entre corpo e espaço – reivindicando a possibilidade de um estar na cidade que contraria certos ordenamentos plenos de constrangimentos direcionados ao corpo da mulher, bem como demandando a transformação daquele que é recorrentemente o “objeto do olhar” em um “sujeito que olha”... Por outro, ela revela a importância desse gesto que não só permite perceber o espaço de outra maneira, mas efetivamente intervém e reinventa o espaço. Por fim, ela me devolve o “flâneur”, termo “original”, agora renovado de contradições, fragilidades, instabilidades; Elkin restitui um termo que foi fraturado pela complexidade que a imagem da *flâneuse* abre não como mero par ou oposto, mas como uma possibilidade radical de multiplicidade.

Em *Flâneuse*, Lauren Elkin diz que uma *flâneuserie* “não se limita a mudar o modo de nos mover no espaço, mas intervém na organização do próprio espaço” (Elkin, 2022, p. 320). Perambular é um modo de construir território, articula espaço e pertença, na medida em que caminhar constrói sensação de lugar. Acompanho aqui, novamente, Doreen Massey (2001)

quando recusa assumir o lugar como algo fixo, mas assume toda sua fluidez na relação com o tempo e o contexto. Cada tempo-espaço é relacional e negociado, cada um construído por trajetórias.

Se o tempo nos apresenta as oportunidades de mudança e (como alguns perceberiam) o temos da morte, então o espaço nos apresenta o social em seu mais amplo sentido: o desafio da nossa inter-relacionalidade constitutiva - e assim, a nossa implicação coletiva nos resultados dessa inter-relacionalidade, a contemporaneidade radical de uma multiplicidade de outros, humanos e não humanos, em processo, e o projeto sempre específico e em processo das práticas através das quais essa sociabilidade está sendo configurada (Massey, 2009, p. 274).

Nessa correlação entre espaço e tempo, considero interessante sua forma de definir o lugar, ou seja, aquilo que demarca uma posicionalidade no espaço-tempo, como um momento, um marcador temporal. Se lugares são “momentos particulares nessas relações sociais que se cruzam, cujas redes ao longo do tempo foram construídas, estabelecidas, interagiram umas com as outras, deterioraram-se e renovaram-se” (Massey, 2001, p. 120), não há dissociação entre os corpos no tempo e no espaço. Mas vejo que a *flâneuse* presente nas narrativas de Elkin ainda se mostra em corpos hegemônicos e normativos, e reivindico que a *flâneuserie* abra-se a múltiplas possibilidades de corpos de mulheres no espaço da cidade (mulheres trans, mulheres negras, mulheres com deficiência, mulheres indígenas, mulheres grávidas, mulheres lésbicas, mulheres gordas).

Ocorre-me, então, considerar a *flâneuserie* para além das histórias de perambulações de Woolf, Sand ou da própria Elkin pelas cidades em que circularam, como *processo metodológico* (aberto, provisório, circunstancial) voltado para perambulações intelectuais, fabulares, históricas e políticas, processo a ser a ser compreendido, replicado e ampliado. A *flâneuserie*, a vagabundagem, a vadiagem são gestos que me interpelam, me desafiam e me implicam. “A mulher na rua é uma figura instável” (Elkin, 2022, p. 318) e a instabilidade, como já disse outras vezes, configura potência política, epistemológica e metodológica. A mulher da rua é um recurso para cons-

truir espaços de esperança (Williams, 2015; Harvey, 2014) e o “reconhecimento das bases para potenciais solidariedades” (Massey, 2001, p. 8). Sua rebeldia na ocupação do espaço público explicita modos como “o espacial é parte integrante da produção da história e, portanto, da possibilidade da política” (Massey, 1992, p. 84).

Por fim, em se tratando de um processo metodológico, me chama atenção também o modo como Hartman elabora sobre seus propósitos como investigadora-narradora em meio a um conjunto de dilemas. O que a autora chama de “fabulação crítica” (2022) tem em vista, segundo ela, a proposição de uma “contra-História do humano” (Hartman, 2020, p. 16). Na medida em que escreve, Hartman faz reverberar uma série de perguntas:

Como alguém ouve os gemidos e gritos, as canções indecifráveis, o crepitar do fogo nos canaviais, os lamentos pelos mortos e os brados de vitória, e então atribui palavras a tudo isso? É possível construir um relato a partir do “locus da fala impossível” ou ressuscitar vidas a partir das ruínas? Pode a beleza fornecer um antídoto à desonra, e o amor uma maneira de “exumar gritos enterrados” e reanimar os mortos?

Ou é a narração sua própria dádiva e seu próprio fim, isto é, tudo que é realizável quando a superação do passado e a redenção dos mortos não o são? E, de qualquer forma, o que as histórias tornam possível? Um jeito de viver no mundo no rescaldo da catástrofe e da devastação? Uma casa no mundo para o ser [self] mutilado e violado? Para quem - para nós ou para elas? (Hartman, 2020, p. 16).

Questões como essas, afinal, dizem respeito a dimensões temporais, epistêmicas e políticas da escrita que Hartman busca empreender. Aqui, entendo que a escrita é uma ação e o texto é uma intervenção no mundo. A contra-História que Hartman busca elaborar é, ao seu modo e com seus limites, um projeto de “prática da liberdade” (Hartman, 2020, p. 16). Com a autora, partilho não só do horizonte de emancipação como das críticas que devem ser feitas aos operadores dos quais dispomos cultural e intelectualmente. Ponho-me a refletir, como/com ela sobre “o que significa pensar historicamente sobre assuntos ainda contestados no presente e sobre vida

erradicada pelos protocolos de disciplinas intelectuais” (Hartman, 2020, p. 26). Nesse sentido, há uma forma deliberadamente intempestiva no método de escritura desses corpos e espaços:

A contenção narrativa, a recusa em preencher as lacunas e dar fechamento, é uma exigência desse método, assim como o imperativo de respeitar o ruído negro – os berros, os gemidos, o sem sentido e a opacidade, que sempre excedem a legibilidade e a lei, e que insinuam e encarnam aspirações que são desvairadamente utópicas, abandonadas pelo capitalismo e anti-téticas ao seu concomitante discurso do Homem. (Hartman, 2020, p. 29).

Afinal, escrever (contra-)histórias de corpos e espaços outros, em meio à violência e à interdição, é uma forma de intervenção no tempo, de tentar mapear os territórios e os modos de vida das utopias, de futuros possíveis no passado e no presente.

Considerações finais

Espero ter mostrado que é a caminhada com minhas amigas que conforma as cidades para uma política do encontro, para partilhas, para conflitos e, portanto, para o desafio da política. Assim, os corpos, as ruas, as cidades, os lugares, os territórios, ou seja, distintas dimensões do espaço, convocam a gente a considerar “o espaço como dimensão de trajetórias múltiplas, uma simultaneidade de estórias-até-agora” (Massey, 2009, p. 49). Nesse sentido, a mulher da rua, na rua, explicita a potência de tomar as espacialidades como relacionalidades, como “coexistência contemporânea de outros” (Massey, 2009, p.15), e isso significa não apenas tomar as dimensões espaciais em termos de relações, mas também compreender que “as relações só poderiam ser inteiramente reconhecidas pensando-se de modo inteiramente espacial” (Massey, 2009, p. 68). Como mostrei com essas conversas aqui, é a relacionalidade que se configura como disruptiva: é o “arranjo-casual-em-relação-um-com-o-outro, de narrativas/temporalidades não previamente conectadas, sua abertura e sua condição de estar sempre em construção” (Massey, 2009, p. 68).

Ao mesmo tempo, a mulher da rua caminha atenta às conjunturas – ela vive, no corpo, a cidade das exclusões e violências, do controle e da sexualização, ela *sabe* que não tem permissão para estar ali, mas ainda assim é aí que ela *precisa* estar. É como configuração de posicionalidades, portanto, que a caminhada com minhas amigas deve ser compreendida. Se a cidade é espaço de conflito, e o conflito é o que abre a possibilidade da transformação, eu preciso negociar o tempo inteiro quando parar e quando circular – um momento-movimento em falso e posso perder a vida; ou um momento-movimento acertado pode alimentar “o livro dos sonhos pela existência diversa” (Hartman, 2022, p. 13). Não se trata, pois, de tomar a rua como espaço de resistência às violências da cidade dos homens, por uma qualquer espacialização cristalizada em termos de cidade *versus* rua, mas caminhar nas ruas das cidades como quem precisa saber, aqui-agora, quando-onde construir barricadas, quando-onde pular muros. Como diz uma amiga, *não há regras de espaço e lugar*:

Antes, há práticas sociais espacializadas e relações e poder social. E é em posições políticas que se dirijam diretamente a questões desse (sempre já espacializado) poder social que as respostas têm que ser buscadas e serão, portanto, por necessidade, respostas específicas, para questões (específicas) de espaço e lugar. Trata-se de uma posição genuinamente política de tomada de posição, e não a aplicação de uma fórmula sobre espaço e lugar (Massey, 2009, p. 235).

Como Alice, e com Alice e todas as outras, continuamos nossa caminhada e entendemos que “Voltar atrás? desistir? nem pensar! Depois da água, da conversa com Laurinha, eu estava pronta [nós estamos prontas] para mais um estirão” (Rezende, 2014, p.135).

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Ressaltamos que a concepção da flânerie masculina se refere fundamentalmente à possibilidade de homens brancos passarem incólumes pelas ruas. Para homens negros, ela é um risco. Em abril de 2018, quando dois homens negros, Rashon Nelson e Donte Robinson, foram presos em uma Starbucks na Filadélfia, enquanto aguardavam um amigo, o escritor Teju Cole publicou em sua página do Facebook: “This is why I always say you can’t be a black flâneur. Flanerie is for whites. For blacks in white terrain, all spaces are charged. Cafes, restaurants, museums, shops. Your own front door. This is why we are compelled, instead, to practice psychogeography. We wander alert, and pay a heavy psychic toll for that vigilance. Can’t relax, Black”. Ver <https://m.facebook.com/walkingartistsnetwork/posts/1066870813450882/>. Cole é autor do romance *Cidade Aberta* (2012), em que o personagem Julius, médico psiquiatra, imigrante nigeriano, caminha por Nova York. Bernardine Evaristo (2022, p. 41) também reconhece os riscos para a flânerie de homens negros: “um homem negro de qualquer classe, profissão ou caráter que esteja cuidando da própria vida, corre um risco muito maior de, por exemplo, sofrer perseguição policial pelo crime de ‘andar ou dirigir ou respirar sendo negro’”.

2. O trabalho de Ariella Aisha Azoulay nos convoca a desaprender o imperialismo, enquanto minha ênfase aqui é na cidade, símbolo da modernidade e do progresso. Compartilho seus métodos e intenções.

3. Na citação, reproduzimos a estrutura formal do texto.

4. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b044jh71>. Acesso em 01 de fevereiro de 2024.

Referências

ARMONY, Adriana. *Pagu no metrô*, São Paulo: Editora Nós, 2022.

AZOULAY, Ariella Aïsha. *Potential history*. London: Verso Books, 2019.

BRITTO, Milena, em entrevista a BIDERMAN, Iara. 'Fogueira libertária,' Pagu é a homenageada da próxima Flip in *Quatro Cinco Um*, 1 de julho de 2023. Disponível em <https://www.quatrocincoum.com.br/br/noticias/flip/fogueira-libertaria-pagu-e-a-homenageada-da-proxima-flip>

CARVALHO, Paula. Vagabundagem identitária: a encarnação do que há de melhor em mim, in EBERHARDT, Isabelle (Organização de Paula Carvalho). *Direito à vagabundagem: as viagens de Isabelle Eberhardt*, São Paulo: Fósforo, 2022, p. 45-61.

COLE, Teju. *Cidade Aberta*, São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

EBERHARDT, Isabelle (Organização de Paula Carvalho). *Direito à vagabundagem: as viagens de Isabelle Eberhardt*, São Paulo: Fósforo, 2022.

ELKIN, Lauren. *Flâneuse: Mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres*. São Paulo: Fósforo, 2022.

EVARISTO, Bernardine. *Garota, Mulher, Outras*, São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

EVARISTO, Bernardine. *Manifesto: sobre nunca desistir*, São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

FOUCAULT, Michel. Da amizade como modo de vida. In *Ditos e escritos. Repensar a política*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 348 -354.

GALVÃO, Patrícia. *Autobiografia precoce*, São Paulo: Companhia das letras, 2020.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. Revista *Eco-Pós*, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 26 mar. 2024.

HARTMAN, Saidiya. *Vidas Rebeldes, Belos Experimentos: Histórias Íntimas de Meninas Negras Desordeiras, Mulheres Encrenqueiras e Queers Radicais*. São Paulo: Fósforo, 2022.

HARVEY, David. *Espaços da esperança*. São Paulo: Loyola, 2014.

KERN, Leslie. *Cidade Feminista: a luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens*, Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

MASSEY, Doreen. Politics of Space/Times. *New Left Review*, nº 196, November/december 1992, p. 65-84.

MASSEY, Doreen B. *Space, place, and gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço*. Uma nova política da espacialidade, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta Dias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

REZENDE, Maria Valéria. As pessoas pensam que freiras são bobinhas. Como podem escrever literatura?" [Entrevista concedida a] Camila Moraes. *El País*, São Paulo, 23 de fevereiro de 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/20/cultura/1487625634_391058.html Acesso em: 26 mar. 2024.

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

WILLIAMS, Raymond. *Recursos da Esperança: cultura, democracia, socialismo*, São Paulo: Editora Unesp, 2015.

YU, Wendi; FARIAS, Daniel Oliveira de; GOMES, Itania; BARBOSA, Karina Gomes; MENDONÇA, Carlos Magno Camargo. 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. Campinas, Galoá, 2022. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2022/trabalhos/nelas-atraves-delas-em-suas-memorias-estigma-afeto-e-religiosidade-em-ativismos?lang=pt-br>>. Acesso em: 28 Mar. 2024.

CAPÍTULO 5

Da institucionalização à resistência: historicidades de Salvador em fluxos audiovisuais¹

ANA LUISA DE CASTRO COIMBRA

FERNANDA GONÇALVES CALDAS

ÍTALO CERQUEIRA DE SOUZA

LEONARDO ASSUNÇÃO BIÃO DE ALMEIDA

Por ocasião do aniversário dos 474 anos da cidade de Salvador, comemorado no dia 29 de março de 2023, a TV Bahia, afiliada da Rede Globo, produziu uma série de três reportagens que foi exibida ao longo de sua programação. O *Jornal da Manhã*, programa jornalístico local do turno matutino, iniciou a sua exibição com uma imagem aérea do Farol da Barra, conhecido ponto turístico da capital baiana. Não há novidade em pensar Salvador como um inquestionável destino, sobretudo quando se alia a um pensamento de cultura, história, belezas naturais e diversão. Na sequência dessa imagem, é exibida uma espécie de clipe que a edição do telejornal preparou para falar da data festiva. Acompanhada de uma trilha sonora orquestrada, assistimos a tomadas aéreas do Dique do Tororó com destaque para os monumentos dos orixás, das ruas do Pelourinho, do farol da Ponta do Humaitá, da igreja do Senhor do Bonfim, do Forte de São Marcelo, e - como já era esperado - do Elevador Lacerda. Durante os sessenta e cinco segundos de abertura, são essas as especialidades acionadas pela emissora para começar o dia de celebrações. Na sequência, com o início da vinheta

sonora do jornal, enquanto seguem sendo apresentadas imagens captadas ao vivo da Baía de Todos os Santos, ouvimos os apresentadores, em *off*, saudarem os telespectadores, reforçando a efeméride do aniversário, que também é informada pelo gerador de caracteres que ocupa o rodapé da tela.

Ao longo da programação do jornal, o tema do aniversário é retomado algumas vezes, seja no estúdio, com os apresentadores, seja nas entradas ao vivo dos repórteres. Quase encerrando a edição, assistimos a uma reportagem especial, anunciada como a primeira do dia, já que outras seriam exibidas ao longo da programação jornalística local da emissora. O tema escolhido foram as ladeiras da cidade, que guardam histórias e também curiosidades. Embora a inclinação geográfica seja o mote da reportagem, ganha relevo a aparição das pessoas que dão significado ao lugar. Na ladeira da Conceição da Praia encontramos com os artífices - serralheiros, ferreiros e marmoristas que habitam esse território. Na ladeira da Preguiça, cantada outrora nos versos de Gilberto Gil, fica evidente como as ações do Centro Cultural “Que Ladeira é Essa?”, sob liderança de seus idealizadores e com a participação da comunidade, conseguem mudar o imaginário que se tinha do local, transformando-o em uma nova rota de visitação.

As imagens, frequentemente cristalizadas como cartão postal no imaginário coletivo a respeito da cidade - que são evocadas em diferentes ocasiões para ilustrar pautas cujo assunto central é Salvador, dando a ver uma repetição e reiteração dos usos dessas imagens não só pelo jornalismo, mas pela publicidade, pelo turismo, etc. - foram amplamente utilizadas durante a programação de emissoras de televisão locais ao longo do dia, compondo matérias especiais nos telejornais e vídeos publicitários de anunciantes. Elas também se multiplicaram nas ambiências digitais, em postagens feitas por usuários, artistas, influenciadores e instituições públicas em homenagem ao aniversário. Em vídeo divulgado² em seu perfil no Instagram, a Prefeitura de Salvador evoca essas imagens e as entrelaça a outras que igualmente são acionadas quando se quer remontar a uma ideia de soteropolitanidade: o mar, o trio elétrico, o carnaval, o pôr do sol na praia, o morro do Cristo, os capoeiristas, baianas de acarajé, pescad-

res, foliões, gente que, segundo vemos na produção audiovisual, representa a “autenticidade, elasticidade, reciprocidade, eletricidade, multiplicidade, simplicidade, capacidade, sincronicidade, excentricidade, felicidade (...) na cidade que cabe tudo” (Prefeitura de Salvador, 2023, s/p).

A evocação de uma rede semântica, que perpassa por miscigenação do povo, musicalidade, religiosidade e patrimônio cultural - seja material ou imaterial - vem sendo fortemente ressaltada ao longo das décadas para uma ideia de Bahia (e mais especificamente de Salvador), seja em peças publicitárias, ou pela produção cinematográfica ou ainda - e sobretudo - como projeto político e intelectual. Embora a geração de lucros seja um fator preponderante, é possível vislumbrar que, igualmente como prioridade, há o intuito de uma “ressignificação de memórias e mesmo do sentido de práticas nas quais se interseccionam traços de gênero, classe, etnia-raça como teores étnico-históricos” (Farias, p. 572, 2008) e a tradição quando vinculada ao desejo de inovação, se torna, portanto, um binômio tomado para articulações ideológicas que constituem propostas político-culturais. A iniciativa privada e os processos comunicacionais também refletem esse contexto.

Como os monumentos e endereços já consagrados, e com a crescente demanda pela captura imagética dos lugares vivenciados, cabe reinventar atrativos, sem deixar de lado a corporeidade e as temporalidades que parecem entrelaçar os espaços eleitos como novos destinos (e se forem “instagramáveis” serão mais facilmente notados). Aliás, essa não é uma abordagem recente, já que as peculiaridades e importância da “gente baiana” também aparecem com destaque em abordagens comunicacionais do passado, muitas vezes num jogo de estereotipação que sombreia as diversas identidades e formas de viver. Por isso, nos interessa aqui pensar as transformações das aparições desses corpos em narrativas que agora privilegiam suas vivências espaciais e os seus fazeres, perpassando por espaços e tempos que se constituem a partir das suas experiências e memórias.

Para pensar a cidade, reconhecemos o corpo como indissociável aos espaços imaginários, geográficos e virtuais, sendo, portanto, um corpo-território/território-corpo (Haesbaert, 2020) relacional. Olhar que nos auxilia

a rejeitar o corpo como uma entidade meramente biológica ou ainda de enxergar o território limitado à concepção eurocêntrica. O corpo-território/território-corpo está entrelaçado por complexos jogos de poder, que espacializa modos de vida e articula processos históricos e culturais. “O corpo é produto e produtor das relações sociais e territoriais” (Mondardo, 2009, p. 3), por esse motivo, devemos rejeitar discursos que desconectam corpo (humano e não-humano) e política, que alegam neutralidade e objetividade a um corpo-território/território-corpo que materializa diversas lutas, atravessa e naturaliza forças coloniais, mas que também ascende resistências e decolonialidades.

Diante disso, o que se propõe neste trabalho é pensar, a partir das comemorações do aniversário da primeira capital do Brasil em 2023, como os diferentes processos comunicacionais evidenciam os já reconhecidos espaços tomados como cartão postal da cidade, ao mesmo tempo que outras aparições de territórios e espacialidades, antes invisibilizados, disputam resistências e significados outros, constituídos agora pelo entrelaçados das presenças e ausências dos corpos que habitam/transitam a cidade e suas contradições.

É importante destacar que Salvador é o lugar que os autores deste texto habitam, se deslocam, experienciam lazer, medo, violências, silenciamentos, injustiças, cenas de esperanças, alegrias e tristezas. Vivências que se constituem nos corpos e territórios, e que se articulam no presencial e audiovisual, subindo e descendo ladeiras, zapeando canais, curtindo, compartilhando e comentando sobre experiências que, de alguma forma, nos conectam a essa cidade. A partir dos fluxos audiovisuais e dos afetos que nos atravessam e permeiam as nossas experiências, relações e engajamentos com e na cidade de Salvador, tomaremos como porta de entrada essa série de reportagens especiais produzidas pela TV Bahia em torno da efeméride - com maior ênfase na primeira delas, exibida pelo matutino *Jornal da Manhã* - mas buscando trazer para a análise redes de audioverbovisualidades (Gutmann, 2021) que nos fazem ver o movimento historicizado (Ribeiro *et. al.*, 2017) ao tensionar essas imagens e demais textualidades que contam sobre a cidade e nos permitem observar os diferentes encontros e

desencontros, entrelaçamentos e conflitos que atravessam Salvador. Neste propósito, a noção de fronteira convocada por Gomes *et. al* (2023, p. 04) é empregada “como forma de ocupar territórios ambíguos, transformando a ambivalência não em uma falta, mas como formas criativas de vida” e que desafiam as dicotomias que conformam a cidade: cidade alta x cidade baixa, centro x subúrbio, orla x centro histórico, ponto turístico x território nativo. O que se vê nas fronteiras entre tais espacialidades? Quais corpos habitam essas fronteiras e como eles coexistem e se (des)encontram? Como estas dicotomias nos deixam ver brechas nas narrativas institucionais do aniversário da cidade? O que escapa dessas dicotomias?

A série, conduzida pelo jornalista Eduardo Oliveira para os telejornais da emissora, traz um argumento que busca resgatar uma Salvador histórica e conectá-la a uma Salvador do presente/futuro. Em cada uma dessas reportagens são abordados diferentes temas: a cidade que não dorme, a cidade de distintas fés e a cidade das ladeiras.

Nossa primeira incursão visa explorar analiticamente a primeira dessas reportagens. Com transmissão realizada pelo *Jornal da Manhã*³, Oliveira percorre o centro histórico de Salvador a fim de compreender a importância das ladeiras na configuração da cidade, bem como os usos feitos por sua população. Ele inicia com a afirmação de que: “numa cidade dividida entre o mar e o morro, criar ladeiras era o essencial”. Ao ouvir o arquiteto Nivaldo Andrade sobre uma cidade construída em dois andares para comportar as funções de porto e de muralha, o repórter entende que essa seria uma especialidade portuguesa, já que as cidades de Lisboa e Porto já teriam sido construídas a partir desse formato. Então, ele arremata que “além do mais, era a melhor forma de proteger a primeira capital do Brasil”.

Os primeiros minutos da reportagem colocam Salvador em um projeto de modernidade, seria uma cidade que foi planejada e construída nos moldes de duas cidades europeias. Ou seja, as ladeiras que foram pensadas como uma forma de transitar pela topografia íngreme da cidade são referenciadas na reportagem também como territórios que nos conformam em um tempo ascendente, em direção ao futuro. Sintomático que a repor-

tagem, ao traçar um paralelo entre as configurações espaciais - do solo baiano e da terra europeia -, não aborde a exploração da mão de obra escravizada que tanto aqui como lá dispuseram de suas forças de trabalho para que os contornos de cidade ganhassem relevo. A frase que remete Salvador como a primeira capital do Brasil não só nos localiza em um dado histórico, mas também nos remete ao *slogan* das duas gestões municipais do ex-prefeito ACM Neto, cuja intenção seria de recuperar e enaltecer o espírito de primazia e grandeza entre os soteropolitanos.

O *slogan* compõe uma marca imagética (figura 01) que possui apenas duas cores: azul e branco e traz uma referência ao brasão oficial do município com uma pomba e um ramo no bico. De acordo com documentos da Câmara Municipal de Salvador, a pomba foi idealizada por Tomé de Souza e representa a terra onde os portugueses poderiam aportar e viver. Na Bíblia, a pomba volta à Noé com um ramo de oliveira no bico para sinalizar a proximidade de terras firmes. Falar das ladeiras de Salvador nos conecta a um passado vivo no presente, de um projeto de modernização e exploração dessas terras.



Figura 1 Marca da Prefeitura de Salvador
Fonte: Google Imagens

Se em *off* ouvimos o repórter dizer que “se no início as ladeiras ligavam apenas a cidade alta e a cidade baixa, hoje ligam ruas, bairros, a vida da cidade sobe e desce por aqui” (Oliveira, 2023, s/p), as imagens em câmera

subjetiva passeiam por algumas ladeiras da capital baiana. A primeira ladeira que ganha centralidade na reportagem é a Ladeira da Conceição da Praia, criada em 1549 como o primeiro elo entre as partes alta e baixa da cidade e cujos arcos pintados na pedra chamam atenção de quem avista a costa soteropolitana. Ali, cerca de cinquenta artífices, entre serralheiros, ferreiros e marmoristas, usam os arcos como ateliês e locais de trabalho e resistência. Foram muitos os processos de reforma do espaço e sempre com ameaças e temores de despejo dessas pessoas que ali trabalham. Em 2014, foi emitida uma ordem de desocupação dos arcos pela Superintendência de Controle e Ordenamento do Solo do Município (SUCOM).

Apenas através de intensa mobilização e disputa política que os artífices conseguiram permanecer no espaço. A última obra de revitalização foi entregue em novembro de 2020, durante a pandemia, mas todo o processo das obras foi entremeado por denúncia de que os residentes não foram consultados sobre o projeto de reforma, que havia sido desenvolvido e anunciado pela prefeitura de Salvador à revelia. Em fevereiro de 2019, os artífices divulgaram uma carta pública⁴ em que alertam sobre a falta de diálogo e marcam posição de que seriam, sim, favoráveis à obra, mas não sem diálogo e sem que houvesse riscos de expulsão. Na ocasião da inauguração da obra, em sua página no Instagram, os artífices fizeram uma postagem⁵ na qual comemoram a reforma, mas também a resistência. “Resistimos e conquistamos! Uma vitória do poder popular” diz a arte que ilustra a postagem, que é acompanhada ainda de um texto que começa assim: “A palavra tem poder! ‘Reforma sim, expulsão não!’, foi o nosso grito ao longo de seis anos de luta contra as tentativas de expulsão. Hoje o nosso grito é de celebração pela conquista da resistência negra e popular no Centro Antigo de Salvador”.

A segunda ladeira a ganhar o enfoque da reportagem é a Ladeira da Misericórdia. Localizada aos fundos onde se encontra a atual sede da Prefeitura, o território é referenciado pelo repórter como um lugar que pouca gente conhece: “parte da ladeira hoje está fechada. O que é uma pena, porque a Ladeira da Misericórdia guarda um dos principais tesouros da arquitetura moderna daqui de Salvador” (Artífices da Ladeira, 2020, s/p). Ele se

refere ao Complexo do Coaty, que fora concebido pela arquiteta Lina Bo Bardi como parte das ações de revitalização do Centro Histórico nos anos 80. Seu projeto propunha que os casarões fossem ao mesmo tempo comércio (no térreo) e moradia (nos andares superiores), conforme é explicado em fala por Nivaldo Andrade, arquiteto e fonte da reportagem.

Ao trazer uma ladeira que possui pouco acesso e circulação populacional, a reportagem nos permite fazer um duplo movimento analítico. O primeiro se refere à incessante busca pela modernização da cidade e, principalmente, do seu centro histórico. Importante situar como as produções cinematográficas produzidas dos anos de 1940 e 1950, sobretudo os cinejornais, foram meios difusores dos ideais modernizantes que investiam a cidade de Salvador. O poder político, através do cinema, fomentava o imaginário da população de uma cidade que crescia ao som das “picaretas do progresso”, termo utilizado no filme *Remodelação da Cidade de Salvador* (1940), dirigido por Ruy Galvão, para designar as demolições que dariam lugar ao modelo de uma cidade moderna. Ressaltando o nome de Durval Neves da Rocha, prefeito da cidade à época, o filme aborda as diversas reformas que estavam em curso nos diferentes bairros de Salvador, como na rua Visconde do Rio Branco, antiga Ladeira da Praça, que passou a ter largura suficiente para “escoar todo o tráfego para a Baixa do Sapateiro”. A narração reforça ainda que as primeiras desapropriações já haviam sido feitas e a rua já se encontrava “rasgada pelo traçado moderno” (*Remodelação... , 1940*). O cinejornal mostra também como em alguns pontos a feição foi completamente modificada pela ação dessas grandes obras feitas a partir de desapropriações e demolições de casarões antigos, como, por exemplo, o alargamento do Taboão, ponto de ligação entre as cidades baixa e alta.

Com a inexistência de outro meio audiovisual, o cinema servia, pois, como espaço profícuo de propaganda do ideal de modernidade, sem deixar de lado os traços de cidade provinciana. Com o passar dos anos e incorporação de novas tecnologias de captação e divulgação de imagens, a propagação dos feitos políticos que impactaram a cidade segue figurando o dia a dia dos soteropolitanos. Entre os anos de 1967 e 1970, quando a pre-

feitura de Salvador esteve sob comando de Antônio Carlos Magalhães, as câmeras do cineasta Oscar Santana registraram “toda a efeméride de obras executadas na capital, ajudando a fabricar no imaginário social baiano, não só o signo da Salvador Moderna, mas principalmente o signo do político modernizador” (Jesus, 2012), uma das características que passou a compor simbolicamente o que se entende por Carlismo.

Já na década de 1980, a contratação de Lina Bo Bardi não se dá de forma gratuita, ela é uma das artistas que compõem o movimento modernista brasileiro e é bastante referenciada tanto em nível nacional, quanto internacional. Tê-la em seu quadro, permitia a gestão do prefeito Mário Kertész (1979-1981) vislumbrar um centro histórico moderno. Por mais paradoxal que o termo possa parecer, esse seria um movimento que fazia parte dos planos da prefeitura de tirar esse território do passado para dialogar com as vanguardas da época. Lina com suas obras pensadas a partir de linhas em movimento, planejava espaços vivos e ocupados e, aqui, o nosso gancho para o segundo movimento em relação à Ladeira da Misericórdia.

Chama a atenção que a ladeira mais próxima da Prefeitura está parcialmente fechada para o trânsito e a ocupação de pessoas. Ao marcar que esse é um local que poucas pessoas de Salvador conhecem, Eduardo Oliveira registra o abandono. Em nosso presente, o projeto de modernização é outro e o Complexo do Coaty, de moderno foi posto em um passado esquecido. Reconhecendo que a memória - que perpassa pelo lembrar e esquecer - é um projeto em disputa, a ideia de modernidade da cidade busca a conexão com as principais tendências mundiais, pacificando colonialidades presentes de diferentes formas já em tempos coloniais. Contudo, ainda no tempo da primazia das conexões atlânticas via navios, quando Salvador era um lugar estratégico para a economia açucareira, percebia-se formas de resistências que acarretavam formas de viver e morrer, fugas, revoltas e revoluções, na cidade que é constantemente lembrada pelo marco de ser a “primeira capital do Brasil” - menção valorizada repetidas vezes nas reportagens do especial da TV Bahia, mas que deixa de lado a dependência política, econômica e social com Portugal, ou ainda o reconhecimento da cidade ter

sido o segundo maior porto de escravos das Américas. Uma das expressões pela busca de novas formas de viver que ameaçava o sistema escravista são as comunidades quilombolas, com novas estruturas, inclusive de parentesco, que unia diferentes grupos étnicos em laços de solidariedade. Conforme nos lembra Reis (1983), não se tratava de “nenhum paraíso perdido”, pois formas rígidas de normas e hierarquias sociais foram estabelecidas, até mesmo ensaio de formas domésticas de escravidão entre os membros. “Contudo, da perspectiva da classe senhorial e seus governos, a existência dessas sociedades escondidas simbolizam uma alternativa que os escravos como um todo poderiam aspirar” (Reis, 1983, p. 108).

Na Salvador de hoje, que ainda respira a São Salvador da Baía de Todos os Santos, primeira denominação da cidade, em 1549, e aspira futuros, jogos de poder se movimentam nos diferentes mundos que aqui habitam. Ainda que haja a repetição - quase como uma espécie de *looping* - de determinadas imagens-chaves tomadas como símbolos da cidade, há diferenças quando observamos a natureza dessas representações, sobretudo quando se pensa em quem as produz. A luta pela existência, a exemplo do que vemos na postagem feita⁶ pelo perfil do Instagram @centroantigovivo quando destaca que “viver, morar, trabalhar no Centro Histórico e Centro Antigo de Salvador” aciona diferentes formas de solidariedade, de um abraçar social, cultural e econômico, que impele e questiona forças estatais e econômicas.

“O povo preto do centro antigo quer saber: qual o projeto político de habitação que nos contempla?” (Centro Antigo Vivo, 2023, s/p). O questionamento traz para o centro do debate o corpo, reconhecido como “primeiro território de luta” e “coloca no centro o comunitário como forma de vida” (Cruz Hernández, 2017, p 43 *apud* Haesbaert, 2020, p.80). A ênfase ao feminino aparece na legenda da postagem: “Muitas de nós estamos aqui há mais de cinco gerações. Somos mães, filhas, netas e avós. Temos histórias de vida, luta e resistência e queremos VIVER, MORAR E TRABALHAR dignamente neste território onde nascemos, nos criamos e ao qual damos vida” (Centro..., 2023, s/p). Ao articular corpo e território, a postagem de

@centroantigovivo destaca o combate ao domínio patriarcal e estatal, que busca conformar processos de dominação e exploração históricos.



Figura 2 e 3: Posts do perfil @centroantigovivo

Fonte: Perfil do Instagram do projeto Centro Antigo Vivo (@centroantigovivo)

Observamos que as narrativas que compõem as reportagens da TV Bahia colocam ênfase e centralidade nos monumentos que compõem as paisagens de Salvador. Esse movimento acaba eclipsando os corpos que circulam e dinamizam a vida cotidiana na cidade. É a reiteração de uma lógica turística que vende determinados territórios a partir de suas belezas naturais e de seus patrimônios materiais, ou seja, as narrativas elegem aqueles elementos que são capazes de identificar aquele território no imaginário social. Entretanto, os corpos passam a habitar os materiais aqui analisados quando é preciso ressaltar as formas de resistência e as transformações sociais que perpassam as dinâmicas da cidade.

Ainda na reportagem, é a Ladeira da Preguiça que ganha a tela no telejornal da Rede Bahia, a partir do trabalho realizado pelo projeto “Centro Cultural Que ladeira é essa?”, que há mais de 10 anos vem atuando para manter viva a circulação de pessoas e a realização de eventos no espaço. Abandonada pelo poder público, a ladeira passou a receber intervenções

de grafite nas paredes, renovação da pintura das casas anualmente, além de eventos culturais e esportivos que passaram a ser realizados com mais frequência, garantindo mais fluxo de pessoas pela ladeira, movimentando o comércio local. “Emergir uma cidade outra, justa e igualitária” (Centro Cultural..., s/p) é a premissa do projeto, que conta ainda com o apoio de outras iniciativas que pensam e agem sobre uma Salvador mais participativa e popular, a exemplos do coletivo Museu Street Art (MUSAS), o Coletivo de Entidades Negras (CEN), incubadoras de projetos Salvador Meu amor, o movimento Nosso bairro é 2 de julho e a Articulação do Centro Histórico de Salvador. A reportagem, no entanto, não trata dos tensionamentos e disputas políticas que fazem parte das historicidades desses espaços.

Ao apresentar a Ladeira da Preguiça, Eduardo Oliveira introduz a frase: “mas hoje, nem sempre a transformação vem de ideias de grandes arquitetos”. A perspectiva de transformar coloca no horizonte um novo futuro que se desenhou para a comunidade da Preguiça. Em tela, imagens de dez anos atrás mostram um lugar abandonado que contrasta com o colorido de hoje. O Espaço Cultural “Que Ladeira é essa?” é compreendido na reportagem enquanto o eixo de mudança dessa realidade, cujo objetivo é pautado pela ocupação comunitária daquele território por meio da produção artística e cultural. Esse é um movimento de desterritorialização e reterritorialização da Preguiça que aparece marcada na fala de sua coordenadora, Nilma Santos: “antes a gente era conhecido como Cracolândia, hoje a gente é conhecido como o lugar que faz o Banho de Mar à Fantasia, o lugar que faz o Samba de Ladeira. Então, a gente conseguiu mudar isso através da arte e da cultura”.

O projeto cultural identificou as brechas deixadas por um poder político e econômico que relega a população mais pobre às periferias e locais de abandono, que sufoca a cidade por meio de uma lógica que cria déficits habitacionais e favorece a especulação imobiliária. Apesar do poder público, o “Espaço Cultural Que Ladeira é essa?” busca ocupar essas brechas para construir no presente outras formas de futuro que passe pela valorização do coletivo, da ocupação urbana e da produção artística e cultural. Tudo isso ancora sentido para pensar outros modos de habitar e viver a cidade.

A segunda reportagem da série foi exibida no telejornal *Bahia Meio Dia*⁷ e se volta para a religiosidade, começando com tomadas aéreas de diversas igrejas e templos de distintas religiões espalhadas pela cidade. Sua narrativa territorializa Salvador enquanto uma cidade que surge a partir da fé. O historiador Jaime Nascimento é convidado a analisar o período de sua fundação e enfatiza que o objetivo das navegações portuguesas não era apenas buscar novos territórios para a coroa lusitana, mas também angariar novas almas para a religião católica. Assim, na reportagem, São Salvador da Bahia é o ponto de expansão e conexão dessa religiosidade. Desconsidera-se, entretanto, os povos indígenas que aqui já habitavam. Um desaparecimento de seus corpos e, conseqüentemente, da relação desses povos originários com o divino. A linha argumentativa da reportagem busca captar as transformações ao longo do tempo traçando uma Salvador ecumênica, capaz de conviver hoje em harmonia com religiões de diferentes matrizes culturais. O repórter Eduardo Oliveira elege o centro soteropolitano, mais precisamente o bairro de Nazaré, como o lugar capaz de representar essa suposta cidade que consegue habitar de forma pacífica com suas diferenças.

Aqui, representantes das igrejas católicas, batista, do islamismo, judaísmo, espiritismo e do candomblé são ouvidos para reforçar uma tradição de fé ecumênica que habita a cidade. Como na primeira matéria, vemos que as religiões e seus discursos mais institucionais também ganham centralidade em detrimento aos corpos que vivem e pregam sua fé, já que na reportagem, os fiéis aparecem como pano de fundo para contextualizar os espaços sagrados e os corpos que são chamados ao diálogo falam de um lugar de oficialidade e liderança, quando aparecem com suas indumentárias e símbolos de suas respectivas religiões.

Esse corpo marcado pela religiosidade é convocado e localizado em seus respectivos templos ou em um espaço de prática da fé, como no caso da Mansão do Caminho. Essa espacialização articulada pela narrativa jornalística constrói uma perspectiva ecumênica peculiar, em que cada religião dispõe de um lugar para se dedicar à sua crença, sem comunicação ou interação entre elas. Para além disso, esse corpo é convocado como um

testemunho de que as disputas religiosas são memórias de um passado distante, superadas pela vida contemporânea da cidade.

A reportagem indica que a Revolta dos Malês foi o resultado das reivindicações de populações muçulmanas do período imperial do Brasil, enquanto o judaísmo resistiu às violências dos primeiros séculos de colonização portuguesa e a cadeira do Pai de Santo Jubiabá está de volta ao seu terreiro após ficar presa por muito tempo na polícia. Essas marcas narrativas supõem uma superação histórica das disputas religiosas e constroem imageticamente uma Salvador pacificada em termos religiosos.

Em *off*, o texto que encerra a matéria diz que “(...) e assim, ensinando a solidariedade, a resistência e o respeito, a fé que se espalha pela cidade prova que mesmo sendo tão diferentes somos tão iguais”. Mais uma vez, não vemos na reportagem as contradições que estão por trás dessa declaração. São inúmeras as denúncias de depredações e demais violências das quais os terreiros são alvos, que se somam aos casos de agressões e mortes por racismo religioso e às tentativas de apagamentos institucionais por parte de projetos de lei que encontram sempre os mesmos alvos: as religiões de matriz africana.

A mesma cidade que é festejada por suas centenas de igrejas, tantas delas seculares, é a cidade que põe fogo na estátua em homenagem à Mãe Stella de Oxóssi. A cidade que é terra da primeira Santa brasileira, a Santa Dulce dos Pobres, é a cidade cuja região metropolitana foi palco do assassinato da líder quilombola e Ialorixá Mãe Bernadete com doze tiros dentro da sua própria casa. A cidade que festeja o Senhor do Bonfim com uma lavagem que leva milhares de pessoas nas ruas da cidade baixa é a mesma cidade onde a prefeitura tenta “rebatizar” a Lavagem de Iemanjá como Lavagem do Rio Vermelho em suas peças de divulgação da festa e onde havia um projeto de lei para mudança do nome da Lagoa do Abaeté – local historicamente frequentado por adeptos de religiões de matrizes africanas e considerado sagrado pelos candomblecistas – para “Monte Santos Deus Proverá”, em alusão às religiões evangélicas e neopentecostais.

Ao não tensionar as disputas religiosas que vivemos em Salvador, a reportagem reinscreve a cidade numa lógica do turismo da fé, cuja perspectiva constrói um território propício ao visitante que queira ir além dos três pedidos da fitinha do Senhor do Bonfim, ou de se paramentar com vestes e colares dos Filhos de Gandhi. Esse gesto narrativo é possível de ser articulado a uma política municipal que instaura o “Caminho da Fé” em sua Cidade Baixa, um trajeto de 1,1 km que liga o Santuário de Irmã Dulce à Igreja do Bonfim, que tem o objetivo de orientar turistas e fiéis do templo de sua primeira santa a um de seus principais cartões postais. Ou seja, seria esse um caminho aberto, acolhedor e apaziguado de qualquer disputa religiosa, ótimo para o turismo.

A terceira e última parte da série foi exibida no *BATV*⁸, telejornal noturno da emissora, abordou, conforme descreve a legenda da matéria “as histórias de uma Salvador que pouca gente conhece”, uma Salvador, que segundo o repórter, “é quase sempre invisível para a maioria dos baianos” e que “sempre tem algo novo para revelar”. Inserções que nos fazem refletir e problematizar sobre as noções de novo, invisibilidade e revelação apresentadas na matéria, a partir da narração do jornalista Eduardo Oliveira, que possui destaque profissional na emissora afiliada da Rede Globo. Como narrador, ele apresenta e generaliza sobre formas de viver na cidade, construção narrativa apoiada em matrizes do telejornalismo, que o coloca como sujeito autorizado a falar em nome da “maioria” dos soteropolitanos em razão do seu papel como jornalista e morador da cidade.

A reportagem em questão e foca em histórias da noite da capital e começa como uma espécie de continuação da matéria anterior, falando do registro da adoração perpétua ao santíssimo sacramento, que acontece na Igreja de São Raimundo desde 1933, onde freiras se revezam em vigília de orações ao longo da noite, tradição que estaria ameaçada pela insegurança e pelo número de freiras que está diminuindo com o passar do tempo. Em seguida, narra a rotina de trabalho da manutenção dos quarenta trens que formam a malha metroviária da cidade. O metrô de Salvador, que hoje chega a uma extensão de 33km e é emblema de uma cidade moderna, desen-

volvida, de um tempo novo, é também símbolo do descaso, da má gestão e do atraso das obras públicas, já que se trata de um projeto anunciado em 1997 pela gestão do então prefeito Antônio Imbassahy e obras iniciadas somente em 1999. Parte desses trens, que hoje passam por manutenções a cada noite enquanto a cidade dorme, foi entregue ainda em 2008 e ficou parada até o primeiro trecho do sistema ser oficialmente inaugurado, em 2014, dezessete anos depois do anúncio da instalação do modal, após o Governo do Estado assumir a responsabilidade pela conclusão das obras, atribuindo a concessão à iniciativa privada. A reportagem se encerra com a rotina dos pescadores que acordam de madrugada para honrar o ofício. As imagens de rede, barco, do mar, do trabalho coletivo dos pescadores, a promessa do peixe que gera renda e põe comida na mesa, dizem de uma tradição que, para a reportagem, “atravessa as noites de Salvador e renasce a cada dia”, mas que também nos deixam ver temporalidades múltiplas (Williams, 1979).

Retomar o imaginário pesqueiro não parece ser acaso, visto que amplamente, ao longo dos anos, o ofício desses trabalhadores do mar foi propagado como um dos retratos do modo de vida baiano, e particularmente do litoral soteropolitano. A rotina dos pescadores mostrada na reportagem e a valorização do trabalho coletivo já eram recontadas, seja através das fotografias de Pierre Verger e Marcel Gautherot (década de 1940), na pintura de Carybé e Pancetti (nos anos de 1950) seja na filmografia do cineasta baiano Alexandre Robatto Filho que documentou a Bahia - sobretudo Salvador - do final dos anos de 1930 até a década de 1950, cujos trabalhos mais detidos a esta temática foram *Entre o Mar e o Tendal* (1953) e *Xaréu* (1954). A pesca foi também o tema central de *Barravento* (1962), dirigido por Glauber Rocha e ainda hoje considerado uma das mais importantes obras cinematográficas brasileiras.

Importante lembrar que a puxada de rede na capital baiana foi, por anos, uma manifestação calendarizada, investida pelo viés turístico, que atraía interessados em ver de perto a unicidade de um evento que, apesar dos avanços do progresso, ainda persistia no litoral de Salvador (Coimbra,

2019). Praticada em moldes peculiares ainda em meados dos anos de 1950, a pesca demarcava aspectos tradicionais - com os passos coreografados na puxada de rede e os cânticos que remeteram aos antepassados africanos - embora sob risco de desaparecimento pela chegada do progresso. Articulando historicamente as imagens de outrora com o que foi evidenciado na reportagem do telejornal, percebemos como o “ronco dos motores” que abafariam “as velhas canções entoadas por uma gente alegre que trabalhava cantando”, como ouvimos na narração em *off* de curta-metragem *Xaréu* (1954), agora ganham evidência na cena posta. Ao abrir o tema da pesca, a primeira imagem que vemos na reportagem do *BATV* é a de Osvaldo dos Reis, o seu Fadiga, pescador há 50 anos, carregando um pesado motor de barco. A “tradição que atravessa as noites de Salvador e renasce a cada dia”, como diz a matéria, deixa ver que os tempos são outros - afinal, o metrô, símbolo da modernidade, foi apresentado, não à toa, anteriormente -, mas que esses pescadores de agora herdaram de seus antepassados o ofício, a precariedade, as relações com a natureza.

A percepção de Salvador enquanto espaço de contradição, onde há lugar para beleza e miséria, presenças e ausências, folia e guerra, violência e hospitalidade, partes altas e baixas nos impele a pensar a fronteira como fissura habitável (Gomes et al., 2023). A capital baiana se constrói nesse espaço transitável e transitório, híbrido e dialógico com suas temporalidades múltiplas, tensionando e articulando corpos, tempos e espaços, que coexistem em sua arquitetura, no urbano, nas favelas e prédios, nas manifestações culturais e na resistência estampada na existência de povos que abrigam uma cidade que não é única, mas plural e desigual, que entende a importância da disputa pela e por presença e visibilidade. Assim como as redes dos pesqueiros, os diferentes tempos se emaranham às nossas vivências, articulam experiências e fronteiras. A cidade que se inscreve e é reescrita por corpos-território/territórios-corpos nos convoca a (re)pensar processos históricos que nos auxiliem a reimaginar nossas próprias historicidades.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

2. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CqYkTQ8LPnE/?igshid=YmMyMTA2M2Y=> . Acessado em 27/03/2024.

3. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11489026/>. Acessado em 27/03/2024.

4. Nota pública sobre a declaração do prefeito de Salvador acerca da revitalização dos Arcos da Ladeira da Conceição. Disponível em: <<https://ceas.com.br/nota-publica-sobre-a-declaracao-do-prefeito-de-salvador-acerca-da-revitalizacao-dos-arcos-da-ladeira-da-conceicao/>>. Acessado em 27/03/2024.

5. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CHJu0QihEye/>>. Acessado em 27/03/2024

6. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CyO7SXrJnjZ/?g=5&img_index=1>. Acessado em 27/03/2024

7. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11489808/>. Acessado em 27/03/2024.

8. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11491368/>. Acessado em 27/03/2024

Referências

COIMBRA, Ana Luisa. *Rodar filmes, fazer cinema: Alexandre Robatto Filho e as imagens dos povos*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019;

FARIAS, Edson. *Quando inovar é apelar à tradição: a condição baiana frente à modernização turística*. Caderno CRH, v. 21, p. 571-594, 2008;

GOMES, Itania Maria Mota; JÁCOME, Phellipy Pereira; BERTOL, Raquel; MORETIN, Eduardo Victorio. Figuras de historicidade como cartografia tátil: a questão da fronteira. In: FONSECA, Maria Gislene Carvalho et al. (orgs.). *Temporalidades e espacialidades nos processos comunicacionais* [livro eletrônico]. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2023, p. 25-48. Disponível em: <<https://seloppgcomufmg.com.br/wp-content/uploads/2023/11/Temporalidades-e-Espacialidades-Selo-PPGCOM-UFMG.pdf>>. Acesso em 31/03/2024;

GUTMANN, Juliana Freire. *Audiovisual em Rede: derivas conceituais*. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2021;

HAESBAERT, Rogério. 2020. *Do corpo-território ao território-corpo (da Terra)*. GEOgraphia v, 22, n. 48, p. 75-90;

JESUS, Rafael Henrique Costa Santos de. *A representação do eu modernizador nos cinejornais da Sani Filmes: em cartaz o prefeito transformador e a cidade renovada*. In: III Encontro Baiano de Estudos em Cultura (Anais). Cachoeira, 2012;

MONDARDO, Marcos Leandro. *O corpo enquanto primeiro território de dominação: o biopoder e a sociedade de controle*. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 2009. 1-11. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/mondardo-marcos-o-corpo.pdf>>. Acesso em 25/03/2024;

REIS, João José. *Resistência escrava na Bahia "Poderemos brincar, folgar e cantar..."*: o protesto escravo na América. Afro-ásia, 14 – 1983. p.107-123. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20823/13424>>. Acesso em 25/03/2024;

REMODELAÇÃO da Cidade de Salvador. Direção de Ruy Galvão. Prefeitura Municipal de Salvador - PMS, 1940;

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;

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura* (Trad. de Waltensir Dutra). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1971]1979.

CAPÍTULO 6

Familiaridade e estranhamento: cenas múltiplas de experiências espaço-corpóreo-temporais

PRUSSIANA ARAUJO FERNANDES CUNHA

IVES TEIXEIRA SOUZA

DEIVID CARLOS DE OLIVEIRA

LUCAS GUIMARÃES RESENDE

IGOR LAGE

FLÁVIO PINTO VALLE

LEONARDO PASTOR

Introdução: cogumelos, cidades, caminhos

Na experiência cotidiana, vivemos e transitamos por diferentes lugares. Alguns nos são recorrentes: o lar, o ambiente de trabalho, a praça pública, as ruas, a casa de um ente querido, entre muitos outros, a depender das rotinas de cada um. Outros se apresentam como novidade, como descoberta: são, por vezes, paisagens desejadas e alcançadas, ou podem se mostrar também inesperados, súbitos, às vezes, até ariscos e suspeitos. Em todos eles, a princípio, parece haver um potencial de produção de sentidos que passa de maneira quase inexorável pelo corpo: a experiência de estar em um lugar nos abre a um horizonte de significações para esse próprio “estar ali” – um horizonte que pode se revelar amplo ou restrito, nítido ou enevoado, convidativo ou amedrontador, ou várias dessas e de outras características simultaneamente. Perceber a interação entre o corpo, o espaço e o tempo é se engajar, em alguma medida, com as experiências sensíveis e seus horizontes de significação.

Em um ensaio no qual propõe repensar as relações de saber entre humanos e fungos, a antropóloga estadunidense Anna Tsing afirma que “perambular e amar cogumelos são atividades que se retroalimentam” (2015, p. 180) e que um de seus maiores prazeres na pesquisa está no modo como esses seres lhe “ofertam” lugares. Como ela explica, a melhor forma de achar cogumelos é voltando onde eles já foram encontrados. Nessa experiência de retornar contínuas vezes a um mesmo local, é possível desenvolver ali uma relação de reconhecimento e afeto, produzindo o que Tsing chama de “lugares familiares” na paisagem. “O prazer imprime uma marca: a impressão de um lugar. É a excitação dos meus sentidos que me traz à memória um conjunto de cores e tons, o ângulo da luz, as sarças espinhentas, o sólido aterramento da árvore e a subida do morro à minha frente” (Tsing, 2015, p. 181).

Inspirados e inspiradas pelas ideias de Tsing, começamos a desenvolver um debate acerca da noção de *familiaridade*, que despontou como uma possibilidade animadora para pensarmos os modos como produzimos significados acerca dos espaços e tempos a partir do corpo¹. Pois, seguindo o exemplo de Tsing sobre suas buscas por cogumelos, a familiaridade poderia ser entendida como uma modalidade de significação do espaço, individual e/ou coletiva, que se dá pela experiência corpórea. E há, nesse processo, uma dimensão temporal fundamental: um lugar familiar pressupõe a repetição de uma experiência no tempo, em um processo que envolve reconhecimento e recorrência, e que, a depender do caso, pode até mesmo tomar dimensões ritualísticas.

Paralelamente, a perspectiva da familiaridade nos levou a pensar também em outra qualidade das nossas experiências nos lugares, o *estranhamento*, algo que, à primeira vista, tende a ser colocado no espectro oposto ao do que nos é familiar. No entanto, conforme tentaremos argumentar aqui, a relação entre essas duas ideias é melhor compreendida quando fundamentada em lógicas de dialogicidade, complementaridade ou mesmo sobreposição. O estranhamento pode ser fruto, por exemplo, do encontro do corpo com um lugar novo, como quando nos perdemos em uma cidade desconhecida; ou da vontade de experimentar um lugar já conhecido com

atenção renovada, como quando inventamos percursos e descobrimos nuances na cidade em que residimos.

“Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (Benjamin, 1987, p. 73). Em sua obra de ensaios sobre errâncias e buscas pelo desconhecido, Rebecca Solnit (2005) comenta essa fala de Benjamin e afirma que permitir se perder é mergulhar no presente do que estamos vivendo e lidar com a incerteza daquilo que nos é desconhecido. Segundo Solnit, permitir se perder não é estar perdida, trata-se de uma rendição consciente às experiências e incertezas dos percursos. Assim, se, por um lado, repetir um caminho a fim de reencontrar cogumelos envolve uma expectativa de reincidência, ao buscar uma situação de estranhamento, caminhamos cientes de que esse gesto pode nos levar a lugares e encontros desconhecidos.

Partindo dessas leituras, propomos explorar neste trabalho a díade *familiaridade e estranhamento* como formas de pensar experiências dos sujeitos nos espaços-tempo, considerando, de maneira central, o envolvimento das dimensões corporais. Se, como nos sugere Leda Maria Martins (2021), nossas experiências no mundo são respostas a concepções de tempo, ou seja, se o tempo se expressa cotidianamente por meio das nossas experiências, então nossas práticas de familiaridade, assim como de estranhamento, podem ser tomadas como formas de expressão temporal. De modo semelhante, em acordo com Mabel Moraña (2021) na defesa de que mundo e corpo se constroem em relação, também podemos considerar que o espaço se expressa corporalmente. Tanto no caminhar em busca de cogumelos como no perder-se pela cidade – dois exemplos que inicialmente nos impulsionaram até aqui – enxergamos possibilidades fascinantes de refletir sobre como os corpos interpretam e expressam tempo e espaço a partir da significação das experiências, em processos nos quais o retorno a relações afetivas e uma abertura ao incerto parecem ser chaves potentes de observação e análise.

Entretanto, desenvolver nossas análises tendo em vista apenas as experiências de Tsing, Benjamin, Solnit e outros(as) que citamos adiante não nos pareceu condizente com as dimensões afetivas e sensíveis que nos mo-

bilizaram neste processo. Ao tomar como referência experiências alheias, buscando generalizá-las, arriscamos apagar os aspectos de singularidade que perpassam as experiências de familiaridade e estranhamento e são parte essencial do modo como queremos observar as relações entre corpo, espaço e tempo. Por isso, para esta investigação, optamos coletivamente por usar nossos próprios corpos e pensar a partir de nossas próprias vivências. E isso nos colocou, de imediato, um desafio prático: como abordar as experiências das sete pessoas que compõem o grupo dentro de parâmetros vigentes de produção do conhecimento científico? Como produzir uma análise centrada na percepção do próprio corpo em um espaço-tempo se somos sete corpos distintos habitando e transitando por espaços e tempos muito distintos? Como, enquanto grupo, podemos dizer de experiências singulares de familiaridade e/ou de estranhamento sem ignorar essas singularidades e sem tomá-las como muros altos demais para serem escalados?

Apontamentos metodológicos: cenas de análise

Tanto no gesto de Tsing de buscar cogumelos, como no de permitir se perder pela cidade de Solnit e no de Benjamin, há um elemento de ação que não pode ser ignorado. Ainda que as propostas e contextos de cada um sejam diferentes, notamos que, em todas, *caminhar* é o princípio motor que coloca os corpos nos espaços. Ou seja, nesses exemplos que nos inspiraram, os intuitos que originam as ações são diferentes, mas a procura pelo familiar e a abertura ao inesperado se dão por processos de observação em trânsito. Estamos lidando, portanto, com *corpos em movimento*, algo que entendemos como fundamental em nossas escolhas para o experimento que gerou este trabalho.

Em linhas gerais, o nosso experimento pode ser resumido como processos de reflexão crítica sobre experiências de caminhadas que deram origem a breves narrativas sobre esses momentos. Ao longo de algumas semanas, cada um de nós produziu um texto que refletisse, com bastante liberdade de registro, sobre uma experiência de familiaridade e/ou de estranhamento tomando como base o caminhar. Para manter um caráter exploratório da

investigação, permitimo-nos considerar válidas tanto experiências passadas como experiências ainda a serem realizadas. Finalizados e compartilhados os textos individuais, fizemos novos encontros virtuais para discussão do material produzido e definimos os trechos e as diretrizes de análise.

Ainda que o caminhar tenha sido o nosso ponto de partida, os textos não se restringiram a refletir apenas sobre ele, abordando também outras ideias de deslocamentos corpóreo-espaco-temporais. Entendemos que tal liberdade na realização do experimento era condizente com a própria amplitude daquilo que buscamos investigar, afinal as leituras que compartilhamos nas discussões que originaram a proposta de nosso exercício metodológico já nos mostravam que experiências de familiaridade e experiências de estranhamento poderiam significar muitas coisas. Restringir demais as nossas próprias experiências pareceu, portanto, contraproducente desde o princípio.

A partir das reuniões realizadas após a produção das narrativas, compreendemos que, em nossos próprios textos, havia uma riqueza de entendimentos e percepções sobre familiaridade e estranhamento a partir da qual seria possível elaborar, de forma conjunta, uma análise que tentasse promover conexões, apontar contrastes e sublinhar ideias de interesse. Por sermos sete pessoas, foi justamente a multiplicidade de olhares que nos pareceu um caminho proveitoso. Abraçamos, portanto, os desafios de lidar com um volume grande de narrativas sobre experiências ao mesmo tempo únicas e muito diferentes entre si, tendo em mente que esse experimento e as reflexões derivadas deveriam ser desenvolvidas em menos de seis meses e apresentadas no formato de um capítulo.

Um ponto que se mostrou desafiador desde a produção dos relatos foi o fato de que, se estamos tratando de corpos em movimento, não podemos então considerá-los como abstratos ou “neutros”, mas sim como corpos de seres humanos que agem e se relacionam no mundo. Cada um desses corpos representa e possui uma singularidade, condição que certamente incidu nas experiências, registros e análises. Ainda assim, optamos por não incluir formas muito diretas ou óbvias de autocaracterização por dois motivos: primeiro, por entendermos que descrever nossos corpos de antemão

seria como considerar que eles existissem anteriormente às suas ações e às relações estabelecidas com outros corpos e seres; segundo, pela aposta de que a não caracterização poderia criar um elemento tensionador interessante na análise, tendo em vista o propósito do experimento metodológico de refletir sobre possibilidades de comunicação da experiência.

Já adiantando algo das nossas conclusões, percebemos na análise que as narrativas produzidas não dão conta de colocar em cena todas as relações corpóreo-espaço-temporais vividas. Trata-se de uma limitação do próprio ato de narrar, que, de acordo com Ricoeur (2010), não deve ser compreendido somente como uma representação da experiência em linguagem, mas sim como a configuração de algo novo. O ato de narrar constitui-se, portanto, como uma tentativa de produzir sentidos acerca dos eventos, ou ainda, como uma ação humana que visa ofertar alguma legibilidade para a complexa experiência do tempo vivido. Ricoeur chama esse processo de configuração da narrativa de “pôr-em-intriga”, sendo a intriga, de forma simplificada, a costura entre eventos e experiências realizada pela história narrada. Nesses termos, a narrativa não reproduz, portanto, a experiência, mas a configura no intuito de comunicá-la. Levando a proposta ricoeuriana aos relatos que produzimos para este experimento, entendemos que é natural que determinadas relações entre corpo, espaço e tempo não sejam apreendidas nos textos, uma vez que eles operam dinâmicas de seleção e ordenamento que não esgotam o vivido.

Sendo assim, realizada essa primeira etapa do nosso exercício metodológico e definidas as principais diretrizes de análise, nomeamos, de forma um tanto intuitiva, esse nosso processo de criação e compartilhamento de narrativas como “cenas de análise”. A escolha pela palavra “cena” veio de um desejo do grupo de não reter essas experiências no âmbito da intimidade e colocá-las na praça para que outras pessoas as vissem. Uma dúvida que surgiu durante nossas reuniões foi: “por que estamos chamando nossos experimentos de ‘cena’ e não de ‘relato de experiência’, já que o exercício que fizemos se assemelha a um relato?” A conclusão a que chegamos foi

que o termo “cena”, por ser imagético, descreve melhor a ideia de tornar visíveis essas experiências que queremos compartilhar.

Em um trajeto no qual admitimos a intuitividade, tateamos a cena como essa possibilidade de materializar as formas de experienciar familiaridade e estranhamento por meio de corpo, tempo e espaço. Porém, como o próprio ato de caminhar que nos apresenta o que não se planejava de início, chegamos posteriormente à noção de cena proposta por Jacques Rancière, a qual abordamos aqui por meio da leitura e mediação de Ângela Marques (2022; 2023). Esse referencial nos permitiu enxergar um aporte teórico ao que havíamos proposto inicialmente como “cenas de análise”.

Para Rancière, a cena é como um trabalho fabulativo, que justapõe temporalidades, espacialidades e corporeidades, de maneira a instaurar outras possibilidades de experimentação e de experiência (Marques, 2022). Assim, a partir dessas cenas, podem surgir caminhos para alterar o perceptível, o pensável e o possível. Entretanto, essa relação entre cena e experiência não é algo dado:

a cena não é a descrição desses acontecimentos apenas, mas também a produção de arranjos e agenciamentos enunciativos que questionem a reprodução das hierarquias dentro das instituições e das práticas comunicativas cotidianas, a partir de transformações que possam ser feitas na “máquina explicativa”, definindo as vidas e os conhecimentos que contam e aqueles que não são considerados. (Marques, 2022, p. 6).

Como proposto por Ângela Marques, a cena pode ser trabalhada de forma comunicacional para tornar visível e legível a realidade material de uma separação das formas de experiência, juntamente com um esforço em transgredir em outros modos de tecer o comum. Ao considerar cena como “uma pequena máquina anti-hierárquica que indica aquilo que pode interromper uma forma de perpetuar determinada lógica de inteligibilidade e de relação entre vários elementos singulares e heterogêneos” (Marques, 2023, p. 226), é possível reivindicar sua utilização como essa forma de montar e tensionar uma racionalidade sensível que desvia de consensos já estabelecidos

para evitar uma compreensão única de familiaridade e estranhamento, como se essas experiências fossem equivalentes para todas as corporeidades.

As cenas são, portanto, maneiras de tematização desse desigual; são maneiras de alterar – e desmontar – modos naturalizados e hierárquicos de legibilidade e inteligibilidade. Isso implica dizer que o trabalho de cena reside em mostrar acontecimentos, imagens, objetos, textos e vestígios sendo tensionados e aproximados “não para produzir explicações causais e lógicas, mas para elaborar combinações inusitadas, que possam alterar padrões de julgamento e valorização, expondo a divisão e as desigualdades que fraturam o comum” (Marques, 2023, p. 217).

A partir dessas reflexões sobre o termo “cena”, compreendemos as nossas cenas de análise tanto como o gesto metodológico de produzi-las quanto como o trabalho posterior de reencená-las no intuito de articular ou (re)montar consensos e dissensos entre familiaridade e estranhamento em experiências distintas de corporeidades, espacialidades e temporalidades. Esse novo encenar deriva de novas inscrições, por meio de comentários reflexivos, nas cenas feitas anteriormente, rearranjando-as em relações de visível e perceptível que entram em combinação. Ou seja, um novo montar que entrelaça essas singularidades, agora de forma coletiva (e não individualmente, pela própria pessoa que escreveu ou um colega designado), nos fazendo refletir sobre as cenas que produzimos e o que elas passam a ser a partir do momento em que são colocadas lado a lado, comparadas, reorganizadas e analisadas.

A seguir, apresentamos algumas de nossas análises – ou (re)montagens – das cenas que produzimos para este trabalho. No esforço de aproximar e singularizar essas cenas, o que apresentamos são reflexões que buscam colocar as experiências narradas em diálogo, buscando pontos de compatibilidade e/ou de divergência, norteados pelos sentimentos que nos afetaram durante suas leituras e discussões. Para isso, aproveitamos fragmentos dos registros e das reflexões surgidas em nossas reuniões, mas optamos por compartilhar também as nossas cenas na íntegra, em arquivo disponibilizado online².

Em razão do escopo deste capítulo e por se tratar de sete narrativas, nem todas foram contempladas na análise, mas gostaríamos de reforçar a importância do conjunto para nossas discussões enquanto grupo. Sendo este um trabalho realizado a 14 mãos, com todos os prazeres e desafios envolvidos no processo, contemplar todas as cenas mostrou-se uma tarefa pouco plausível, mas, como ocorre em toda pesquisa, o conhecimento produzido extrapola o que se pode registrar nessa modalidade de texto e nesses parâmetros de ciência. Como tentaremos mostrar adiante, a diversidade de corpos e espaços-tempos envolvidos resultou, esperadamente, no compartilhamento de experiências também muito diversas; mas algo que nos surpreendeu positivamente foi a pluralidade de percepções e significações possíveis acerca de nossos temas centrais, a familiaridade e o estranhamento.

Atravessando a serra: mediações e interrupções da contemplação

Flávio Valle, na cena que apresenta, narra a travessia que realizou entre Ouro Preto (MG) e São Bartolomeu (MG), e chama atenção para um processo de interrupção do estranhamento, a começar pela contratação de um passeio. Por um lado, a travessia é anunciada como uma oportunidade de ter uma experiência singular: uma caminhada de aproximadamente 15 km pela crista da serra em uma estrada construída durante o período do Brasil Império que une Ouro Preto ao distrito de Cachoeira do Campo. Por outro, é anunciada como oportunidade de ter uma experiência de assimilação: paradas por mirantes para contemplação e fotos.

Logo que iniciou o percurso, Flávio comentou ter ligado o GPS visando compartilhar a atividade em uma rede social de monitoramento de exercícios físicos. Ao longo do caminho, foram realizadas quatro paradas para contemplação da paisagem, imediatamente interrompidas pela necessidade de produzir fotografias para serem publicadas nas redes sociais. Há, nesse gesto, uma desconexão com o presente que interrompe a experiência de estranhamento com o lugar, que poderia ser descrita como uma experiência de espaço no tempo por meio do corpo, e a substitui por uma experiência

de familiaridade com a fotografia, que poderia ser descrita como uma experiência de tempo no espaço por meio do aparelho, orientada para o futuro.

Nesse sentido, Flávio chama atenção para a continuidade/projeção dessa caminhada no tempo. De volta a Ouro Preto, ele é notificado que a sua atividade está pronta para ser publicada, o que o faz revisar o percurso realizado horas antes. No dia seguinte, recebe um link com as fotos produzidas pelo guia, e isso o induz a realizar uma seleção das imagens recebidas em conjunto com as captadas por sua câmera. Semanas depois, ao escrever sua cena de análise, descobre que a Estrada Imperial começa oficialmente bem próxima ao seu atual endereço, no início da subida do bairro Cabeças, em Ouro Preto, e termina próxima a sua antiga residência, na ponte do Palácio Velho, em Cachoeira do Campo. Talvez, nesse momento, Flávio percebeu uma experiência de estranhamento, mesmo diante de cenários que lhe eram familiares.

O que se vê da varanda? transformando o lar em lugar de pesquisa

Em sua narrativa, Leonardo Pastor nos convida a entrar em seu antigo apartamento e nos sentarmos ao seu lado na varanda, para observarmos a vizinhança. Por dentro desse ambiente familiar e íntimo, o lar, vemos outro ambiente familiar e público, a praça. A praça era o lugar que Leonardo contemplava quando estava no ponto de ônibus, pelo qual passava indo à padaria e onde fazia suas caminhadas, muitas vezes pensando na pesquisa que estava começando a desenvolver, uma investigação sobre a prática de selfies. Ao atravessar a praça cotidianamente, ele começou a observar famílias se fotografando em piqueniques, jovens se registrando em rodas de música e pessoas tirando suas fotos pós-corridas. Foi assim que ela se tornou o ambiente onde ele realizaria a sua etnografia.

Se a “melhor forma de encontrar cogumelos é sempre voltar aos lugares onde você os achou antes”, como escreve Tsing, eu usava da familiaridade com a praça, através especialmente de minha apropriação dela com as caminhadas, para reencontrar as cenas de estranhamento – de corpos movendo-se, mãos se esticando com celular na mão e sorrisos estampados

para a câmera – que começavam a fazer parte de minha pesquisa. Meus cogumelos eram as pessoas que faziam selfies.

Sua possibilidade de trabalho etnográfico vem não de um lugar desconhecido, distante, estrangeiro, mas sim desses dois espaços-tempo que fazem parte do seu dia a dia. O primeiro, a casa, é uma espécie de mirante do cotidiano e, como todo bom mirante, um lugar que convida à contemplação. Dali, é possível avistar quem passa, escutar o trânsito, sentir os cheiros da vizinhança, notar o clima e, em meio a tudo isso, visitar memórias e imaginar. É nesse mirante do cotidiano que o morador-pesquisador Leonardo passa a observar a praça em frente à sua casa de forma renovada, enxergando nela outras possibilidades de experimentação. Ao entrelaçar duas miradas possíveis, uma ao mesmo tempo íntima e cotidiana com outra de curiosidade e admiração, ele faz emergir estranhamento onde antes predominava a familiaridade.

Já a praça, outro espaço-tempo do seu dia a dia, torna-se ainda mais familiar a partir das suas repetidas caminhadas em busca de selfies, essa prática tão comum e abundante, mas, ao mesmo tempo, única e volátil. “A forma de caminhar, esperar, observar e novamente caminhar pela praça me fez sentir uma proximidade com aquele ambiente para além do cotidiano de morador”, ele diz. Vale ressaltar que essa proximidade surge a partir de uma forma particular de se movimentar por tal local: não uma caminhada qualquer, mas uma caminhada de busca. Há, nesse processo, um jogo entre repetição e singularidade, sendo a primeira condição para que a segunda ocorra: aprofundar-se na familiaridade para, a partir do acaso, deparar-se com os fenômenos em suas unicidades. Familiarizar-se para estranhar, ou buscar na prática abundante da selfie aquilo que elas têm de único.

As práticas de selfie que via na praça começavam a ser complementadas, a partir de conversas e observações prolongadas, com histórias pessoais sobre a prática. O material para a pesquisa, portanto, extrapolava aquele espaço físico, era ampliado por imagens e interações em redes sociais, mas também por aquilo que as pessoas me relatavam sobre suas experiências passadas com a prática – experiências que eram retomadas a partir, por

exemplo, de suas próprias imagens, recentes ou antigas, publicadas ou compartilhadas comigo.

Pela cena de Leonardo, é possível perceber, por um lado, que os modos de experienciar e de conceber os espaços-tempo não estão prontos e dados no mundo, mas sim se constituem em relação com quem busca experimentá-los – proposta que encontramos no pensamento de Doreen Massey (2005). Nesse caso, trata-se de um morador que é também pesquisador, alguém que atua com essas duas miradas – ou, talvez, corporeidades – e contribui, com elas, para que emergja uma outra praça em frente à sua casa. Por outro lado, é possível dizer que as caminhadas etnográficas de Leonardo se conformaram não só a partir dos seus objetivos de pesquisa, da sua mirada interessada e dos conhecimentos que ele carregava consigo, mas também a partir das lógicas próprias do lugar que buscava conhecer. Pensando com Moraña (2021), percebemos que as dinâmicas de vida da praça e seus arredores também conformaram sua corporeidade de morador-pesquisador, a frequência, ritmo, percurso e duração das suas caminhadas, sua forma mesmo de caminhar.

A casa e os arredores de casa como lugares onde se desenvolve um trabalho etnográfico talvez possam ser vistos como uma espécie de ancoradouro onde, a princípio, se espriam o banal, o ordinário e o costumeiro, mas que, a depender de quem se dispõe a investigar por ali e como, pode se transformar em um ambiente para se admirar, examinar, refletir e conhecer. Isso sem esquecer que aquilo com que nos deparamos nesse processo de conhecimento e o processo mesmo que empreendemos também nos constituem.

O que se vê da janela do ônibus? voltar para casa

Esse olhar da janela de casa, marcado pela busca do estranhamento através da familiaridade do ambiente comum, é deslocado agora para o que se vê da janela de um ônibus. Em sua cena de análise, Prussiana Cunha nos coloca em movimento, atravessando o norte da Argentina, das cidades de Salta a Resistencia. Nessas treze horas de estrada, o completo vazio da

noite, visto da janela, é interrompido apenas pelas luzes de diferentes *pueblos chiquitos*: “Tudo parece estranhamente distante nesse percurso, como se as coisas estivessem meio em suspenso até a hora da chegada”.

Nessa cena de deslocamento, Prussiana nos apresenta sua leitura de estrada: *A field guide to getting lost*, de Rebecca Solnit (2005). No capítulo que lê no ônibus, é contada a história do colonizador espanhol Álgar Núñez Cabeza de Vaca, que fez uma excursão pela costa sul da América do Norte, da qual apenas quatro homens sobreviveram de um total de seiscentos. Perdido, ele demorou dez anos para se encontrar novamente com os espanhóis, voltando bastante transformado.

A partir de Solnit, e também através de seu próprio deslocamento, Prussiana – uma pesquisadora iniciando seu período de doutorado sanduíche no país vizinho – nos coloca a refletir sobre formas de voltar para casa. Para uma pessoa perdida, ou em um longo percurso (como no caso de Cabeza de Vaca), a casa é ao mesmo tempo o que motiva a seguir adiante e o que se transforma, já que nos transformamos durante o caminho: “Retornar é tornar-se outra, Solnit nos faz pensar”. O que se coloca como questão, neste momento, é compreender formas de familiaridade, maneiras de encontrar casa e conforto em diferentes mundos que passamos a habitar. Isso faz com que Prussiana, naquele instante ainda em trajeto entre duas cidades argentinas, pense em seu desejo de voltar. Resistencia, a cidade final no itinerário do ônibus, na verdade é um lugar onde ela morou por seis meses no passado; ao chegar, esse sentimento de casa cresceu – mesmo que, no momento, ela more temporariamente em outra cidade argentina, e mesmo que, em termos de afeto, o “voltar para casa” a direcione para o Brasil, para perto de amigos e família. Entre San Salvador de Jujuy, Resistencia e Belo Horizonte (MG), parecem existir diferentes construções de familiaridade para o que se estabelece como lar, parte delas através do estranhamento de um novo local, e de se movimentar por ele.

Casa, nesse sentido, parece ser sempre algo anterior, presente ou futuro que nos traz conforto e familiaridade, algo que mexe com nossos sentimentos e corpo. Se não estamos banhadas por certa paz de estar em casa,

até mesmo sem nos dar conta disso, pode ser que estejamos imersas no sentimento de falta, de ausência, de estranhamento. Buscar e achar sua casa em meio ao desconhecido é um processo de reconhecimento ou de recriação? Fazer uma nova casa é matar um pouco nossa velha casa? E quando buscamos algo que não é exatamente a familiaridade da nossa velha casa, mas sim um mundo novo e inesperado? Qual horizonte inventamos para tornar essa viagem possível? Como ir em busca daquilo que não se sabe exatamente o que é?

Esse corpo em deslocamento parece, assim, voltar-se para a experiência de construção do familiar – o lar, a casa – a partir da forma como tensionamos o espaço com o estranhamento. Em sua cena, Prussiana demonstra como o processo de reconhecimento de familiaridade passa pelo estranhamento de estar e de se deslocar por um novo ambiente, e como esse próprio movimento a transforma e transforma o que ela reconhece como “casa” em Belo Horizonte.

O movimento realizado por Prussiana talvez possa ser entendido como parte do que Glissant (2021) chamou de “Relação”, aqui entendida como a liberdade de se comunicar, de se imaginar, de apenas ser diante de um não-conhecer permitido pela síntese que possibilita a familiaridade. Essa síntese, para o autor, é dada pela procura, pelas errâncias, que assumem, portanto, a condição incompleta do conhecer em movimentos espiralares. Talvez seja essa errância a possibilidade da poética da Relação que move a intenção de Prussiana. Menos um voltar, um familiarizar, sua busca parece ser por determinado controle do tempo por meio de seu corpo: um tempo espiralar, como nos ensina Leda Maria Martins (2021), capaz de bailar na busca (a Relação) por uma sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro.

Indo à escola ou caminhando na praia: entre a autonomia e o desconforto

Perder-se em ambientes já conhecidos são acontecimentos que unem de maneira, a princípio não usual, a familiaridade e o estranhamento. “Já me perdi na rua da minha casa, já me perdi na universidade que frequentava há quatro anos, já me perdi em coisas que já tinha feito”, conta Lucas Gui-

marães em sua cena. Sendo uma pessoa com baixa visão, ele nos explica que experimenta os ambientes não a partir de alternâncias entre o familiar e o estranho, mas sim a partir das suas superposições instáveis. No seu relato, Lucas nos conduz por várias situações em que as expectativas iniciais de familiaridade ou de estranhamento são quebradas, como essa em que narra um percurso bem conhecido:

Os quarenta minutos de caminhada, sozinho, com baixa visão, do trabalho do meu pai à escola onde estudei foi um índice do que aqui chamo de familiaridade. De dia, com a luz solar fundamental para mim nesse jogo entre o desconfortável e a autonomia que se anseia, o caminhar possível desse trajeto decorado – lógico – só tinha sua amargura na ansiedade que vinha em cada rua movimentada para se atravessar ou em cada degrau oculto na calçada – estes que eu já não podia lembrar se existiam ou não.

Ao percorrer esse trajeto, do qual carrega memórias que são anteriores à sua baixa visão, Lucas ressalta que há um jogo entre a autonomia e o desconforto. Fazer um percurso previamente decorado sob a luz de um dia bem iluminado não elimina os possíveis imprevistos, o que faz com que essa experiência habitual também se torne, em vários momentos, incômoda. Quando ele menciona a ansiedade que sente ao aproximar-se de uma rua movimentada para atravessá-la, percebemos com mais potência esse entrelaçamento do familiar com o estranhamento. Uma rua a atravessar, mesmo que seja conhecida, tem índices consideráveis do imponderável, mais ou menos relevantes a depender do corpo que caminha.

Nesse caso, o estranhamento nos remete a sentimentos de insegurança e de medo, já que está relacionado a circunstâncias que colocam em risco o bem estar e, a depender, a vida de quem as experiencia. Sendo assim, não são apenas desconfortáveis, como também perigosas. Para uma pessoa com deficiência visual, o estranhamento torna-se potencializado em ambientes planejados para pessoas com maior acuidade visual, e esse estranhamento é fruto de uma conformação restritiva dos lugares em que vivemos. Refletindo sobre as relações entre o corpo e o olho, Mabel Moraña (2021), retomando os trabalhos de Michel Foucault, recorda que a visão e

a visualidade são predominantes na organização da vida moderna, não à toa os sistemas de controle e vigilância são baseados na visão. Ver e não ver, portanto, são elementos que influenciam na forma como o mundo e os corpos se relacionam e se constituem.

Em outro trecho da sua cena, Lucas nos conta sobre uma experiência de viagem a uma cidade que ainda não conhecia:

Em quase todo o tempo estive com uma amiga que, sem eu precisar dizer ou pedir nada, fez do que seria estranhamento extremo menos estranhamento e mais familiaridade, em uma corda que esticava por vezes um pouco mais para um lado, e outras vezes para o outro. Em uma cena dessa viagem, a ida ao mar não poderia ser com companhia, já que alguém precisava ficar com a tarefa de olhar os pertences enquanto o outro ia. Na minha vez de caminhar, no retorno à canga, fiquei perdido como uma criança perdida na praia.

Nesses dois casos narrados por Lucas, o estranhamento não é entendido como um processo de admiração, dúvida, curiosidade, mas como desconforto, ameaça, exclusão. Familiaridade, por sua vez, não é somente algo ordinário e cotidiano que se relaciona com o hábito e a repetição, mas uma experiência almejada e construída, muitas vezes por meio da companhia de outras pessoas, em ambientes conhecidos e/ou desconhecidos. Quem sente cotidianamente as exclusões nos lugares por onde transita pode encontrar na construção (compartilhada) da familiaridade, e não apenas na abertura ao estranhamento, a possibilidade de fazer um mergulho completo em determinado espaço-tempo e, nesse processo, experimentar algo como o arrebatamento de se deixar perder de que falam Solnit (2005) e Benjamin (1997).

Borrando fronteiras

Assim como na cena de análise anterior, na qual o estranho e o familiar não são categorias polarizadas e estabelecidas, na cena de Deivid Oliveira a nossa diáde de investigação aparece diluída em sua experiência empírica. Abordando a primeira vez em que estive em contato com uma microdo-

se de cogumelos, ele narra os efeitos da substância alucinógena em seu próprio corpo. Diferentemente de Lucas, que se perdeu várias vezes pela cidade em função de sua baixa visão, o perder-se para Deivid fazia parte de seu processo de busca. Ao consumir o produto psicodélico durante uma festa de aniversário, ocorrida em um barco que navegava por Ilha Grande (RJ), ele não almejava estar diante de um cenário conhecido, mas, ao contrário, pretendia descarrilar por alguma atmosfera inapreensível até aquele momento. Seu desejo não era apenas o de desterritorializar-se, flunar pelos meandros de um lugar desconhecido, mas procurar outras formas de habitar um mesmo espaço-tempo. Por isso, os estranhamentos produzidos a partir do contato com a substância mostram que algo que se apresenta como estranho não é necessariamente algo que habita o mundo exterior. É possível produzir diferentes condições de estranhamento em um corpo no qual você carregou por toda a vida, e que, de repente, deixou de se assemelhar a si mesmo.

Com o ir e vir das ondas percebi meus órgãos derretendo, adquirindo outra materialidade. Eu estava me tornando um grande corpo de água salgada. A minha perna direita não estava mais presa ao tecido ósseo. A esquerda, velejava em companhia de outras embarcações. O meu rosto, um dos poucos pedaços a carregar traços humanos, havia ganhado um novo corpo. Líquido, fluente, colossal. A minha antiga classificação estava prestes a expirar. Estava em vias de deixar o reino *Animalia* para me exilar no reino *Fungi*. Um reino horizontal, de organismos relacionados, imiscuídos.

A descorporificação engatilhada em seu corpo após o uso do psicotrópico parece corroborar o nosso argumento de que o par familiaridade-estranhamento não possui demarcações fronteiriças tão rígidas. Até porque, pelas experiências descritas nas nossas cenas de análise, é possível pensar em uma alternância entre esses dois conceitos a depender – dentre vários fatores – da temporalidade da ocorrência, dos sujeitos envolvidos e das condições a que estão submetidos.

Podemos relacionar essas ideias a certas definições de corporalidade e espacialidade. De acordo com Paul B. Preciado, “o espaço e o corpo não

são objetos, mas relações sociais” (2020, p. 242), sendo essas relações mutuamente estabelecidas. Portanto, sua defesa é que essas entidades tidas ontológicas são, na verdade, modelações contínuas que se retroalimentam à medida que interagem entre si. Quando Deivid ingere os cogumelos, a interação foi feita não apenas entre um corpo ocupando e formatando determinado espaço (e vice-versa), mas através da própria fusão desse corpo no espaço que o rodeava. Embora a reação tenha sido efêmera, por se limitar ao período em que as alterações sensoriais estavam aguçadas, certas fronteiras foram borradas, como aquelas que poderiam antagonizar a familiaridade e o estranhamento; mas também outras, como as que teimam em colocar o corpo e o espaço em polos distintos.

Desse modo, a imiscuidade da experiência provocada pelo psicotrópico alerta para o fato de que é possível abismar-se com o ordinário, assim como é possível familiarizar-se com o estranho para buscar formas menos antropocêntricas de estabelecer relações com o mundo. Isso implica, então, pensar nas condições de familiaridade e estranhamento como propulsoras de fissuras. Fissuras que podem abrir novas fendas no campo do vivido.

Considerações finais

Do contato com as caminhadas em busca de cogumelos da Anna Tsing (2015) até a versão publicada deste trabalho, percorremos um caminho de pesquisa que apresentou desafios não apenas de ordem teórico-conceitual, mas também de ordem metodológica. Sabemos que, diferentemente de outros campos do conhecimento, a produção – ou, pelo menos, a assinatura – de artigos científicos a muitas mãos não é tão comum nas Humanidades. Por outro lado, sabemos também que nenhuma pesquisa, independentemente da área, é produzida em completa solidão ou ausência de diálogo (há de haver, no mínimo, algum grau de interlocução textual, mesmo que interdita). Com isso em mente, decidimos assumir a empreitada de refletir sobre corpo, experiência, espaço, tempo, familiaridade e estranhamento a partir de um coletivo considerado “extenso” para esses parâmetros mencionados³.

Esse desafio de escrever a tantas mãos ganhou novo grau de complexidade no momento em que, na apresentação de um resumo da nossa proposta durante o XIII Historicidades dos Processos Comunicacionais, realizado em maio de 2023, colhemos comentários sobre quais caminhos seguiríamos na elaboração do artigo. Concentraríamos nossas reflexões sobre familiaridade e estranhamento em um horizonte mais teórico? Ou seria mais interessante valorizar uma abordagem mais empírica? Nessa discussão, sobressaiu para o grupo a necessidade de pensarmos, antes de tudo, como os corpos podem experimentar familiaridade e estranhamento. Concluímos, assim, que esse era um elemento que não poderia ser desconsiderado para o tipo de reflexão proposta.

Foi a partir dessas contribuições, reverberadas em conversas posteriores, que chegamos à proposição de escrever um texto baseado em nossas próprias experiências e compartilhá-las com a escrita de pequenas cenas. A escolha um tanto intuitiva do termo “cena” trouxe alguns elementos interessantes para os relatos e para a nossa análise. Quando nos reunimos para discutir o que havíamos produzido, conversamos sobre as ideias que nos vieram à mente a partir dessa proposta: alguns de nós pensamos em cena de filme, no seu aspecto imagético e na ideia de recorte; e houve também quem pensasse em cena de teatro, na possibilidade de performar uma história e colocá-la na praça para outras pessoas apreciarem. Fato é que o termo, interpretado livremente, permitiu que nos aproximássemos das nossas experiências de formas variadas. E essas narrativas feitas por muitas pessoas e seguindo variadas estruturas multiplicaram as possibilidades de montagem da nossa análise. Com isso, surgiu o questionamento sobre como é possível reverberar o uso das cenas — entendidas tanto enquanto a ação de produzir o experimento como o momento de revisitar o experimento analiticamente, em forma de texto narrado — como método para buscar a historicidade dos processos comunicacionais.

O que a produção das cenas e essa costura particular que fizemos permitiu compreender talvez seja a complexidade das relações entre familiaridade e estranhamento na conformação das nossas experiências. Em outras palavras, não há familiaridade e/ou estranhamento de antemão; tal como

os corpos “em cena”, esses modos de significar a experiência adquirem uma janela para existirem somente – ou, pelo menos, em boa parte das vezes – quando consideramos os contextos, os corpos e as relações. Se, no senso comum, a familiaridade costuma ser entendida como a superação do estranhamento, com a cena de Leonardo percebemos que o estranhamento pode ser fruto de um exercício de familiarização em uma pesquisa de campo. Familiarizar-se para estranhar. Na cena de Flávio, percebemos como uma experiência que seria de mergulho no estranhamento é atravessada pelo gesto familiar da fotografia. Já na cena de Lucas, parece não importar tanto o que vem antes e o que vem depois, mas sim o entrelaçamento e a superposição instável entre essas duas sensações em experiências diferentes de caminhar pelo mundo. Algo parecido acontece na cena de Deivid, que, a partir de uma experiência com cogumelos, percebe a dissolução das fronteiras entre essas duas perspectivas. Nem estranho, nem familiar: ambos, simultaneamente. E na cena de Prussiana, vemos como a familiaridade daquilo que consideramos nosso lar se renova a partir de diferentes percursos.

É possível construir familiaridade em um lugar desconhecido se estamos bem acompanhados, ou podemos nos deparar com pessoas estranhas em lugares familiares e aprender com elas. Ou ser estrangeiras para o mundo quando estamos fora de nosso lar ou dissolutos no mundo, tamanha comunhão com o que nos rodeia. Os modos como familiaridade e estranhamento se constituem e se entrelaçam são fruto das formas específicas com que uma pessoa se relaciona com o seu contexto espacial e temporal. Há vezes em que essas experiências são buscadas por quem as vive e outras em que elas parecem surgir contrariando nossas expectativas e desejos. Em todo caso, as experiências de familiaridade e estranhamento parecem se dobrar sobre a gente, ao se tratar de uma relação de constituição mútua dos espaços, dos tempos e de nós mesmos, por meio dos corpos e das diferentes modalidades de “estar com”.

Tanto no âmbito da familiaridade como no do estranhamento, a experiência do corpo no espaço-tempo parece envolver, em alguma medida, uma retomada de experiências anteriores, sejam elas referentes ao mesmo ou a outros espaços, de modo a produzir sentidos de reconhecimento ou

de admiração. Tais sentidos mobilizam dimensões afetivas diversas – e esperamos que os recortes das cenas de análise incluídos neste texto ajudem a vislumbrar isso – nas quais o elemento temporal mostra-se peça-chave para a (re)significação do espaço experienciado.

Nesse processo, a dimensão corporal é igualmente essencial. Como discute Mabel Moraña (2021), nossos corpos e os de outrem se constroem em relação, pois são integrantes de uma rede de interações que os constituem em meio a partilhas simbólicas e, com isso, os situam como elaborações temporais e movediças. Ou seja, nessa perspectiva, a dimensão corporal não está dada de antemão no mundo, uma vez que é construída nas trocas e experiências. Em outras palavras, seguindo Vinciane Despret (2004), percebe-se que corpos e mundos articulam-se mutuamente – e é nesta articulação que aprendemos a ser afetados.

A dimensão espacial e a dimensão temporal tampouco são anteriores ou posteriores a essa rede complexa, mas se produzem junto às vidas que se desenrolam ali, ajudando a compô-las e sendo por elas também compostas (Massey, 2005). É comum pensar no espaço como algo anterior a nós, como uma base sobre a qual os seres vivem, assim como também é fácil pensar no tempo como algo dado no mundo, uma espécie de fluxo no qual nos inserimos. O problema mora na ideia de anterioridade: ao invés disso, pensemos nos cruzamentos desses dois elementos com nossos corpos, que dão origem ao tecido da vida.

O caminho que começou a ser percorrido em relatos e reflexões das autoras e autores que admiramos viu na abertura para outras experiências – nossas experiências – um lócus potente para se dizer de familiaridade e estranhamento. Assim, mais do que descrever ou conceituar familiaridade e estranhamento, chegamos a uma certa emergência em corporificar a pesquisa como modo de abordar essas categorias, bem como fazer problema com atravessamentos de espacialidades e temporalidades. Como as corporeidades são amplas, distintas, instáveis e ultrapassam as vivências narradas, o exercício praticado aqui foi tentar perceber, em meio a essa pluralidade, aproximações, divergências e singularidades que permitem tomar familiaridade e estranhamento como experiências comunicáveis.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Agradecemos às e aos colegas da Rede Historicidades pelas contribuições oferecidas na apresentação da proposta inicial deste trabalho, nas quais chamaram a atenção para a centralidade do corpo – e para toda a complexidade que ele traz consigo enquanto elemento de análise – na investigação que começávamos a desenhar.

2. As cenas estão reunidas no seguinte documento: https://drive.google.com/file/d/1i4h8Fvc5nr0OSL8zbvEjvxvf_EIPK2HL/view?usp=drive_link.

3. Inclusive, cabe mencionar que, desde a concepção da proposta até o estágio atual do trabalho, o grupo passou por várias mudanças, incorporando novos integrantes e também despedindo-se de alguns. Aos que passaram pelo grupo, mas, por razões diversas, acabaram não assinando este artigo, registramos aqui nossos agradecimentos pelas trocas e contribuições construídas em conjunto.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DESPRET, Vinciane. The body we care for: figures of anthropo-zoo-genesis. *Body & Society*, Londres, v. 10, n. 2-3, p. 111-134, 2004.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. São Paulo: Bazar do Tempo, 2021.
- MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. O método da cena em Jacques Rancière: dissenso, desierarquização e desarranjo. *Galáxia*, São Paulo, v. 47, p. 1-21, 2022.
- MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Montar a cena pela escrita intervalar e pelo aparecimento emancipatório: o método estético-político de Jacques Rancière. *Kriterion*, v. 64, n. 154, 2023.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MASSEY, Doreen. *For space*. Londres: Sage Publications, 2005.
- MORAÑA, Mabel. *Pensar el cuerpo: historia, materialidad y simbolo*. Barcelona: Herder Editorial, 2021.
- PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (Vol. 1: A intriga e a narrativa histórica). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- SOLNIT, Rebecca. *A field guide to getting lost*. Londres: Penguin, 2005.
- TSING, Anna. Margens indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. *Ilha - Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 17, n. 1, 2015.

RAÇA E GÊNERO
COMO DIMENSÕES ESPAÇO-TEMPORAIS
NA CONFIGURAÇÃO DE IDENTIDADES

CAPÍTULO 7

Elza Soares nos cruzos: encruzilhadas a partir da campanha #SomosTodasElzas

FRANCIELLE DE SOUZA

AMANDA BARBOSA

THIAGO FERREIRA

RAFAEL ANDRADE

Introdução

Entre 2018 e 2019, o instagram oficial de Elza Soares (@elzasoaresoficial) realizou uma série de postagens nas quais diversas artistas da música brasileira eram retratadas, uma a uma, de frente para a câmera, em planos que valorizavam o rosto e o tronco, além de duas frases como espécie de assinatura e único símbolo verbal inscrito nas imagens: “Somos todas _____” (nome – no singular – da artista retratada naquele *post*) / “Somos todas Elzas” (no plural). Essa campanha/ação midiática circulou como parte do movimento de divulgação do álbum *Deus é Mulher* (2018), que era recém-lançado pela cantora brasileira. Na série de postagens #SomosTodasElzas, para além da mensagem visual, há, no espaço reservado à legenda da imagem, um modelo de texto que descreve e apresenta aquela artista retratada no *post*, de forma a demarcar as características que fazem delas mulheres singulares, mas próximas de Elza.

Gloria Groove, Pablllo Vittar, Karol Conka, Simone Mazzer, Pitty, Janamô, Késia Estácio, Verônica Bonfim, Larissa Luz, Krystal, Júlia Dias, Lais Lacôrte, Luedji Luna, Xênia França, Valéria... Todas são Elzas. Todas são artistas chamadas ao protagonismo pela campanha e ao diálogo com a figura que nos parece central nesse movimento de mobilização de (e entre) Elza e Elzas. Negras, brancas, trans, magras, gordas, baianas, paulistas, maranhenses, tupi-guaranis, de cabelos crespos e lisos, roqueiras, divas pop, rappers, sambistas, drags, cantoras, compositoras, instrumentistas, atrizes, modelos, apresentadoras, produtoras, jornalistas... todas, de acordo com a campanha, “Elzas”. O conjunto de publicações evidencia, assim, uma Elza Soares que se desdobra na vivência de outras mulheres/artistas brasileiras contemporâneas.

É nosso interesse, aqui, partir do #SomosTodasElzas para pensarmos esse lugar atravessado e encruzilhado onde Elza Soares está na campanha e mobiliza, ao redor de um comum, tantas artistas singulares. O que significa mesmo afirmar que “somos todas” uma determinada artista e que são também elas todas Elza – no singular – ou Elzas – no plural? Como pensar as dimensões de singular e coletivo, de indivíduo e grupo nesse contexto? Quais Elzas são pensadas enquanto possibilidade de um feminino aglutinador através da campanha? Todas são perguntas que mobilizamos a partir da encruzilhada enquanto gesto teórico, metodológico e analítico (Ferreira; Farias, 2021) que faz colidir os tempos linear da modernidade ao espiralar e a tantos outros tempos possíveis e espacialidades múltiplas.

Na encruza, estamos a campanha, as artistas, Elza e nós mesmas e mesmos, enquanto pesquisadoras e pesquisadores, encruzilhando tempos e espaços. Observar essas artistas múltiplas e a própria Elza Soares que também é ela mesma tão diversa é, então, explorar espaços e tempos que, ao se aproximarem, confluem, colidem, se tornam outras coisas. É também um exercício do nosso olhar analítico e político. Ainda que a campanha proponha certos cruzos, nós fazemos essas relações, nos colocando também nelas. Produzimos contextos espaço-temporais para as rasuras que identificamos numa ação midiática que se desenrola a partir da figura e

da história de Elza Soares. Fazemos emergir uma encruzilhada que se conforma a partir dessa campanha, assim como também somos nós que compreendemos a encruzilhada de uma maneira específica, ao pôr em relação um conjunto de autoras e autores e ao tecermos tramas com elas e eles. É a partir desse gesto implicado que então nos perguntamos: de que maneira cruzos e encruzilhadas se revelam em #SomosTodasElzas?

Elza Encruzilhada

Para nós, encruzilhada é um gesto passado por múltiplos espaços e tempos. Um gesto que possibilita transitar nas brechas; a não só perceber, mas também incidir sobre como outras espacialidades são “imaginadas, disputadas, (re)conformadas” (Ferreira; Farias, 2021). Não acreditamos em usos que esvaziam a encruzilhada de sentido, restituímos à encruzilhada um conjunto de sentidos que nos possibilitem incidir em tempos e espaços através dos nossos próprios corpos. A encruzilhada cruza o tempo linear e o espiralar, a modernidade e outras temporalidades, o espaço constrangido pelo Estado e outros modos de habitar os territórios. Para Mãe Stella (2012, s.p), a encruzilhada é “um momento parado no tempo”. Não uma pausa qualquer, mas sim aquela que promove uma mudança de estágio ou de situação. Estamos falando, portanto, de mudança, de instabilização, de movimento temporal.

A encruzilhada media “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). Tomar a encruzilhada na relação com o movimento circular nos leva a considerar outros modos de observar não só o tempo, mas também o espaço. E, nesse sentido, encruzilhada é também morada de Exu na cosmovisão iorubá-nagô. Exu, também, responsável pela transformação, é quem come primeiro. É comunicação, é trânsito. É o princípio do contraditório, do ambivalente e do ambíguo. E por isso tem, simultaneamente, as dimensões do velho e do novo, do masculino e do feminino, do ordeiro e do desordeiro. Exu come

a colonialidade, o tempo linear e faz cruzar essa temporalidade da modernidade ao tempo espiralar e circular, como destaca Leda Maria Martins (2002).

Tomar a encruzilhada como a morada de Exu faz com que consideremos que há uma confluência de múltiplas experiências que se atravessam nesses cruzos. “A encruzilhada é a boca do mundo, é saber praticado nas margens por inúmeros seres que fazem tecnologias e poéticas de espantar a escassez abrindo caminhos” (Rufino, 2019, posição 15). Caminhos que permitem imaginar outros mundos. “A noção de encruzilhada emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção” (Rufino, 2019, posição 85). A encruzilhada nos mobiliza a olhar os fenômenos “em suas inter-relações culturais, comunicacionais e políticas, enfatizando as aberturas, transgressões e transformações”, ambiguidades e multiplicidades, “problematizando e tensionando construções espaço-temporais da colonização e da modernidade, conformadoras da linearidade e das lógicas causais e teleológicas” (Ferreira; Farias, 2021).

Nessa perspectiva, o corpo parece ser um elemento revelador das tensões e potencialidades que habitam as encruzilhadas, uma vez que ele é lugar de intensas mediações, de interação, do sentir-ver-ouvir, constituir e imaginar espaços. O corpo é exatamente o lugar em que essas corporeidades ambíguas e contraditórias se exibem, se debatem, revelam encruzilhadas. É entre os corpos de Elza (oculto pela campanha, tomado apenas de maneira implícita pela menção ao nome) e Elzas, por exemplo, que se materializam os cruzamentos dos femininos propostos pela campanha. Por isso é caro para nós assumirmos a encruzilhada como um gesto que nos leva a experimentar corporeidades como imagem conceitual capaz de nos fazer ver diferentes problemas espaço-temporais e apontar caminhos para sua apreensão (Ribeiro; Leal; Gomes, 2017, p. 46).

O corpo é capaz de expor processos históricos, culturais, de repressão e de poder, além de que, como afirma Haesbaert (2021), o corpo tem papel decisivo na interação espaço-tempo. O corpo pode rememorar, através de suas marcas corpóreas, as “cicatrices que resistem ao tempo” e as corporeidades, portanto, trazem “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). Contudo, é preciso salientar que, como atributo da arkhé negra, 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), que extravasa os limites físicos do corpo e do espaço e que se desdobra em elos coletivos¹.

Ao encruzilhar Elzas variadas, notamos atravessamentos variados também que, paradoxalmente, a campanha nos oferece. Por um lado, podemos pensar que as frases no imperativo - “somos todas” - que assinam as imagens podem assumir, à primeira vista, um movimento de apaziguamento ou resolução de diferenças e singularidades entre os corpos envolvidos. Por outro lado, ao pensarmos a partir do plural e do coletivo - as “elzas” e as “feminilidades”, o “somos todas” pode convidar para um movimento de estabelecimento de relações parelhas de sororidade, semelhança, parentesco e proximidade.

Essas Elzas, no plural e no coletivo, não são a mesma Elza Soares, no singular, a que se referem. Elas têm histórias diferentes, carregam corpos e geografias diferentes. No entanto, essas Elzas, no plural e no coletivo, também podem ser “Elzas”, quando Elza Soares não significa mais uma, mas muitas. Nesse sentido a campanha, tal como a encruza, se apresenta de maneira ambígua, dual, múltipla e paradoxal. É a justaposição da encruzilhada enquanto gesto e os cruzos que emergem a partir da campanha que orienta o nosso olhar na análise que desenvolvemos na seção seguinte.

De Elza às mulheres do fim do mundo: corpos na encruzilhada

A ação midiática #SomosTodasElzas se dá no contexto de divulgação do álbum *Deus é Mulher*, o 33º da extensa trajetória da cantora brasileira. Lançado em 2018 e com produção de Guilherme Kastrup, o disco revela já na primeira faixa uma Elza que não se conforma com as violências às quais somos historicamente submetidas e submetidos e está disposta a confrontá-las, denunciando o ódio e o conservadorismo que dominavam a atmosfera política do país naquele período e se tornariam ainda mais evidentes

após o lançamento, com a chegada da extrema direita ao poder. A primeira canção, intitulada “O que se cala”, evoca e ao mesmo tempo desloca a noção de “lugar de fala”, termo que ganhou atenção na esfera pública brasileira e acabou se tornando alvo de disputa entre diferentes espectros políticos: ora sendo visto como forma de garantir as perspectivas e demandas de grupos tornados minoritários, ora se tornando um modo de bloquear ou minar o debate acerca da responsabilidade de toda a sociedade na luta contra as desigualdades sociais. Em *Deus é Mulher*, contudo, a ideia de “lugar de fala”, popularizada por Ribeiro (2017) ganha outros contornos, já que a assertiva “O meu país é meu lugar de fala” tanto cumpre a função de reclamar o engajamento coletivo necessário para as mudanças sociais quanto reconhece na reelaboração do pertencimento nacional e na compreensão das especificidades do território um modo de fazê-lo.

Como aposta Teixeira (2021, p. 9), esta postura reflete um momento em que “Elza entende que é preciso colocar a imanência do corpo a serviço do nosso tempo – e isso inclui a voz física que lhe resta (sem a potência total do passado, mas ainda forte) e a soma das vozes caladas de todos os segmentos que decidiu representar e reinventar dentro de si”, especialmente aquelas e aqueles que estão à margem da sociedade. É este o tom que domina a obra de Elza Soares publicizada em 2018, dedicada a celebrar o feminino por meio de uma chave crítica que envolve sobretudo a reivindicação do respeito à diferença. Isso se estende desde o prazer íntimo e o gozo, trabalhados em canções como “Banho” e “Eu quero comer você”, até situações ou demandas mais amplas, de notável e explícito caráter político, como “Exu nas escolas” e “Hienas na TV”. O feminino é trabalhado no disco como elemento propulsor de uma ação insurgente e revolucionária que só se pode alcançar por meio de um intento coletivo. Não se trata de somente evidenciar determinados grupos, mas de produzir coletividades em torno deles, portanto.

Em *Deus é Mulher*, é uma determinada compreensão de feminino que dispara essa elaboração criativa. Tal premissa se conecta com o fio condutor do trabalho anterior da cantora (2015), no qual somos apresentados à

“mulher do fim do mundo”. Encarnada na própria Elza e diretamente ligada à relação da cantora com a história da música popular e da conformação social de nosso país (Souza, 2018), essa figura comporta as ambiguidades e contradições de habitar um corpo sistematicamente atingido por opressões de toda ordem, especialmente de gênero, raça e classe social. Conforme observam Coração e Souza (2019), já naquele momento era possível notar a articulação entre o movimento realizado por Elza, que revisitava e ressignificava a própria história, e outras expressões estéticas emancipatórias protagonizadas por cantoras como Pitty, Gaby Amarantos, Marília Mendonça, entre outras. Todas elas se encontravam ali a partir de um mesmo ponto: o estabelecimento e a consolidação de uma presença midiática delimitada pelo feminino enquanto eixo fundamental da imaginação e da aspiração por outros futuros.

Nessa direção, #SomosTodasElzas parece aprofundar ainda mais o elo entre os discos de 2015 e 2018. Ao convocar cantoras com características e trajetórias distintas, a campanha as situa não só em relação ao vigor político do(s) feminino(s), ressaltando a diversidade que o compõe, mas também as revela como mulheres do fim do mundo. Isto é, ao anunciá-las como Elzas, a ação midiática faz saltar o potencial das artistas de transgredir as violências sofridas e ensejar possibilidades mais justas e solares a partir da destruição de um mundo que as subjuga. Ao que nos parece, é essa condição compartilhada e sobretudo comprometida com a destituição de um sistema violento e dominador, que se espraia por todas as camadas de nossa vida social, que nos faz ver que emerge ali uma encruzilhada.

Tomado aqui a partir de Elza Soares, o cruzo entre diferentes artistas brasileiras aponta para uma proposição política e coletiva que se articula pelo campo da música popular com vistas a imaginar e a construir um projeto de país mais diverso. Nele, o coletivo e o singular não são opostos ou binários, mas relacionais. Dessa forma, o que é da dimensão do macro não sufoca aquilo que pertence ao micro, apesar de englobá-lo. #SomosTodasElzas parece apontar justamente para tal aspecto na medida em que

evidencia a multiplicidade entre as mulheres do fim do mundo, reconhecendo-a e incidindo sobre ela.

Assim, a campanha coloca em relevo a potência de transformar Elza em plural, em Elzas, em uma que é várias - no passado, no presente e no futuro. Um plural que nos apresenta a encruzilhada como fim do mundo, ou pelo menos desse “Mundo” de temporalidade única e linear da modernidade. Como já dissemos, a campanha digital parte de uma relação entre plural/singular (ou entre coletivo/individual) que não antagoniza os termos. Pelo contrário, é porque somos todas Elzas que encontramos, em nossa própria experiência única, uma partilha de similaridade, seja na voz, no engajamento político, no corpo. Dizer que “somos todas” não apaga singularidades, e sim as explode – as espalha, multiplica, reverbera e embaralha num movimento de projeção.

Na contramão de uma lógica neoliberal individualizante, vemos como Larissa Luz, ou Luedji Luna, ou Karol Conka, ou Pitty, ou Valéria, ou tantas outras convergem na experiência vivida, nas suas semelhanças, no espiralamento do tempo-espço que também as transforma em mulheres do fim do mundo. Elza é, assim, não só referência, mas também contemporânea das mulheres que aparecem na campanha. E é no movimento de encruzilhada que trazemos outros caminhos que são puxados por nós a partir de algumas das artistas que estão presentes nas publicações.

É nesse sentido que podemos dizer, por exemplo, que Elza pode ser a encruza que coloca Luedji Luna como “um corpo no mundo” que “tem cor e tem corte”²: é preto, feminino, e canta. Um corpo no mundo que celebra valores hegemônicos para a branquitude e para o feminino, como a monogamia e a maternidade, e que ao mesmo tempo se vincula à ideia de identidade não como subjetividade individual mas como coletividade (Passos, 2023), como na sua participação no projeto Aya Bass ao lado de Xênia França e Larissa Luz.

Sobre o projeto, Larissa Luz afirma se tratar da celebração de “um universo vasto da música negra feita por mulheres, que vão desde Beyoncé ao Ilê Aiyê, passando por Dona Onete, Elza Soares, Alcione, Leci Brandão,

Ludmilla, MC Carol” (Santos, 2020). Então, esse corpo no mundo não é só o de Luedji: “*Um Corpo no Mundo* [...] era um trabalho que era sobre mim, mas era o meu coletivo, né? Era o meu que era nós, eu estava falando de uma questão identitária no Brasil e enfim. Era um debate coletivo, então a minha trajetória ela já nasce dialogando com a comunidade” (Sarzi, 2023).

Quando ela canta “eu sou minha própria embarcação”, ela não o faz para individualizar sua trajetória. Uma embarcação é, antes de mais nada, coletividade. Uma embarcação, quando pensamos na arte afrodiaspórica, é também o porão de um navio negreiro. Uma embarcação é também transporte, trânsito, possibilidade. Ser a própria embarcação é navegar nos cruzos, nas contradições, nos caminhos possíveis e impossíveis.



Figura 1: Somos Todas Luedji Luna

Fonte: @elzasoaresoficial

A dimensão corpórea é central neste gesto que se encontra e se dispersa em Elza, uma vez que a “mulher do fim do mundo” diz respeito a uma corporeidade peculiar, a um modo de conceber tais mulheres que simultaneamente atravessa e ultrapassa seus corpos. Essa figura é una e múltipla ao mesmo tempo, o que nos permite compreender a força do mote “Somos todas _____, Somos todas Elzas”. Como lembra Rufino (2019, p. 150), diante

de um ambiente cultural marcado pela colonialidade, “o corpo rasura as determinações impostas pelo substantivo racial para se inscrever como o suporte que resguarda saberes e possibilidades intermináveis”.

Não é por acaso, então, que o corpo de Elza Soares – mesmo implícito, mas não oculto - funcione nessa encruzilhada como suporte de possibilidades. Ao reescrever a própria história, a cantora não suprimiu a relação com chavões coloniais que alavancaram os primeiros anos de seu percurso artístico, mas os reposicionou e passou a jogar com eles, deslocando e desafiando as imagens de controle (Collins, 2019) persistentes na sociedade brasileira. Esse giro tanto é energizado pela postura de cantoras contemporâneas como dá gás ao despontamento de artistas que reivindicam nos femininos outras visões de mundo.

Larissa Luz também é Elza e aparece na encruzilhada. No programa *+Preta*, comandado por Adriana Couto na Novabrazil FM, a cantora afirma: “Reverenciar o passado e pensar num futuro partindo dessa realidade onde a gente se encontra [...] é criar um futuro que a gente quer, inventar o que a gente quiser. Essa conexão passado-presente-futuro pra mim é princípio da criação da música, da arte.”³ Assim, cruzando novos passados ao presente, Larissa Luz pode habitar os caminhos que não foram abertos, que podem se abrir e que se abrem – não só para ela. A sua presença na campanha nos faz perceber que Larissa Luz é parte da encruzilhada que vemos emergir da ação, força de centramento e descentramento para a artista porque, ao mesmo tempo, ela coloca a sua própria experiência em jogo, jogando com a experiência coletiva de outras mulheres.

Na mesma entrevista ao *+Preta*, ela diz: “Quando eu penso no passado, eu me conecto com meus ancestrais, eu entendo coisas que eu não entendia, porque eu não sabia quem eu era direito porque não me disseram, eu me torno uma outra pessoa aqui. E me tornando uma outra pessoa aqui, eu penso: ‘pra quê que eu quero criar?’”. Aqui, é preciso ressaltar que a ancestralidade não é tomada, somente, como fio linear de parentesco: da filha para a mãe, da mãe para a avó, etc. Ancestralidade é também reconhecer laços entre corpos que dividem lutas, espaços, anseios, corpos que são mo-

bilizados por afetos partilhados. Tampouco, ancestralidade se refere a uma referência passada, mas que atua em um presente-futuro, embaralhando linearidades temporais.



Figura 2: Somos Todas Larissa Luz

Fonte: @elzasoaresoficial

Ancestralidade que aparece também quando Larissa Luz comenta sobre sua preparação para viver Elza no espetáculo *Elza - O Musical*, dizendo que a história de Elza “virou um lugar onde eu ia me consultar. Onde eu ia recorrer pra poder viver as coisas que eu tava vivendo, pra poder atravessar problemas que eu tava atravessando, pra poder buscar força, pra seguir quando eu estava desanimada. Eu ia lá, na história de Elza.” A artista completa a fala se referindo às trajetórias de vida de diversas cantoras negras, de Elza a Tina Turner e Nina Simone: “a gente também, de alguma forma, traz pro presente uma vontade de escrever novos finais pra essas histórias.” É a memória de Elza, ancestral, não como passado, mas como presente e como futuro reimaginado e experimentado pela outra Elza que é Larissa.

Essa troca também perpassa e conforma *Elza*, espetáculo musical que estreou em 2018 em homenagem à artista. Sete cantoras e atrizes negras brasileiras recontam a vida da intérprete passeando pelos caminhos da mu-

lher pobre, negra, mãe, esposa e cantora. A partir do roteiro nada cronológico de Vinicius Calderoni, elas se revezam no papel ao mesmo tempo em que são todas protagonistas. Assim, Janamô, Júlia Dias, Késia Estácio, Khrystal, Laís Lacôrte, Verônica Bonfim e Larissa Luz são todas Elzas. A cantora é uma e múltipla mais uma vez: ao mesmo tempo em que encarnam uma mesma mulher, sobressaem as singularidades das diferentes atuações, dos diferentes timbres, dos diferentes corpos no palco. Dessa maneira, a cada nova aparição de uma das atrizes em cena, Elza Soares é recriada, ganha outras vozes, se movimenta e se refaz. Novas Elzas são apresentadas, de modo que ela deixa de ser indivíduo para se tornar o vetor de coletividades, o ponto que ilumina tantas outras Elzas espalhadas pelo país, que estão aqui e lá, no passado e no futuro.



Figura 3: Mosaico Somos Todas
Fonte: @elzasoaresoficial

Assim, Elza é como ponto que converge trajetórias num dado espaço-tempo. Somos todas Elzas porque Elza é esse elo aglutinador de diferenças. Ela já foi, é e será mulata, mulher do fim do mundo, etc. Quando canta “Na avenida, deixei lá / A pele preta e a minha voz / Na avenida, deixei lá

/A minha fala, minha opinião / A minha casa, minha solidão”, ela anuncia a transfiguração de pré-determinações que enclausuram o corpo feminino negro. Ao mesmo tempo, afirma por meio do mesmo corpo o devir de outras formas de vida, nas quais a sabedoria e a subjetividade da mulher, sobretudo da mulher negra, sejam exemplares; sirvam para repensar as lógicas que perpetuamos. E é aí que mora a força de uma mulher do fim do mundo ou, ao menos, da mulher do fim *deste* mundo: é preciso pensar, criar e viver *outros mundos* nos quais vidas negras possam ser – ser possibilidade, ser completude, ser entrelaçamento; ser, no próprio corpo, a encruzilhada de mundos possíveis.

É a partir dessa encruzilhada de corpos que deixam ver o potencial subversivo de fugir das dominações corriqueiras que os caminhos se abrem, permeados de pequenos gestos transgressores. Como Taylor (2013) e Martins (2021) chamam atenção, a gestualidade não é um mero “acessório” da linguagem, mas ela própria tem significados que são corporificados, presentificados com/em performances. Leda Maria Martins também nos ajuda a entender o corpo como “tela” e como “corpus cultural”. Os comportamentos restaurados também são sons, movimentos, adereços, sonoridades, grafismos, figurinos, pinturas, gestualidade, coreografias; “um corpo pensamento. Um corpo também de afetos” (Martins, 2021). O que Martins sugere é buscar o movimento de deslocar o foco nos elementos textuais, nas análises sobre cultura, e trazer o conhecimento que é partilhado, “escrito”, codificado e decodificado pelo corpo e pela efemeridade/continuidade da performance. É, pois, a partir dessa formulação de corpo-tela que outras cantoras (negras ou não, sambistas ou não, vinculadas ao *mainstream* ou não) também aparecem na encruzilhada que é Elza.

É esse arranjo denso e profundo, “em que os corpos-tela atuam como vitrais que irradiam e refletem experiências, vivências, desejos, nossas percepções e operações de memória” (Martins, 2021, p. 53), que nos permite tomar a Lady Leste de Gloria Groove ou a quenga de Pablló Vittar como modos de ser mulher do fim do mundo. Que nos faz ver Valéria, uma cantora negra e trans, que com seus 40 anos, evidenciam outras possibilidades

de vida a mulheres iguais a ela. É também nesse lugar compartilhado em que “as peles” de Elza e Pitty se encontram, lugar no qual marcas externas e internas se imiscuem, conforme cantam em “Na pele”, parceria entre as cantoras. É aí que o prazer de Karol Conká almejado na canção “Lalá” esbarra no gozo vertido de Elza em “Banho” ou no desejo não reprimido em “Eu quero comer você”. É na condição, portanto, de um corpo prestes a se transformar, a deixar de ser algo e ao mesmo tempo sendo constantemente na voz e na trajetória de outras, que a encruzilhada de #SomosTodasElzas se apresenta.



Figura 4 - Somos Todas Pablo, Pitty, Gloria
Fonte: @elzasoaresoficial

Coletividades na música brasileira

Para além da mobilização por meio dos corpos e das corporeidades, a ação midiática é favorecida pelo contexto da música popular contemporânea, intensamente atravessado por dinâmicas de articulação específicas do/no digital. Como destacam Albuquerque e Janotti Jr (2020) quando refletem acerca do YouTube e suas relações com a produção musical no país, com a consolidação das ambiências digitais, os modos de produzir, circular e acessar conteúdos musicais sofreram alterações expressivas, trazendo à tona, inclusive, modelos comunicacionais inovadores. Neste cenário, os

fatores raça, classe social e gênero, por exemplo, impactam não só no que é oferecido ao público, mas também naquilo que é consumido e mensurado. Por isso, “além das diferenças ligadas ao consumo de música/audiovisual através de uma plataforma online, é possível inferir diferentes recortes sociais na apropriação de conteúdos musicais em diferentes ambientações” (Albuquerque; Janotti Jr, 2020, p. 4). E isso, por sua vez, abre a possibilidade para que tanto usuários das mídias como produtores se articulem em comunidades, com princípios e atributos característicos.

Para Pereira de Sá (2019), essa configuração midiática permitiu a consolidação de uma “rede de música pop periférica”, na qual gêneros musicais tradicionalmente alijados dos circuitos hegemônicos marcados pelo crivo da MPB podem angariar visibilidade correndo por outras vias. Assim, para a autora, “as redes sociais, sobretudo o YouTube, são mediadores centrais na articulação dessa rede constituída por gêneros musicais populares e periféricos que antes transitavam por circuitos distintos e que agora se irrigam mutuamente através do contato possibilitado por esta plataforma” (Pereira de Sá, 2019, p. 21). É possível perceber como essas zonas de contato se dão na prática a partir da própria figura de Elza. Nos últimos anos de vida, a cantora foi homenageada por artistas de gêneros musicais como o rap/R&B (Souza, 2021) e o funk (Gutmann; Maia; Dias; Souza, 2023), por exemplo. Ao mesmo tempo, através de parcerias, também se alinhou a artistas como Liniker e Flávio Renegado, como nas faixas “Foi você, fui eu” e “Negão negra”, respectivamente lançadas pelos artistas com participação da intérprete.

Esse diálogo entre sujeitos(as) alinhados a gêneros ou movimentos musicais relegados historicamente apontam para a possibilidade de fissurar estratégias midiáticas que subjagam o valor e a criatividade de produções periféricas. Não se trata de diminuir ou obliterar o fato de que este é um campo em situação de constante disputa. Como alertam Janotti Jr e Queiroz (2023, p. 24), pluralidade e acessibilidade de fato delineiam os conteúdos disponíveis em plataformas como Spotify, TikTok e YouTube, “mas não se deve deixar de notar que esta disponibilidade está acondicionada em plataformas que possuem estruturas centralizadoras no modo como ope-

ram as formas de distribuição e acesso aos seus cardápios musicais”. Ainda sim, a despeito do cenário por vezes desfavorável, é preciso destacar a força política dessas redes que alargam o alcance e a importância de produções ricas e complexas e que podem mobilizar sensibilidades pop periféricas (Soares, 2023).

Nesse sentido, tais articulações dizem respeito não só a uma produção específica, mas à experiência que ela dispara. Como abordado por Gutmann (2021, p. 64) em relação às tramas audiovisuais, as redes que se formam a partir dos entrelaçamentos da experiência em torno de um determinado produto “configuram fluxos (de imagem, som, corpos, narrativas, identidades, sensibilidades, modos de ser e habitar o mundo)”. As nuances envolvidas nessa dinâmica não são localizadas nem localizáveis, como ressalta a autora. São constituídas na conectividade, na multiplicidade e na heterogeneidade. Isso implica notar que a experiência de se relacionar com um texto não tem um início ou fim *a priori*, pois, como um vetor, ele se espalha para as ambiências digitais, não se limitando a um meio específico, e é constituído pelos diversos enredamentos que aí se estabelecem. Por conseguinte, ele se revela não só nos aspectos relativos à sua materialidade e ao ambiente primeiro em que está “alojado”, mas também nos fluxos culturais, afetivos e identitários que mobiliza.

Esses movimentos enredados fazem ver coletividades. Por meio das sensibilidades compartilhadas, as redes se expandem e são resignificadas, refazendo-se continuamente. A ação midiática #SomosTodasElzas está envolta também neste modo de produção e circulação de produtos culturais. Conforme vimos no tópico anterior, não é possível delimitar exatamente onde a campanha começa ou termina. Diversos fatores convergem ali: a trajetória de Elza, a história da música brasileira, o lançamento do álbum *Deus é Mulher*, a emergência de corpos mais diversos no *mainstream*, a carreira solo de cada artista, os gêneros musicais com os quais se identificam, os videoclipes e as entrevistas que se articulam com o discurso em favor das diferenças, as legendas e *hashtags* que acompanham as publicações, os comentários e curtidas dos usuários da rede, entre outros. A conjunção de

elementos atrelados à campanha gera fluxos que aprofundam e complexificam os engajamentos afetivos em torno da reivindicação do respeito às diferenças, cerne da ação.

Encruzilhadas, tempos, corpos e espaços

A fala tida como marco inicial da carreira de Elza foi uma resposta a Ary Barroso em seu programa de calouros. “De que planeta você veio?”, o apresentador indaga a caloura. E ela o responde: “Do Planeta Fome” (Bruno, 2021). A fala de Elza se torna ainda mais potente quando a relacionamos com a fome de comer o mundo, de mudar o mundo, como Exu o come para vomitá-lo em novas possibilidades. 1953, ano da aparição da cantora no programa de rádio, se espirala e cruza 2019 na forma do álbum “Planeta Fome”, para cruzar novamente o “fim do mundo” de 2015. Elza mistura começo, meio e fim da carreira pela boca, pela voz, pelo corpo, pela fome, e reorganiza o mundo em possibilidades de vida para ela e outras mulheres.

Os cruzos que vimos nas seções anteriores nos fazem compreender que, pelo menos, dois movimentos distintos, mas que se complementam, são instituídos ao nos abirmos e nos relacionarmos com as encruzilhadas que emergem do exercício de análise feito a partir da #SomosTodasElzas. Há a encruzilhada enquanto gesto epistemológico, político e analítico que faz com que descentremos a ação, façamos colidir tempos espiralares e lineares bem como o aqui e o lá, observando os corpos que compõem essa campanha. Nos colocando em relação com artistas que admiramos e que também nos atravessam; instabilizando percepções estanques sobre o conjunto de mulheres que compõem a campanha e a própria ideia de feminino. Elza Soares, Pablló Vittar, Pitty, Xênia França, Valéria, Luedji Luna, Larissa Luz são indivíduos com trajetórias próprias: de corpos, regiões, identidades de gênero, orientações sexuais, etnias, gêneros musicais distintos, mas também conformando um comum.

Os corpos de cada uma delas, suas vidas, se justapõem formando um corpo coletivo que tem no feminino conformado na ação midiática uma pulsão de transformação. E, nesse caso, o corpo implícito de Elza, que não

aparece em nenhuma imagem da campanha, pode ser observado não a partir do signo da ausência ou da sujeita “oculta”, mas a partir da potência de uma ideia, uma filosofia e um projeto de mundo que não se esgota em um corpo, no singular. A materialidade do corpo de Elza parece não precisar ser mostrada pela campanha para se fazer vista, pois ela se expande como coletividade: são Elzas.

É na força desse comum e da coletividade, do somos todas, que há a revelação de uma força possível e capaz de gerar outro futuro e país. Emerge aqui um segundo movimento atrelado à encruzilhada, que se estabelece através da campanha. Ela permite, ao cruzar essas mulheres, que possamos entendê-las de outra maneira, que seus corpos conformam uma relação em que a referência – Elza – é também contemporânea de todas elas. Não há uma cristalização da ideia de uma ancestral que está restrita a um passado, nem a um lugar determinado, como bem observa Leda Martins (2021). A mulher do fim do mundo, o deus que é mulher (deus não é pai, é deusa – deuse? – mãe e mulher preta), jogam no embaralhamento de passado, presente, futuro, de fronteiras que tentam estabelecer um aqui e um lá que nos aprisionam num Brasil moderno, colonial, racista e patriarcal.

Essa rearticulação e reelaboração do nacional exige um olhar político relacional acerca dos espaços, pois, como lembra Massey (2009), quando se aborda o elemento espacial, deve-se pensar em

uma política que presta atenção ao fato de que entidades e identidades (sejam lugares, clientelas políticas ou montanhas) são produzidas, coletivamente, através de práticas que formam relações, e são essas práticas e relações que a política deve focalizar. Mas isto também significa insistir no espaço como a esfera de relações, da multiplicidade contemporânea e, como sempre, em construção (Ibid, p. 2012).

Nessas configurações relacionais, tempos e espaços estão em constante interação, portanto. Como vimos na ação midiática, corporalizar a mulher do fim do mundo é também instituir cotidianamente um espaço-tempo em que as diferenças possam não só existir, como também habitar. Nossa análise nos levou, portanto, a perceber que o gesto que pensamos inicialmente

de encruzilhada não se encerra nele mesmo, temporal e espacialmente. Há o nosso gesto e há a encruzilhada que emerge dos cruzos que observamos a partir da ação midiática, o que faz saltar determinadas temporalidades e espacialidades.

Somos todos Elzas na e como encruzilhada, vislumbrando e construindo outros caminhos. E aqui não nos cabe, portanto, a defesa de um único modo de conformar encruzilhada. Estamos nós mesmas, autoras e autores, atravessadas pelas encruzas, na intersecção dos vários tempos e espaços que mobilizamos a partir dessa campanha. É, pois, no compromisso de não estancar os cruzos que as potências de ver e fazer encruzilhadas se revelam.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Relembramos a discussão levantada no XIV Encontro da Rede Historicidades dos Processos Comunicacionais, quando nos foi sugerido pensar a distinção entre corporalidade e corporeidade: corporalidade como o movimento pertinente às relações do corpo para seu exterior e corporeidade como aquilo que é articulado do corpo para dentro dele mesmo. O que argumentamos aqui vai em outra direção, ao entendermos que o corpo é também uma memória e que essa marcação que poderia ser intrínseca a ele, na verdade, se faz em relação, em um coletivo.
2. Título e verso de canção de Luedji Luna. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yn663jw4>>. Acesso em 29 mar. 2024.
3. Transcrição nossa. Episódio disponível no link <<https://novabrazilfm.com.br/podcast/preta-com-adriana-couto/>>. Acesso em 29 mar. 2024.

Referências

ALBUQUERQUE, JEDER JANOTTI JR. Perspectivas políticas da rede de música pop periférica brasileira e feats internacionais da Kondzilla. *Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura*, v. 9, n. 2, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3748>>. Acesso em: 15 out. 2023.

BRUNO, Leonardo. *Canto de rainhas*: O poder das mulheres que escreveram a história do samba. Rio de Janeiro: Agir, 2021.

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.

HAESBAERT, Rogério. Território como r-existência: do corpo-território ao território-corpo (da Terra). In R. Haesbaert (Org.), *Território e descolonialidade*: sobre o giro (multi) territorial/de(s)colonial na América Latina. Niterói: CLACSO/PosGeo-UFF, 2021.

JANOTTI JR., Jeder Silveira; QUEIROZ, Tobias Arruda; PIRES, Victor. *Deixe a gira girar* [livro eletrônico]: corporeidades musicais em tempos de escuta conexa. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFGM, 2023. 98 p.

GUTMANN, Juliana Freire. *Audiovisual em rede* [livro eletrônico]: derivas conceituais. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFGM, 2021.

_____; MAIA, Jussara; DIAS, Renata; SOUZA, Francielle de. A coisa tá preta: corporalidades e aberturas espaço-temporais na música (pop)ular brasileira. In: FONSECA, Maria Gislene Carvalho (et al) (Orgs.). *Temporalidades e espacialidades nos processos comunicacionais*. Belo Horizonte: Fafich/ Selo PPGCOM UFGM, 2023, 502 p.

LEAL, Bruno; GOMES, Itania.; RIBEIRO, Ana Paula. A historicidade dos processos comunicacionais. In: MUSSE; VARGAS; NICOLAU (Org.). *Comunicação, mídia e temporalidades*. Salvador, Edufba, 2017, p. 31-57.

MÃE STELLA. Na Encruzilhada da Vida. *A Tarde*. Salvador, 2012. Disponível em: <<http://mundoafro.atarde.uol.com.br/balaio-de-ideias-na-encruzilhada-da-vida/>>. Acesso em: 05 ago. 2021.

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-UFMG, 2002.

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

MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço*: uma nova política da espacialidade, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2009.

PASSOS, Nívia. Luedji Luna: “sendo um corpo feminino e preto no mundo, acabo alcançando outras mulheres negras”. *Glamour*, 2023. Disponível em <<https://tinyurl.com/yhc3ft8h>> Acesso em 12 out. 2023.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Cultura digital, videoclipes e a consolidação da Rede de Música Brasileira Pop Periférica. *Revista Fronteiras - estudos midiáticos*, v. 21, n. 2, p. 21 - 32, mai/ago 2019.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Mórula Editorial, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

_____, RUFINO, Luiz. *Fogo no mato*: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SANTOS, Daiv. Larissa Luz, Ledji Luna e Xênia França unem forças no Trio Respeita as Minas em Salvador. *POPline*, 2020. Disponível em <<https://tinyurl.com/mryuuwa5>>. Acesso em 12 out. 2023.

SARZI, Lucas. ‘Meu papel é só ser’, diz Luedji Luna, referência da música contemporânea, que toca em Curitiba nesta sexta-feira. *Banda B*, 2023. Disponível em <<https://tinyurl.com/3x3acmdv>>. Acesso em 12 out. 2023.

SOARES, Thiago. Sensibilidades pop periféricas: Abordagens teóricas para estudos sobre música pop a partir da América Latina. *E-Compós*. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2722>. Acesso em: 15 out. 2023.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

_____. *O terreiro e a cidade*: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SOUZA, Francielle de; CORAÇÃO, Cláudio. Da tensão ao sublime: potencialidades estéticas da canção “Mulher do fim do mundo”, de Elza Soares. *Revista Extraprensa*, v. 12, n. 2, p. 94-113, ago. 2019.

_____. *A desconstrução dos mitos sobre a mulher negra: um olhar sobre Elza Soares, Tássia Reis e Mc Soffia*. Monografia (Graduação) - Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Mariana, 2018.

_____. *Enredando a música popular brasileira: torções do tempo nas textualidades do coletivo Rimas&Melodias*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Fafich, Belo Horizonte, 2021.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TEIXEIRA, Rodrigo. Elza Soares: da tradição à ruptura, uma tradução do ser contemporâneo. *Scriptorium*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 1-11, jul.-dez. 2021.

CAPÍTULO 8

“Tempo da fome”: corpos, espaços e racismo na literatura autobiográfica e de ficção de Carolina Maria de Jesus

MARINA CARRANO LELIS

NAYARA LUIZA DE SOUZA

YAN GABRIEL DA CONCEIÇÃO OLIVEIRA

CARLOS ALBERTO DE CARVALHO

Introdução

Em sua produção literária, composta por diários e obras de ficção, Carolina Maria de Jesus nos permite perceber como na sociedade brasileira são recorrentes o racismo e a pobreza como condições estruturais que organizam, distribuem e tentam delimitar corpos segundo os espaços que podem habitar ou frequentar sem constrangimentos. Com agudeza e perspicácia, Carolina percebe, em seus trânsitos como catadora de papel, de metal e mesmo de comida jogada no lixo, como olhares, gestos e palavras tentam definir cotidianamente as pessoas que habitam as favelas, denominadas quartos de despejo pela escritora, e as casas de alvenaria, definição aplicada de modo genérico às habitações com os confortos inexistentes nos barracos das favelas. Tendo a fome como companheira desde muito cedo, Carolina se afligia porque nem sempre podia dar comida a si mesma e à filha e aos filhos.

Fome, ainda, que no universo de Carolina não se limita à fome do corpo; corresponde, também, à fome do espírito. De acordo com Conceição Evaristo, a fome em Carolina é utilizada como metáfora para diversos vazios, inclusive o existencial e está para “além de uma panela vazia” (apud Jesus, 2021, p. 10) na escrita de Bitita, o que fica comprovado na seguinte passagem de *Quarto de Despejo*: “Eu cato papel, mas não gosto. Então eu penso: ‘Faz de conta que eu estou sonhando.’” (Jesus, 2014, p. 29). Através da escrita, Carolina busca uma saída do lugar onde o mundo real lhe colocou, por sua condição de mulher, negra, periférica, mãe-solo e todas as opressões conjugadas que ela visibiliza e experiencia a partir de seu corpo.

Expandindo o sentido aprisionado em palavras, a autora dribla o confinamento geográfico, mas também simbólico, historicamente legado pela sociedade brasileira às pessoas negras (Gonzalez, 2020). Ao mudar-se para Osasco, Carolina registra em seu diário no dia da mudança: “agora estou na sala de visita, o lugar que eu ambicionava viver” (Jesus, 1961, p. 48) e traduz um regime de visibilidade também discutido por Gonzalez (2020) ao descrever como os locais da casa em que as mulheres negras podiam ser vistas expressam os espaços de permissão de viver direcionado a essas mulheres. Sair do “quarto de despejo” a caminho de uma sala em que seria possível ser vista e receber pessoas como ela, embora ainda possa ser visto como um espaço de espera, já é um lugar de trânsito para Carolina.

Corporeidades e espacialidades, em Carolina Maria de Jesus, não resultam assim de conceitos abstratos, mas do trânsito diário pela cidade de São Paulo com suas demarcações que simultaneamente definem corpos e espaços, quando já adulta e mãe que enfrenta a própria fome e a dos filhos. Mas também a menina Bitita, em sua cidade natal no interior de Minas Gerais, inconformada com as restrições impostas ao seu corpo negro, seja pelas manifestações de racismo, seja pela delimitação de onde podem ou não residir pessoas como ela, negras e pobres.

À menina e sua inteligência e senso de observação não passam despercebidas outras condições de existência e resistência de corpos e espaços, dos locais de trabalho em condições precárias à violência policial contra

corpos negros, realidade amplamente espalhada Brasil afora, desde sempre. Entre a menina Bitita e a Carolina Maria de Jesus adulta está uma adolescente que literalmente não ocupa lugar algum no espaço, em suas trajetórias como nômade à procura de trabalho e moradia e que se recusa a uma série de empregos que lhe impunham condições de existência limitadoras.

Ao registrar como carregou desde a infância em seu corpo um espaço específico de (im)possibilidade de trânsito e ocupação, as descrições de Carolina se assemelham ao proposto por Beatriz Nascimento (1989, 2021), segundo a qual é no corpo que as pessoas negras em diáspora trazem consigo os territórios possíveis de existência: um corpo que se converte em território ao não ser aceito em nenhum outro espaço, sendo constantemente empurrado para as margens, periferias e favelas e um “corpo-quilombo” (Nascimento, Ôrí 1989, n.p.), convertido diariamente em território de resistência.

Apaixonada pela leitura e pelos livros, Carolina Maria de Jesus faz da literatura seu passaporte para transitar entre o quarto de despejo e a casa de alvenaria, finalmente conquistada após o sucesso do livro *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. Não se tratou, no entanto, de uma casa nos espaços nobres da cidade de São Paulo, mas situada em um bairro da periferia, mais “adequado” como espaço de habitação para corpos como o de Carolina. Carolina habitava, sobretudo, um desejo de possibilidades, chegando a registrar que queria residir no céu, um lugar colorido, pacífico, em que todas as pessoas pudessem entrar.

O objetivo deste artigo é discutir como corpos e espaços se dão a ver na literatura de Carolina Maria de Jesus, tomando como referência três produções autobiográficas (*Diário de Bitita*, *Quarto de Despejo* e *Casa de Alvenaria*) e uma produção ficcional (*Pedaços da Fome*). Pretende-se que as noções de corporeidades e de espacialidades sejam apreendidas a partir das agudas reflexões de Carolina Maria de Jesus, sem as mediações canônicas destes conceitos que circulam, não raro, sem rastros das experiências concretas que muitas vezes se afirma estar na raiz da formulação de noções incapazes de perceber, dentre outras variáveis, como o racismo atua na conformação de corpos e espaços. Ao referir à perspectiva da conforma-

ção o pressuposto não é o de ação que retira poder de agência, que leva ao imobilismo, mas antes, o oposto: a luta pela superação das desumanizações derivadas dos modos como corpos e espaços estão socialmente distribuídos segundo lógicas racistas e excludentes.

O artigo não se propõe enveredar pelo caminho da análise literária, que foge às competências de quem o redige. No entanto, é necessário destacar que mesmo nessa seara, o racismo tem sido uma constante, nem sempre disfarçado sob a *expertise* de quem estuda a obra de Carolina Maria de Jesus. Rejeitar ou rotular a literatura de Carolina (Alexander, 2022) indica modos de continuidade dos confinamentos a que corpos negros deveriam se sujeitar em todas as esferas da vida, segundo as lógicas de privilégio e exclusões próprias dos modos de arranjos do mundo da branquitude¹. Vera Eunice de Jesus, filha de Carolina, e Conceição Evaristo, no prefácio da edição de 2021 de *Casa de alvenaria*, abordam diversos aspectos do racismo manifesto relativamente à literatura de Carolina Maria de Jesus, como aqueles associados a dimensões estéticas e de “correção gramatical” segundo normas da língua ditas cultas.

As reflexões que propomos serão essencialmente fundamentadas na noção de vestígio proposta por Christina Sharpe (2023), que o utiliza para investigar como as perspectivas de tempo e espaço são experienciadas por pessoas Negras como uma espécie de “desde sempre” na experiência diaspórica forçada pela escravização.

Corpos e tempo no vestígio

15 de julho de 1955 é a data dos primeiros escritos de Carolina Maria de Jesus em sua obra inicial publicada em formato de diário. Ao longo dos registros cotidianos anotados em qualquer pedaço de papel que encontrasse, pistas sobre o *tempo* e o passar dele (e a sensação que Carolina descreve que esse permanece estático) vão sendo pontuados pela escritora que relata as horas do dia, o dia da semana e algumas vezes oferece reflexões sobre algumas datas colocadas como históricas. Em 13 de maio, data em que se rememora a abolição da escravatura no Brasil, Carolina inicia o registro do

dia descrevendo o *tempo*²: “*Hoje amanheceu chovendo*. É um dia simpático para mim. É o dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos” (Jesus, 1992, p. 26, grifo nosso). Já ao final desse mesmo dia, depois de revelar que apenas às 21h conseguiu comer e alimentar os filhos, a autora retorna à data ao revelar: “E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual, a fome!” (Jesus, 1992, p. 27).

O tempo da fome em *Quarto de Despejo* apresenta dinâmicas temporais que defendem refletir as figuras de historicidade de “tempo” e “espaço” que para nós assume essa característica ao ser corporificado por Carolina Maria de Jesus, revelando as instabilidades que a escritora registrou em sua obra como o ser histórico que ela é. Entende-se aqui como ser histórico a proposição feita por Marialva Barbosa (2021) ao recuperar a noção de Agnes Heller, que localiza o ser humano como um ser histórico que ao tomar consciência dessa realidade constitui-se como historicidade. Na linha de compreender a historicidade dos seres e seus processos comunicacionais a partir da dimensão filosófica do tempo, Marialva Barbosa vai explicitar:

Quando dizemos éramos ou seremos nos constituímos no tempo. Temos a consciência de que possuímos uma história anterior, que estamos envelopados de uma história que começou muito antes da nossa existência, mas que continua nos afetando. Essa história de outros (do passado) é também a nossa história: a história de uma humanidade que existe atravessando séculos. Somos tempo. (Barbosa, 2021, p. 43)

Ainda, novamente ao recuperar Heller, Marialva Barbosa diz do presente como “estando agora, em relação a um começo e a um fim [...] da interseção do ser na sequência da vida: infância, juventude, maturidade e velhice [...] num círculo de possibilidades limitadas” (Barbosa, 2017, p. 29). No entanto, Carolina nos alerta para o fato de que essa vivência do tempo é por vezes negada pelas condições estruturais da vida nos espaços precarizados: “Quem reside na favela não tem quadra de vida. Não tem infância, juventude e maturidade” (Jesus, 1992, p. 92). Assim, tornam-se ausentes as marcações que caracterizariam tipicamente as experiências e as atribuições individuais em cada uma dessas *quadras de vida*.

Atividades como o trabalho passam a ocupar tanto o tempo diário como o tempo de vida sem uma delimitação evidente - não só na juventude como na infância e na maturidade, quando tal atividade não seria correspondente ao que, por direito, deveria ocupar uma criança ou ao que, por limitações físicas, poderia exercer um idoso. A ausência de tais demarcações se reflete não somente a partir da indistinção na designação de responsabilidades e experiências, mas também pela forma como crianças têm sua infância roubada no tratamento da polícia ou como são expostas a diversas violências, não só como vítimas, mas como testemunhas.

Em *Diário de Bitita*, obra lançada em 1982 na França, cinco anos após a morte da autora, Carolina Maria de Jesus registra pensamentos de sua infância em Minas Gerais onde os fragmentos de um passado próximo dela, a escravidão, é nomeado através da figura de seu avô materno. Nesse sentido, necessidades físicas como descanso e alimentação são contingenciadas por aspectos sociais que se sobrepõem ao tempo do corpo. Isso frequentemente impede que sejam supridas no momento de sua manifestação. O tempo de atendimento dessas necessidades é dado não pelos indícios fisiológicos, mas pelas possibilidades e impossibilidades do meio. O acesso indefinido à comida e os frutos indefinidos do trabalho fazem com que as necessidades físicas sigam também em tempo indefinido: “Saí indisposta, com vontade de deitar. Mas, o pobre não repousa. Não tem o privilégio de gosar descanso” (Jesus, 1992, p. 12). O indefinido se reforça, também, pela “permanência do transitório” (Barbosa, 2017, p. 22).

Mas a história das pessoas negras como Carolina Maria de Jesus é também a da negação da humanidade de gentes sequestradas da África pelo colonialismo escravista, o que requer ir além dos marcos da reflexão de Marialva Barbosa. Christina Sharpe, em seu livro *No vestígio: negridade e existência* (2023), propõe a noção de vestígio como chave para compreender o permanente projeto de eliminação dos corpos negros nos Estados Unidos racista, reflexão que se adequa perfeitamente às lógicas do racismo no Brasil e em qualquer outro espaço. A partir da noção de vestígio, Christina Sharpe também perscruta as múltiplas formas de resistências Negras

(a inicial maiúscula segue o modo como a autora sempre escreve a palavra Negra e suas derivações de gênero). Pelo vestígio, a história da escravização não tem um passado findo, pois suas consequências continuam no presente e se projetam no futuro, o que leva Sharpe a registrar que a negação das vidas negras é parte constitutiva da democracia vigente nos Estados Unidos. Na definição da autora:

Meu projeto olha para os desastres cotidianos atuais no intuito de perguntar o que, se é que algo, sobrevive a essa persistente exclusão das pessoas Negras, a essa perseguição ontológica, e como a literatura, a performance e a cultura visual observam e medeiam essa (não) sobrevivência. Para fazer esse trabalho de me manter no vestígio e realizar o trabalho de vigília, volto-me também para formas de expressão cultural Negras (por exemplo, as obras de poetas e poetas-romancistas como M. Nourbe SePhilip, Dionne Brand e Kamau Brathwaite) que não buscam explicar nem resolver a questão dessa exclusão em termos de assimilação, de inclusão, ou de direitos civis ou humanos, mas sim retratar esteticamente a impossibilidade de tais resoluções, representando os paradoxos da negridade nos legados da negação da humanidade Negra pela escravização e depois deles. Nomeio esse paradoxo como vestígio, e uso vestígio [*wake*] em todos os seus significados [vestígio, vigília, vereda] como um meio de compreender como as violências da escravização emergem nas condições contemporâneas de dimensões espaciais, legais, psíquicas e materiais e em outras dimensões da (não) existência Negra, bem como em modos Negros de resistência. (Sharpe, 2023, p. 19)

A literatura de Carolina Maria de Jesus nos oferece, tal como as diversas produções do universo da cultura negra acionados por Christina Sharpe, estratégias de (não) sobrevivência no vestígio. Quando diz sobre o tempo da fome, Carolina Maria de Jesus vai pontuar como a permanência de uma condição fisiológica do corpo sem alimento determinada por questões socioeconômicas e raciais designa a noção de passar do tempo. Ainda nos escritos de 13 de maio de 1958, Carolina descreve os filhos pedindo por comida sem que ela pudesse prover esse alimento como a “reprise do espetáculo” (Jesus, 1992, p. 27), ou seja, uma repetição que ela já vivera tantas vezes que não saberia definir se fazia parte de um passado ou do presente.

Tomando a proposição de Christina Sharpe de que “no vestígio, o passado que não passou reaparece, sempre, para romper o presente” (Sharpe, 2023, p. 14), Carolina de Jesus oferece detalhes preciosos sobre esse eterno retorno, seja a fome como ameaça constante, seja o trabalho de catar papel e outros materiais recicláveis independentemente das condições temporais ou do cansaço, sejam os olhares de desprezo lançados pelas pessoas brancas em suas casas de alvenaria. Se o vestígio é também vigília, somente a experiência da exclusão é capaz de não fazer esmorecer o projeto de, pela escrita, sair das condições precárias de existência, até então, as únicas possíveis para Carolina. A fuga das condições impostas à (não) existência negra, para a literata brasileira, significa um duplo desafio: habitar espaços diferentes do “quarto de despejo”, assim como ocupar espaços na literatura, na música e no rádio, como desejos manifestos nos diários.

A constituição de Carolina no tempo, na concepção de ser histórico, contudo carrega consigo contradições impostas pelo racismo. Algo que pode ser observado contextualmente, mas também como vestígio, na história da própria autora deixada à margem do movimento literário brasileiro relegando Carolina como a “escritora favelada” e sua literatura especificamente como “marginal”. Para Fernanda Miranda (2020), o silenciamento imposto a Carolina provocou que muitas de suas obras permanecessem inéditas e que aquelas publicadas tivessem sua recepção sempre acompanhada de dissensos e reações que ignoravam a produção intelectual dela como válida. Ainda segundo Miranda (2020), Carolina instaura no texto nacional “a experiência histórica do sujeito marginalizado na modernidade, dando a ver a condição profunda da colonialidade brasileira ao mostrar a desigualdade (racial, de gênero e de classe) no epicentro do espaço moderno” (p. 247).

Ao pensar na inscrição do corpo de Carolina Maria de Jesus no tempo, podemos fazê-lo a partir de algumas chaves. Para a historiadora e ativista Beatriz Nascimento (2021), o tempo está dentro da História e não o contrário. No desafio de retomar o que ela aponta como o “tempo da história”, a autora questiona o que passou a entender-se como História (com a le-

tra maiúscula) a partir do século XIX, em uma consideração que reduziu o tempo histórico a um recorte temporal do que a modernidade³ definiu como tal. Nascimento (2021) vai ressaltar nesse ponto justamente as correntes de pesquisa histórica nacionais que ignoram a história do negro antes da chegada desse ao Brasil, e assim ignora o fator racial como dinâmica nessas construções de espaço e tempo.

Na busca por essa história do homem negro, Beatriz Nascimento (2021) questiona como têm sido executados no Brasil os estudos que têm as pessoas negras como foco. Para a historiadora esses estudos não deveriam atuar de maneira fragmentada considerando apenas classe social, ou somente pessoas negras como sujeitos produtores de manifestações culturais ou ainda que existiram apenas no escravismo. Nascimento descarta, também, as confusões que tentam aproximar experiências de opressões diversas às dinâmicas da racialização do negro no Brasil. Assim, ela defende “que não se estuda, no negro que está vivendo, a história vivida”, sendo necessário compreender inclusive que sobre as pessoas negras essa História segue perene e viva.

Não se pode aceitar que a história do negro no Brasil, presentemente, seja entendida apenas através dos estudos historiográficos e sociológicos. Devemos fazer a nossa história, buscando nós mesmos, jogando nosso inconsciente, nossas frustrações, nossos complexos, estudando-os, não os negando. (Nascimento, 2021, p. 45)

Dessa forma, Nascimento (2021) vai defender que na complexidade que inclui tempo, espaço e corpo, a história do negro deva ser escrita por ele mesmo. Entretanto, a historiadora também alerta que para que essas histórias, e aqui ela cita em específico a literatura, sejam consideradas como registros historiográficos, é necessário que se rompa com a noção de que o pensamento, a intelectualidade e a racionalidade estão corporificadas apenas em corpos brancos. Embora não fale especificamente sobre Carolina Maria de Jesus, Nascimento (2022, p. 116) aponta que obras literárias e

artísticas cujos produtores são pessoas negras costumam gerar surpresa quando apresentam “fluência verbal” e “domínio literário”.

Em relação às obras de Carolina, críticas jornalísticas divulgadas na época do lançamento de *Quarto de Despejo* chegaram a levantar dúvidas sobre a autoria do livro considerado com construções poéticas muito elaboradas para ser de uma mulher sem educação formal. Segundo esses argumentos, diziam que o livro era do próprio Audálio Dantas, que utilizava apenas a figura de Carolina para ganhar atenção e consideravam que a publicação do livro “era ou o produto de um acaso, ou fruto de um golpe publicitário” (Silva, 2010).

A atribuição de papel central a Audálio Dantas como responsável por “descobrir” Carolina Maria de Jesus e proporcionar-lhe condições para publicar *Quarto de Despejo* ainda gera controvérsias, que no limite podem relegar a segundo plano os esforços da escritora para produzir sua literatura em condições de existência precárias, financeira e materialmente. Sua literatura é produzida muito antes de Audálio Dantas se deparar com ela a propósito da produção de trabalho jornalístico e continuou posteriormente ao encontro. Registre-se que a iniciativa de mostrar sua literatura é de Carolina, que nunca se submeteu às pressões de Audálio sobre ela, por exemplo, a pretexto de ensinar à escritora como preservar o dinheiro ganho com o livro. A relação entre eles é assim descrita por Carolina, a propósito da intenção da escritora de se tornar cantora:

Eu queria ir para o radio, pra cantar. Fiquei furiosa com a autoridade do Audálio, reprovando tudo, anulando os meus projetos. Dá impressão de que sou sua escrava. Tem dia que eu adoro o Audálio, tem dia que eu xingo-o de tudo. Carrasco, dominador, etc. (...) Xingava o Audálio. Ele não me dá liberdade para nada. Eu posso cantar! Posso incluir-me no radio como dramaturga e ele não deixa. (Jesus, 1961, p. 27)

Outro questionamento comum aplicado à Carolina é justamente sobre os ditos erros ortográficos e sua condição de semianalfabeta, que iremos nos referir aqui como autodidata. Ao posicionarmos o corpo de Carolina Maria de Jesus no tempo histórico podemos identificar que ela está ape-

nas a quatro gerações do período da escravização, quando pessoas negras eram efetivamente proibidas de cursar escolas. Ela mesma, como conta no *Diário de Bitita*, frequentou a escola apenas enquanto morou na cidade de Sacramento em que crianças negras eram aceitas, e logo depois não encontrou mais esse espaço. Conta também que chegou a ser presa acusada de feitiçaria por ler um dicionário de capa preta, o que fazia pela sua paixão pela leitura e obstinação em aprender mais, ela descreve.

Em contraposição a essa versão defendemos que a escrita de Carolina é ancestral e corporificada; equivale ao *pretuguês*, do qual fala Lélia Gonzalez (2020), e foi moldada, sobretudo, na oralidade que teceu a experiência de mundo da menina alijada do sistema educacional formal brasileiro, mas que, nem por isso, deixou de fazer dos livros e da leitura a grande paixão. O *pretuguês* possibilita à Carolina o habitar no sonho, com dignidade. *Cetim*, por exemplo, vira *sitim* na escrita de Carolina, que declara, em *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*: “Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde eu moro” (Jesus, 2014, p. 167). Carolina se orgulha de ser preta e faz questão de ressaltar isso em *Quarto de Despejo*, escrito também para enganar a fome, que, junto com a oralidade, salta de cada linha delineada pela autora; a fome que é “amarela”, mas também “professora” (Jesus, 2014).

É também no contexto que alijou os descendentes de escravizados negros no Brasil do processo educacional que Beatriz Nascimento (2022) observa como a oralidade converteu-se em modos de registro dos conhecimentos negros, o que ela denomina de “literatura oral” (p. 116), presente em manifestações artísticas culturais como as Folias de Reis, a Congada e o Boi Bumbá, bem como nos sambas e outras produções musicais. Nascimento ressalta, contudo, que a separação dessa produção da leitura intelectual também se estende nesse contexto, “vista puramente como lúdico e não como um historicismo. É vista como a produção de um indivíduo, e não uma manifestação de *logos* socializado de um *ethos* coletivo” (Nascimento, 2022, p. 116).

Espaços no vestígio e “corpo-mapa” como ocupação

No livro de Christina Sharpe o navio tumbeiro é o espaço, real e metafórico, que conduz as reflexões sobre as vidas negras a partir da diáspora africana forçada pela escravização e que, como documenta a autora, tem continuidade nos afogamentos de pessoas refugiadas e migrantes no Mediterrâneo, como consequência de políticas europeias que dificultam fluxos migratórios de pessoas negras da África, fugindo de guerras, perseguições, fome e outras mazelas.

Na literatura de Carolina Maria de Jesus os “tumbeiros” são as favelas, espaços também insalubres, de confinamento e de difícil travessia, se essa for possível, tal como não foi no passado e não é no presente para milhares de vidas negras mortas afogadas nas águas do mar. Ao trabalhar com as noções de “quarto de despejo” e de “casa de alvenaria”, Carolina não somente explicita suas próprias vivências, angústias, desejos e realizações, como nos permite perceber os arranjos espaciais que no Brasil dizem quem pode ou não ocupar determinados espaços sem riscos de constrangimentos e violências diversas que, não raro, resultam em morte.

Aliás, se considerarmos os assassinatos de pessoas negras nas comunidades em que vivem, as lógicas do vestígio alertam que não há espaço seguro para as vidas negras. No Brasil, os espaços inseguros para pessoas negras resultam duplamente do Estado, por ação ou por omissão. Por ação, sobretudo pelas mãos de forças policiais que assassinam deliberadamente, de crianças brincando na porta de casa a pessoas adultas culpadas *a priori* pela cor da pele. Por omissão, ao recusar efetivar políticas eficazes de segurança não racistas, educação, saúde e moradia. Se o vestígio permite verificar o tempo para as vidas negras como um eterno estar sob necessidade de vigília e procurando veredas por onde traçar alternativas, Carolina Maria de Jesus nos faz ver que racismo e pobreza são faces de uma mesma realidade na delimitação de espaços e estratégias de sobrevivência.

Em *Quarto de Despejo*, Carolina registra a violência policial e da branquitude na cidade de São Paulo, enfatizando os vestígios das violências escravagistas que são guardados e reproduzidos:

Eu estava pagando o sapateiro e conversando com um preto que estava lendo jornal. Ele estava revoltado com um guarda civil que espancou um preto e amarrou numa árvore. O guarda civil é branco. E há certos brancos que transforma preto em bode expiatório. Quem sabe se guarda civil ignora que já foi extinta a escravidão e ainda estamos no regime da chibata? (Jesus, 1992, p. 108)

Em *Diário de Bitita* (1986), conjuntura semelhante é denunciada no interior de Minas Gerais da primeira metade do século XX:

Os pretos tinham pavor dos policiais, que os perseguiam. Para mim aquelas cenas eram semelhantes aos gatos correndo dos cães. Os brancos, que eram os donos do Brasil, não defendiam os negros. Apenas sorriam achando graça de ver os negros correndo de um lado para outro. Procurando um refúgio, para não serem atingidos por uma bala. A minha bisavó Maria Abadia dizia: - Os brancos de agora já estão ficando melhor para os pretos. Agora eles atiram para amendrotá-lo, antigamente atiravam para matá-los. E os pretos sorriam dizendo. - O Benedito virou lebre, quando viu os policiais. Quando os pretos falavam: - Nós agora, estamos em liberdade - eu pensava: “Mas que liberdade é esta se eles têm que correr das autoridades como se fossem culpados de crime? Então o mundo já foi pior para os negros? Então o mundo é negro para o negro e branco para o branco”. (Jesus, 1986, p. 56)

Se ainda vivas, a bisavó Maria Abadia e Carolina Maria de Jesus testemunhariam como os espaços para pessoas negras, na lógica do vestígio, continuam a exigir correr como se fossem bandidas e ainda alcançadas por balas que não visam assustar, mas matar. Para Sharpe (2023, p. 69), encontrar pessoas negras na “diagrafia do vestígio” é buscar o espaço nulo ou incompleto na grande narrativa da história, por isso a autora utiliza o símbolo do asterisco (*) para falar desse transtorno da escrita.

Ao constatar que “vemos esse posicionamento digráfico de pessoas Negras mediante a abjeção em todos os lugares” (Sharpe, 2023, p. 69) ela re-

cupera exemplos de abandonos de pessoas negras em espaços periféricos, como ocorreu nos Estados Unidos durante o Furacão Katrina e aos terremotos no Haiti, que foram justificados publicamente, pelos governos e análises econômicas, como efeitos do desenvolvimento. Se considerarmos, como propõe Sharpe, que esse asterisco é notado globalmente e muitas vezes é associado à pobreza como responsável pelas mazelas imputadas às pessoas negras, podemos avaliar como a observação da favela como espaço de apagamento e expulsão da vida é corporificado na escrita de registro realizada por Carolina Maria de Jesus.

Em *Casa de Alvenaria*, a escritora brasileira inicia observações de comparação entre o novo espaço que conseguiu ocupar quando se muda para Osasco e a favela. E, embora possua uma nova casa, a expulsão dela desse novo espaço ainda é observada como constante ao relatar que os vizinhos agrediam seus filhos sempre que ela se ausentava, referindo-se a eles como “favelados”. Ao mesmo tempo que Carolina de Jesus inicia os registros sobre os anos em que consegue se sustentar na carreira de escritora, a autora oferece nesta segunda obra observações sobre a periferia onde embora ela pudesse ter uma casa, refeições diárias e um quintal do qual ela muito orgulhava-se, a negação do livre trânsito do seu corpo e de seus filhos continuava a persistir.

Ao observar o bairro onde mora ela escreve: “Fiquei com dó dos habitantes de Osasco que não tem esgotos e as chuvas pluviais desbarranca as ruas” (Jesus, 2021, p. 188). Em outro trecho ela compara os dois mundos que havia vivido até ali ao notar o individualismo que se adensava próximo ao dinheiro: “Tem hora que fico pensando: na favela havia brutalidade, eram incultos. Na burguesia ha rivalidades, ambição. Não ha sinceridade” (Jesus, 2021, p. 190). Em uma entrevista concedida por Carolina à TV Rádio Clube de Recife no ano de 1960 ela oferece uma descrição sobre as favelas ao ser perguntada sobre a origem daquele espaço:

Nós, os favelados das cidades, somos os homens do campo e infiltramos na cidade, vivendo de qualquer jeito! O camponês na fazenda vive igual ao favelado na cidade, *porisso não extranho*. O colono não tem conforto.

Quem tem conforto é só o fazendeiro - o dono da terra - Se o fazendeiro instruisse o colono, o país estaria mais desenvolvido (...) Mas o fazendeiro, é egoísta e não quer os colonos cultos, com receio que eles abandonem os campos. (Jesus, 2021, p.195, grifo nosso)

A pergunta seguinte que ela recebe a questiona sobre sua opinião acerca do comunismo, entretanto, ao avançar na obra de Carolina é possível inferir que não é exatamente do pensamento comunista que vem a resposta anterior, como ela confirma. Além de suas leituras ao longo da vida, a observação de Carolina sobre as dinâmicas no ambiente rural também pode ser oriunda da infância e da expulsão que o avô materno sofreu das terras em que trabalhara toda a vida, como ela relata em *Diário de Bitita*.

A não estranheza expressa por Carolina de Jesus ao comparar campo e favela vem de um passado conhecido e de um presente com continuidades. Antes de ir embora de Recife ela comenta sobre os movimentos migratórios de pessoas do nordeste do Brasil que ao chegarem a São Paulo também são impedidos de ter acesso aos espaços urbanos da cidade, sendo encaminhados também ao quarto de despejo. Em *Quarto de Despejo*, Carolina afirma que “a cidade é um morcego que chupa nosso sangue” (Jesus, 1992, p. 182), ao narrar sobre os desgastes para transitar no espaço urbano e os altos custos financeiros para habitar a cidade.

A favela como um espaço de continuidade de organização de pessoas negras ao longo do tempo é explicitado por Beatriz Nascimento (2021) e pelo historiador Adrelino Campos (2005), ambos a partir de textos intitulados “Dos quilombos às favelas”. Ao pesquisar sobre o surgimento da primeira favela do país, Campos (2005) relata que o território foi construído a partir da expulsão da população negra da região central do Rio de Janeiro, onde havia se organizado para que ficasse próxima aos postos de trabalho. O discurso sanitarista condenava os cortiços e cômodos ocupados por essas famílias como risco ao restante da população (pontuando quem se entendia como cidadãos nesse contexto) quando se organizou pelo governo carioca a expulsão dessa população para os territórios onde foram construídas as favelas.

O surgimento desses cortiços, por sua vez, deveu-se à ocupação de escravizados que haviam combatido na Guerra do Paraguai e ao retornar às plantações alforriados foram expulsos, sofrendo o que foi denominado “*desterritorialização* - entendida como ato de perder ou ser retirado do território” (Campos, 2005, p. 55). Em uma abordagem semelhante que tem como proposta a interpretação dos quilombos e das favelas como sistemas alternativos organizados pelas pessoas negras, Beatriz Nascimento (2021) faz um levantamento semelhante ao de Campos, apontando para a equivalência física entre esses territórios a partir de análise de correspondências entre o chefe da polícia do Rio de Janeiro e o ministro da Justiça e Negócios Interiores no século XXI.

Além da vigilância constante que esses territórios sofreram desde o início, como aponta Nascimento (2021), sobre eles também foi solidificado um isolamento perante a sociedade. Esse mesmo isolamento é descrito por Carolina Maria de Jesus ao pontuar as distâncias geográficas que percorria durante o dia para catar papéis e no dia da sua saída do Canindé e todos os demais isolamentos que sua nomeação como favelada a acompanha depois disso. Através desse contexto, assim como Sharpe (2023), Beatriz Nascimento recupera os apagamentos que o corpo negro sofreu, mas no caso da última autora como esse mesmo, por estratégia de fuga e também de resistência como nos quilombos, os corpos das pessoas negras se converteram em território próprio na busca por algum espaço de existência que não podia ser alcançado de forma plena externamente.

É importante ver que, hoje, o quilombo traz pra gente não mais o território geográfico, mas o território a nível duma simbologia. Nós somos homens. Nós temos direitos ao território, à terra. Várias e várias e várias partes da minha história contam que eu tenho o direito ao espaço que ocupo na nação. E é isso que Palmares vem revelando nesse momento. Eu tenho a direito ao espaço que ocupo dentro desse sistema, dentro dessa nação, dentro desse nicho geográfico, dessa serra de Pernambuco. A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Onde eu estou, eu sou. (Nascimento, 1989, s.p.)

O trecho acima corresponde à narração de Beatriz Nascimento durante o documentário *Ôrí: O quilombo como território simbólico ancorado no próprio corpo negro*, utilizado para expressar como depois da diáspora africana as pessoas negras em terras americanas perderam o acesso a um território próprio. Nessa condição, segundo Nascimento (1989, 2022), as pessoas negras brasileiras carregam em si esse território impossível de se retornar por ter sido perdido tanto temporalmente, quanto espacialmente. Um espaço onde a luta pela vida e a busca pela resistência se encontram.

Assim, o corpo e onde esse corpo negro ocupa convertem-se em quilombo. Ao registrar esses corpos em movimento no documentário, a autora descreve esse colocar em movimento como uma orientação de direção a ser seguida, algo que ela descreve como “corpo-mapa” para retornar ao território antigo que foi perdido na escravidão: “o corpo-mapa de um país longínquo que busca outras fronteiras que limitem a conquista em mim. Quilombo-mítico que me faça conteúdo das sombras das palmeiras. Contornos irre recuperáveis que minhas mãos tentam alcançar” (Nascimento, 2022, p. 29).

É por fim nesse espaço de tentativa de ocupação, que corresponde ao seu corpo, que Carolina também se constrói ao imaginar outros espaços para viver saindo do quarto de despejo e da sala de visitas, desejando chegar à cidade (imaginada) e à própria casa que tanto almejou. Ela o faz, ainda, em uma obra de ficção, reimaginando um outro corpo. Se em *Quarto de Despejo*, *Casa de Alvenaria* e *Diário de Bitita* os espaços aparecem como hostis, insalubres, delimitados ou desejados a partir das próprias experiências de Carolina Maria de Jesus, em *Pedaços da Fome*, obra de ficção, a demarcação espacial se dá somente pela pobreza, sem as marcações do racismo.

Maria Clara, a personagem branca central da história, nascida rica, fica pobre em função do casamento com um falso dentista, passando a morar em um barraco insalubre na periferia de uma grande cidade, ao contrário da casa espaçosa da sua época de solteira em uma pequena cidade. Além de experimentar a fome, em contraste com a fartura de outrora, Maria Clara tem que trabalhar para sobreviver, o que antes seria impensável. Mas se há

percalços em habitar um barraco de condições precárias, estar na casa da tia rica do marido não é menos difícil.

Carolina Maria de Jesus associa o espaço da riqueza, representado pela casa rica, com a opressão e o exercício de controle - se não de propriedade - que pessoas ricas julgam ter o poder de exercer sobre pessoas pobres. Na trama, Maria Clara percebe o quanto fez esse jogo, quando rica, sendo agora vítima dele, a partir do desejo do primo de seu marido de tê-la como esposa, o que era incentivado pela mãe do primo, a tia que fazia de Maria Clara empregada. A casa suntuosa representa a riqueza como opressora, fazendo com que Maria Clara decida voltar para seu barraco.

Oh! Paulo, meu amor! Eu quero ir-me embora! Mal por mal prefiro o nosso quartinho. Ao menos, eu tenho sossego, posso dispôr da minha vontade. Não nasci para ser dirigida. Eu aqui não tenho tranquilidade. A tua tia quer transformar-me em ama-sêca dêste tal Renato. Êle é petulante. (Jesus, 1963, p. 113)

Opulência e opressão alheias não são escolha para Maria Clara, mas fora da ficção livrar-se delas não é possível para muitas pessoas negras. Apesar dessa dificuldade, como testemunham os diários de Carolina Maria de Jesus, a pluralidade semântica da noção de vestígio desvela a permanente vigília para superar a fome, para deixar o trabalho extenuante de catar materiais recicláveis e de sobreviver aos olhares de desprezo da branquitude. Em última instância, o desafio é fugir da morte negra como inevitabilidade traçada pelo projeto racista de genocídio, ou em outros termos, romper com a lógica espaço-temporal de confinamento territorial e simbólico e do eterno retorno ao passado inaugurado com a escravização.

Segundo Christina Sharpe,

Tenho pensado nesse encontro, nessa coleta e leitura em direção a um novo modo analítico, como o vestígio e o trabalho de vigília, e estou interessada em tramar, mapear e coletar os arquivos do cotidiano da morte Negra imanente e iminente, bem como rastrear as maneiras como resistimos, rompemos e perturbamos essa imanência e iminência estética e culturalmente. (Sharpe, 2023, p. 18)

Na literatura autobiográfica e ficcional de Carolina Maria de Jesus o propósito programático de Christina Sharpe está plenamente realizado, ainda que Bitita não se ocupe predominantemente da morte física. Mas não há dúvidas de que registra cotidianamente as estratégias para escapar à morte e ao confinamento simbólicos. Ao propor o conceito de “vigília” (p. 23) como uma espécie de trabalho analítico da perenidade da morte negra, Sharpe (2023) explicita como essa ação, que corresponde ao velar de uma pessoa próxima, também implica para ela em “continuar a imaginar novas maneiras de viver no vestígio da escravização, nas vidas após a morte da escravização, para sobreviver (e mais) à vida após a morte da propriedade” (Sharpe, 2023, p. 23). Ao analisar os escritos de Carolina, podemos sugerir que esse movimento de vigília da rotina e da cidade a acompanha a cada registro que ela fez do vestígio enquanto imaginava possibilidades de habitar completamente em casas de alvenaria, que fossem lugares concretos (e feitos de concreto) de segurança. E, assim, uma casa própria que ela desejava para si mesma, e para os seus.

Considerações finais

O corpo de Carolina Maria de Jesus, como buscamos evidenciar, jamais se sujeitou aos limites espaciais que lhe eram impostos pelo racismo e pela pobreza, configurando à perfeição o que Christina Sharpe (2023) denomina como vestígio: Carolina está em permanente vigília que lhe permite perceber as injustiças e as ameaças que a branquitude e seu racismo produzem, enveredando-se por todos os espaços de sobrevivência possíveis. Sendo a literatura a sua grande trincheira, Carolina segue as trilhas de diversas pessoas negras antes e depois dela, que fazem das mais variadas formas de produção de cultura estratégias de enfrentamento da brutalidade típica do racismo.

Mas como a produção cultural não é a única forma de (não) existência no vestígio, a literatura de Carolina Maria de Jesus também nos permite perceber, a partir da própria experiência de catar materiais recicláveis para vender relatada pela autora, outras estratégias que corpos negros adotam para encontrar seus espaços em mundos que lhes são hostis. O vestígio

como resistência tem sido a força motriz que revela inteligência, perspicácia, insistência e ética da ajuda mútua como elementos que indicam os limites morais da branquitude, que adota como única estratégia de dominação a violência em suas mais variadas formas.

Ao (não) existir no vestígio, Carolina nomeia espaços atribuindo a eles às vezes através do conceito de “quarto de despejo” como algo em que tudo e todos aqueles cujos corpos não são vistos estão relegados a ocupar. A autora imprime assim uma territorialidade corporal que acreditamos se aproximar da noção de corpo-território proposta por Beatriz Nascimento. Ao nomear a “sala de visita”, Carolina conta de uma ocupação passageira que esse corpo pode alcançar, passando por uma constante vigilância, que por ser externa ao corpo dela se aproxima mais do controle que da resistência.

E por fim, ao desejar a “casa de alvenaria”, Carolina inventa uma possibilidade de finalmente permanecer no tempo que acreditamos assemelhar-se a um habitar perene em que uma nova temporalidade de congelamento positivo se instalaria para aquele corpo. Espaço esse em que ela não precisaria mais abandonar para viver. Talvez uma espécie de lugar-corpo-espaço-território de alvenaria com concreto e cimento, firme como a pedra, em que ela poderia finalmente existir por completo. Lugar esse que ela nunca alcançou, o que talvez revele uma proibição não apenas ao direito à habitação mas também a perenidade.

Agradecimentos

Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (Fapemig), Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. “Como o colono cubano, o negro do Congo, o camponês indiano, Carolina tem fé naquilo que constitui a superioridade dos povos brancos sobre os demais povos, ou seja, a Cultura.” Da autoria de Alberto Moravia, na apresentação da tradução italiana de Pedacos da Fome, ou de outro livro de Carolina Maria de Jesus, o trecho está na edição brasileira de 1963 da mesma obra, em parte que antecede o romance e tem por título “Alguns trechos da opinião internacional”.

2. Optamos por grafar em destaque a palavra tempo, aqui utilizado no conceito atmosférico da palavra, relacionando esse exercício de escrita comum na obra de Carolina Maria de Jesus que também é observado por Sharpe (2023) ao analisar a obra *Amada*, de Toni Morrison. Para Sharpe, Morrison refere-se ao clima/tempo também como atmosfera de terror em que o romance ficcional escrito por ela é situado. Tempo esse (clima e temporalidade) utilizado para caracterizar a continuidade da escravização com os linchamentos, a legislação Jim e Jane Crow e outras estratégias de manutenção do racismo nos Estados Unidos.

3. Segundo a tradição dos estudos sobre as colonialidades, a modernidade, temporalmente, se vincularia ao período das invasões europeias nas Américas, instituindo relações de dominação fundadas em racismo, hierarquias de gênero e outras estratégias de desumanização de quaisquer pessoas que não o homem branco europeu.

Referências

ALEXANDER, Ian. Cinco contemporâneas anglófonas de Carolina Maria de Jesus. *Organon*, Porto Alegre, v. 37, n. 74, p. 61-82, jul/dez. 2022. DOI: 10.22456/2238-8915.125166

BARBOSA, Marialva. Tempo, tempo histórico e tempo midiático: interrelações. In: *Comunicação, mídias e temporalidades*. Christina Ferraz Musse, Herom Vargas e Marcos Nicolau (orgs.). Salvador, EDUFBA, 2017.

BARBOSA, Marialva. O presente como tempo histórico nos estudos de comunicação: proposições historiográficas ou de historicidades?. In: *Comunicação e a historicidade das crises na história da mídia no sul do Brasil* / Organizadores: Cárilda Emerim, Luciano Klöckner, Valci Zuculoto, Rita Paulino e Vera Raddatz. – 1. ed. – Florianópolis, SC : Editora Insular, 2021. (E-book).

CAMPOS, Andreilino. *Do quilombo à favela: a produção do “espaço criminalizado” no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

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

JESUS, Carolina Maria de. *Antologia Pessoal*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

JESUS, Carolina Maria de. *Casa de Alvenaria, volume 1: Osasco*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. (Cadernos de Carolina, 1).

JESUS, Carolina Maria de. *Casa de Alvenaria: diário de uma ex-favelada*. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo, 1961.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

JESUS, Carolina Maria de. *Pedaços da Fome*. São Paulo: Editora Áquila, 1963.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo: Diário de um Favelada*. São Paulo: Ática, 2014.

MIRANDA, Fernanda. Dicção e devir em Carolina Maria de Jesus. In: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada (edição comemorativa 1960-2020)*. São Paulo: Ática, 2020.

NASCIMENTO, Beatriz. *O negro visto por ele mesmo*. São Paulo: Ubu Editora, 2022, 240pp.

NASCIMENTO, Beatriz. *Uma história feita por mãos negras: Relações raciais, quilombos e movimentos*. 1º ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NASCIMENTO, Beatriz. *ÔRÍ: O quilombo como território simbólico ancorado no próprio corpo negro*. Direção de Raquel Gerber. Brasil: Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda, 1989, vídeo (131 min), colorido. Relançado em 2009, em formato digital. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/uniaodetodasasnacoes/videos/1878768139068550/>>. Acesso em: 23 de mar. 2024.

SHARPE, Christina. *No vestígio: negridade e existência*. São Paulo: Ubu Editora, 2023, 256p.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A Descoberta Do Insólito: Carolina Maria De Jesus e a Imprensa Brasileira (1960-77)*. *Afro-Hispanic Review*, vol. 29, no. 2, 2010, pp. 109–126.

CAPÍTULO 9

A rainha diaba (1947): releituras sobre uma bicha preta no cinema

MARIANA QUEEN NWABASILI

VINÍCIUS FERREIRA

LUZE SILVA

Introdução

Corpos e performatividades construídas como diferentes ou como “Outras” (hooks, 2019; Kilomba, 2019) com relação a padrões e hegemonias de raça, gênero, sexualidade e cultura estiveram presentes em diferentes imagens-cenas de filmes que compõem a história do cinema brasileiro. Porém, a qualidade dessa presença e de sua mobilização ganhou diferentes matizes conforme períodos e movimentos cinematográficos.

A perspectiva de análise defendida neste artigo¹ considera que as transformações e as exceções com relação à presença de corporeidades construídas social e cinematograficamente como “outras” ou dissidentes apontam, numa relação dialética, para a centralidade supostamente universalizante e “sem marcas” de corpos de homens e brancos em diferentes filmes de nossa cinematografia.

Nesse sentido, este artigo tem como objetivos interagir com as seguintes questões: 1) quando e por que a Outricidade de determinados corpos

passa a ser categoria relevante para a construção narrativa de filmes em determinadas épocas e, conseqüentemente, para análises em estudos do cinema brasileiro?; 2) como e por que o visionamento contemporâneo de filmes brasileiros de épocas anteriores têm deflagrado disputas discursivas sobre os caracteres políticos, estéticos e historiográficos dessas produções?

Tais perguntas e perspectivas partem e voltam à análise do longa-metragem *A Rainha Diaba* (Antonio Carlos da Fontoura, 1974) como obra que possibilita o reconhecimento de exceções, deslocamentos e reiterações de corporeidades e performatividades sociais não hegemônicas no cinema nacional da década de 1970.

A trama do filme é ambientada no cenário urbano do Rio de Janeiro, mais especificamente, em um subúrbio carioca dominado pelo tráfico de drogas e pela prostituição. O enredo tem Rainha Diaba (Milton Gonçalves) como protagonista. Ela comanda o tráfico na área, é uma pessoa negra, homossexual e transita entre performatividades gênero (Butler, 2015) de homem e mulher. Uma aglutinação rara de características em uma mesma personagem, considerando a cinematografia do período, e que, por isso, tem sido visionada com mais atenção por pesquisadores e críticos contemporâneos.

O período de realização e lançamento do filme foi marcado pela Ditadura Militar, por debates incipientes sobre orientação sexual e direitos de gays e lésbicas, por uma profusão de transformações nas representações sociais de personagens em filmes nacionais oriundas do Cinema Novo e do Cinema Marginal e, convocando outras questões centrais, da Pornochanchada e do hoje reconhecido como Cinema Negro Brasileiro.

Considerando as tendências da história do cinema nacional, o protagonismo de uma criminosa negra bicha no filme aqui estudado, ocupando um lugar de poder no controle do tráfico de drogas de uma grande metrópole, torna o longa-metragem um caso excepcional com relação às hierarquias de gênero e orientação sexual entre bandidos protagonistas de obras cinematográficas da época, o que será analisado ao longo do artigo.

Os pilares dessa excepcionalidade se vinculam a debates travados na década de 1970 no Brasil e no exterior. Como já mencionado, o período

é marcado nacional e internacionalmente por uma profusão de militâncias sociais organizadas relativas às vivências de gays, lésbicas e também de negros no Brasil. É quando surgem, por exemplo, a imprensa gay, com veículos como *O Lampião da Esquina*, no Rio de Janeiro, e um movimento militante organizado em prol dos direitos homossexuais.

É também quando surgem, a partir da influência da luta pelos Direitos Civis nos Estados Unidos e das lutas de independências dos países africanos colonizados, não apenas o Movimento Negro Unificado no Brasil (no fim da década de 1970), como também diversas outras entidades políticas, acadêmicas e culturais negras, como, por exemplo, o Bloco Afro Ilê Aiyê, em Salvador, o IPCN (Instituto de Pesquisas Culturais Negras), em Brasília, e a SECNEB (Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil), também em Salvador. Efervescências e movimentos com os quais, como veremos, o filme *A Rainha Diaba* dialoga e que parecem ter sido materializados de forma irreverente – e não objetivamente discursiva-panfletária – em suas cenas-imagens.

À época, o longa-metragem foi reconhecido como grande aposta comercial. A crítica jornalística descreveu o filme como um “thriller policial fora da órbita convencional”, enquanto o diretor via a obra como um longa-metragem sobre “bandidos e bonecas” e “de pivetes e piranhas, de sangue e lantejoulas, da outra margem do Rio” (Jornal do Brasil, 21 de maio de 1974, p. 8).

Em 2022, *A Rainha Diaba* entrou em circulação novamente a partir de sua disponibilização em formato digital de melhor qualidade e compatível com os sistemas de projeção atuais. Assim, passou a ter o que reconhecemos ser um período de visada totalmente novo, com exibições nacionais e internacionais em circuitos privilegiados de cinema, como o Festival Janela Internacional de Cinema de Recife; Olhar de Cinema - Festival Internacional de Cinema de Curitiba; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo; Festival de Cinema de Berlim, na Alemanha, onde ganhou prêmio de preservação, e Festival Internacional de Cinema de San Sebastián, na Espanha.

A nova versão digitalizada do filme foi criada a partir de iniciativa do Festival Janela Internacional de Cinema de Recife, em parceria com a or-

ganização Cinelimite e o laboratório Link Digital/Mapa Filmes, utilizando negativos e positivos provenientes do Arquivo Nacional e do CTAv (Centro Técnico Audiovisual), órgão do Ministério da Cultura. O processo foi supervisionado pela preservadora e pesquisadora Débora Butruce.

A nosso ver, o novo e atual período de circulação e visada do filme faz com que a mobilização da narrativa e das personagens que a constituem se dê conforme debates contemporâneos com relação a questões de raça, orientação sexual e identidade de gênero. Inclusive, um dos textos da programação da XIV edição do Festival Janela Internacional de Cinema de Recife apresentou *A Rainha Diaba* como “referência fundamental na historiografia – a se contar – de um cinema cuir brasileiro”².

Pode-se dizer que esse tipo de associação produz uma releitura da história do cinema nacional, levando em consideração novos estudos e debates sociais e privilegiando objetos que estavam relegados às margens. Isso ocorre como parte de tendências que constituem um período em que a busca de diferentes sujeitos por identificação na história, principalmente os que pertencem aos grupos subalternizados, tem produzido, nas últimas décadas, um amplo processo de revisão da memória coletiva e da história canonizada. Essas releituras, marcadas por perspectivas de gênero, sexualidade, raça, classe e etnicidade, também têm recontado a história do cinema, complexificando olhares e leituras cristalizadas sobre quais são as obras de referência.

Essa dinâmica só é possível porque, como parte da História Geral (Menezes, 2003), a História do Cinema, bem como a História da Arte, é um construto (Le Goff, 1998) passível de (e marcada por) disputas e releituras. Os múltiplos olhares lançados sobre as produções, as diferentes perspectivas teóricas e os contextos de recepção produzem itinerários narrativos sobre as obras que estão em constante negociação e atualização. Atualmente, fica evidente, por exemplo e como já mencionado, a mobilização contemporânea de *A Rainha Diaba* na chave do *cuir* ou *queer* e muito associada à personagem histórica Madame Satã, mais reconhecida por ter sido re-

presentada em um filme homônimo de Karim Ainouz lançado em 1992. Mobilizações que serão analisadas e destrinchadas adiante.

No que diz respeito ao Cinema *Queer* (Rich, 2015; Aaron, 2004; Lopes & Nagime, 2015), é possível perceber contemporaneamente um “boom” memorialístico, de forte influência nostálgica, que tem colocado em circulação documentários e filmes voltamos para a temática da sexualidade e da identidade de gênero em sua mais ampla interseccionalidade (Ferreira & Ribeiro, 2020). A crescente produção e circulação do conteúdo audiovisual vem acompanhada por um esforço analítico de pesquisadores e críticos culturais que buscam perceber a história do cinema nacional de uma forma mais diversa.

De certa maneira, este artigo faz parte desse movimento. Nas linhas que seguem, buscamos perceber a historicidade dos processos sociais (cinematográficos, comunicacionais) que atravessam o filme *A Rainha Diaba* e seu contexto de produção. Acreditamos, assim como Eduardo Morettin (Veiga, 2022), que a escrita de uma nova história do cinema não se dá a partir da mera incorporação de novas temáticas, mas sim a partir da observação dos efeitos de sentido que são gerados na leitura dos filmes (e também para a construção deles) conforme as transformações históricas das questões e debates sociais.

Desde já vale destacar que o termo “bicha” mobilizado ao longo do artigo como adjetivação da personagem Rainha Diaba remete e ao mesmo tempo transcende, considerando as revisões críticas de Edward MacRae (2011) e Zamboni (2018) e as teorizações de gênero mais contemporâneas de Judith Butler (2015), a conceituação do antropólogo Peter Fry (1982), que em seu clássico estudo sobre a história da homossexualidade masculina no Brasil discorre sobre a existência de um sistema popular identitário-sexual masculino dual, dividido entre “homens” e “bichas”. Nessa divisão de papéis, o “homem” se comporta de maneira “masculina” enquanto a “bicha” tende a reproduzir o comportamento geralmente associado ao papel do gênero feminino (Fry, 1982, p. 90).

Para Fry, as categorias performativas do “homem” e da “bicha” também incluem uma certa expectativa de comportamento sexual: o “homem” penetra enquanto a “bicha” é penetrada. Essa relação desigual leva o antropólogo a definir esse tipo de performance como pertencente a um sistema sexual e identitário hierárquico, que pode ser observado predominantemente entre as classes sociais mais baixas e nas regiões periféricas do país. A partir da crítica ao modelo de Fry tecida por MacRae (2011), Zamboni (2018) propõe uma releitura da categoria “bicha”, na qual seja possível superar a sua condição negativa ou de não-lugar na constituição conceitual da homossexualidade.

Racismo e sexualidade na trama

O filme *A Rainha Diaba* é uma adaptação de um conto escrito pelo dramaturgo, ator, diretor de teatro e jornalista Plínio Marcos (1935-1999). Seu argumento foi criado a partir de uma parceria entre Marcos e o diretor Antonio Fontoura, sendo o roteiro assinado por Marcos, o que imprime ao filme, entre outras coisas, uma malandragem maneirista – característica das dramaturgias de Plínio Marcos – nos textos que constituem os diálogos entre personagens.

Segundo Fontoura, para construir a protagonista Diaba, Marcos se inspirou em uma figura que, durante sua infância na cidade de Santos, no litoral de São Paulo, controlava o tráfico de maconha na região. “A gente chamava de ‘Rainha Diaba’”; “era uma bichona muito violenta, que controlava a mão de ferro o tráfico das docas”, diz um Plínio Marcos lembrado em fala do diretor Antonio Fontoura em entrevista para a revista independente de crítica de cinema *Camarecura*³. Ainda segundo Fontoura, “se Rainha Diaba veio de algum lugar foi das docas de Santos e não da noite da Lapa”, afirma na mesma entrevista, desmistificando a relação comumente feita entre a protagonista de seu filme e Madame Satã.

Essa associação possivelmente aponta para o escasso repertório do imaginário nacional sobre personagens históricas e ficcionais negras e homossexuais, que transitam entre gêneros e alcançaram algum reconhecimento.

Uma vez que a memória cultural do país, atualizada e mantida por meio de uma memória comunicacional (Assmann, 2011), é dominada por personagens brancos, o repertório imaginativo disponível para a audiência brasileira parece ter sido mais facilmente capaz de acionar Madame Satã, a célebre personagem histórica da Lapa carioca, como principal e praticamente único *background* de significação ou referência para a construção de um filme como *A Rainha Diaba*, que ao existir complexifica e amplia esse próprio imaginário.

A escolha de Milton Gonçalves para interpretar Diaba agrega mais camadas disruptivas na construção da personagem. À época da realização do filme, Gonçalves já era um ator popularmente conhecido devido aos seus trabalhos em novelas na televisão brasileira. Frente à sua diversificada carreira⁴, sua escolha por protagonizar *A Rainha Diaba* pode ser entendida como um ato de coragem. O ator e diretor teve passagem pelo teatro infantil e amador, na fase inicial do Teatro Arena, em São Paulo, no final da década de 1950. Sua participação na peça *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, abriu caminhos para uma série de outros trabalhos, como no filme *Grande Sertão* (Geraldo e Renato Santos Pereira, 1965). Sendo assim, podemos dizer que a associação da figura de Milton Gonçalves com “personagens sérios”, comprometidos em pensar a identidade nacional e implicados com a crítica social e o debate político, parecia destoar da figura de uma bandida bicha, violenta, sádica, comprometida com seu próprio prazer e poder.

Na trama de *A Rainha Diaba*, ao se ver preocupada com a possível prisão de Robertinho (Edgar Gurgel Aranha), um dos seus principais capangas, Diaba arquiteta um plano para colocar em cena um bandido perigoso capaz de despistar a polícia e assumir a culpa pelos delitos cometidos por seu comparsa. A iniciativa não é altruísta: a preocupação é de que Robertinho entregue o esquema de seus negócios para as autoridades.

Desde as primeiras cenas do longa, é possível perceber que a protagonista é respeitada pelos seus comparsas a partir da instauração do medo entre eles. Já entre suas amigas travestis, ela é idolatrada e protegida, sobretudo em momentos de crise de seu poder junto aos capangas homens

cisgênero. Na verdade, eles querem tirar Diaba de cena; no fundo, não a respeitam plenamente.

A plêiade de personagens abjetas mobilizadas no filme (cafetinas, prostitutas, travestis, bixas, prostitutas e ladrões), tem como destaque a própria Diaba, Catitu (Nelson Xavier) e Bereco (Stepan Nercessian). A partir dessas personagens, podemos perceber as nuances das relações entre raça, gênero e sexualidade no filme possivelmente como reflexo (mediado) do universo carioca suburbano dos anos 1970.

Catitu é o braço direito de Diaba, sendo por ela encarregado de armar o complô para inocentar Robertinho. Ele, após observar os sujeitos que frequentam a zona de baixo meretrício, escolhe Bereco, um jovem, malandro e ambicioso rapaz branco sustentado pela cantora de cabaré Isa (Odete Lara), seu *affair*. Catitu é um homem negro e o responsável por transformar Bereco em um bandido perigoso: fornece arma de fogo, garante a inserção em um grupo de comparsas e inicia um “treinamento” intensivo para a bandidagem, promovendo assaltos à mão armada seguidos de morte e, por fim, a introdução de Bereco no mundo do tráfico de drogas. Nesse esquema relacional, é o homem negro responsável pela degradação moral do jovem branco malandro e ambicioso, que gradualmente passa a desempenhar a figura de líder e a assumir um papel de autoridade perante aos demais comparsas (em sua grande maioria negros).

A branquitude de Bereco é demarcada por Diaba, que demanda por esse tipo de perfil para, em uma sociedade racista, conferir credibilidade ao seu complô. Para a Rainha, a polícia dificilmente acreditaria que um amplo esquema de drogas, com pontos de venda em escolas de bairros de elite, estava sendo organizado por um sujeito entendido como “bem afeiçoado”, como diz a protagonista em cena ainda no início do filme, porque branco, como fica sugerido para o espectador.

Como já indicado, o plano de Diaba acaba fugindo do controle porque, para os seus comparsas, a liderança do grupo por uma “boneca” não pode mais ser sustentada. Catitu vislumbra uma oportunidade de utilizar Bereco para minar o poder de Diaba e estimula que seu pupilo invada e roube os

pontos de venda da Rainha, enquanto articula, com os outros capangas, a neutralidade perante aos ataques. Em meio a isso, o grupo de bandidos que cerca Diaba é convencido por Catitu a derrubar a chefe. Assim, no desenrolar da trama Catitu – o homem negro heterossexual, vale novamente frisar – é apresentado como o grande vigarista, sem limites morais e responsável por manipular e trair a todos em proveito próprio.

Aqui, vale destacar que a vida sexual da protagonista não é trabalhada de forma evidente no filme, mas sim de forma lateral, sugerida, em meio aos mandos e desmandos que ela desfere em seu quarto em uma pensão. É evidente, porém, que a protagonista não possui um par romântico.

Um dos principais indícios do desejo diretamente direcionado por Diaba são os constantes comentários sobre a beleza de um de seus capangas, Robertinho, rapaz branco, de olhos claros, cabelos médios pretos e rosto com traços finos, por quem a líder nutre um tipo de afeição especial. Robertinho não performa uma masculinidade padrão: trata-se de um jovem com feições delicadas e corpo esguio. A recorrência dos elogios de Diaba à sua beleza chama a atenção, sobretudo quando, num gesto que demonstra vingança e ciúmes, Diaba decide cortar o rosto de seu admirado com uma navalha. Aparentemente, a Rainha Diaba, bicha negra, descontrola-se e arquiteta planos por um pupilo afeminado branco de fenótipo europeu.

Apesar da feminilidade evidente de Robertinho, ao longo da trama, é notório pontos importantes de interações entre os capangas de Diaba nos quais os mesmos ridicularizam a performatividade de gênero da comandante. Após realizarem um arrastão na loja de conveniências de um posto de gasolina, como parte do plano de Diaba para livrar Robertinho da prisão, Catitu comenta no carro com Bereco e outros participantes do assalto que a “Boneca” (referência à Diaba) não poderia ter o controle do tráfico na região. Entende-se que, para ele, uma pessoa que foge das normas cisheteronormativas não poderia assumir um lugar tão importante. É nesse momento, inclusive, que Catitu garante que tomará o poder de Diaba e será o novo chefe do tráfico de drogas dali.

Outros dois momentos marcam a insurgência contra a figura bicha que Diaba aciona. Após Bereco quase ser preso, Catitu o leva para um quarto de hotel. Lá, ele convence o jovem de que o único modo de resolver a situação problemática que passam junto à polícia é estourar as bocas de fumo controladas por Diaba nos pontos mais elitizados. Na sequência, Catitu convida os capangas (Robertinho entre eles) mais próximos da chefe para uma reunião na qual faz um discurso reiterando que todos estão cansados de Diaba, do seu comportamento, de suas performances de mando. Assim, anuncia que haverá uma divisão de territórios para dissipar o poder da chefe.

Antes do desfecho do filme, Diaba começa a perceber que um complô tem sido organizado para restituí-la do poder definitivamente. Ela realiza uma festa para celebrar junto a suas amigas travestis. Em meio ao festejo, Diaba fica cabisbaixa e reflexiva, na iminência de verbalizar às suas convidadas que uma enorme e preocupante solidão a aflige. Após insistência das amigas, a protagonista explica que aquela será a última comemoração que fará, pois, naquele momento, havia um complô sendo orquestrado contra ela e suas bocas de fumo. É quando suas admiradoras decidem se organizar para ajudar Diaba a combater quem quer derrubá-la. “Qual a Rainha que não pode confiar no seu povo?”, diz uma das personagens coadjuvantes travestis amigas da líder, em uma das passagens mais icônicas do filme.

Aqui vale dizer que a cena da festa travestis em *A Rainha Diaba* é uma representação ficcional excepcional de uma coletividade festiva de pessoas dissidentes das normatividades de gênero e orientação sexual na sociedade e também no cinema do período. Híbrido aspectos de diferentes movimentos sociais identitários que surgiram entre o final da década de 1970 e o decorrer da década de 1980, a cena se dá ao som de uma trilha sonora composta por músicas de artistas como Miriam Makeba e James Brown, que eram, no período, ícones da afirmação cultural negra internacionalmente.

Disrupções frente ao cinema da época

Uma vez que o poder exercido por Diaba tem como base a violência e o dinheiro, levando o filme a cenas finais sanguinolentas de assassinatos

sucessivos como parte da disputa pelo domínio do tráfico, vale analisar a mobilização da violência no longa-metragem e também nos diferentes cinemas do período. A violência como recurso estético formal perceptível na montagem, nos diálogos e nas atuações viscerais são pilares de filmes do Cinema Novo e do Cinema Marginal das décadas de 1960 e 1970. No caso do Cinema Novo, por meio do manifesto “Eztetyka da fome”, publicado por Glauber Rocha na *Revista Civilização Brasileira* em 1965, a violência foi assumida como escolha estética de verve anti-colonialista e anti-imperialista.

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo; foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino (Rocha, 1981, p. 31-32).

Para Glauber, então influenciado pelo Frantz Fanon do livro *Os Condenados da Terra* (Xavier, 2007; Carvalho, 2008), a violência de temas e imagens de fome e pobreza em filmes latino-americanos não se vinculada à ideia de primitivismo, como na construção colonialista, mas sim a possibilidades revolucionárias por meio do cinema. Além da violência estética, o banditismo social, em suas várias possibilidades de ambientação – do cangaço à vida suburbana – é tema que se repete em filmes desses movimentos e também de fora deles. Nesse sentido, lembramos de longas-metragens emblemáticos desse período, como *O Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Farias, 1962); *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964); *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) e *Lúcio Flávio: o Passageiro da Agonia* (Hector Babenco, 1977).

Conforme formulação de Ismail Xavier (2006), do cangaceiro ao bandido urbano, violência e banditismo foram tratados por muitos filmes brasileiros do período como como respostas a injustiças sociais, remetendo às virtudes do banditismo social descritas por Eric Hobsbawm no livro *Bandidos* de 1968. Ainda segundo Xavier, a conexão entre revolta e justiça,

vaidade e sacrifício em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, “fazia a violência ultrapassar a barreira do cálculo egoísta e da particularidade dos interesses” (Xavier, 2006, p. 59) e associava bandidos-cangaceiros às ideias de “protorevolucionário” ou “guerrilheiro”. Frente a isso, diferentes aspectos de *A Rainha Diaba* tornam o longa-metragem e sua protagonista *sui generis*, sobretudo considerando os recortes de gênero e sexualidade associados ao banditismo suburbano. Afinal, as personagens protagonistas dos diferentes filmes anteriormente mencionados mobilizaram o banditismo social de outra forma: na chave revolucionária regida por homens cisgênero e heterossexuais.

Uma vez que a personagem Diaba é vaidosa, controladora e sádica, seria possível associar seu caráter violento como criminosa a um aspecto individualista apenas. Porém, ao invés de simplesmente esvaziar ou banalizar a motivação social do banditismo e da violência a ela associados, frente à centralidade desses aspectos em outros filmes politizados do período, é possível complexificá-la na chave das questões de gênero. A nosso ver, em *A Rainha Diaba* a motivação social da violência se dá partir de raiva e ambição de poder calcadas não nas desigualdades sociais, mas sim nas opressões e mal tratos que a protagonista sofre e sofreu devido à sua performatividade de gênero e à sua orientação sexual dissidentes das normas.

Afinal, a performatividade de gênero não-binária e a orientação sexual não heteronormativa de Diaba se expressam em meio a um banditismo urbano que é dominado por homens cisgênero. Quanto à sexualidade desses homens vale destacar que os capangas de Diaba até flertam e têm relações sexuais (sugeridas em algumas passagens de cenas) com ela, mas, simultaneamente, a desrespeitam pelas costas e planejam a destituição de seu lugar de poder como líder do tráfico.

As características da protagonista de *A Rainha Diaba* se diferenciam também das tendências de representação racial negra nos filmes do período. Considerando a trama da maioria dos filmes da década de 1970 do hoje chamado Cinema Negro Brasileiro⁵, é perceptível que devido ao fato de seus protagonistas serem homens negros cisgênero, heterossexuais⁶, seus

filmes deram lugar a problemáticas relacionadas ao universo das masculinidades negras justamente cisgêneras e heterossexuais à época. Sendo assim, frente à diferença com relação ao banditismo social do Cinema Novo e do Cinema Marginal, a representação da protagonista bandida bicha negra de *A Rainha Diaba*, ao ser feita de forma complexa quanto às suas performatividades de gênero e orientação sexual, difere-se também da mobilização de personagens negras em filmes do Cinema Negro Brasileiro do período.

Em *A Rainha Diaba*, a representação estereotipada do corpo masculino negro na chave da desumanização patriarcal ocidental com relação à violência é adensada e complexificada devido à performatividade bicha da protagonista. Em outras palavras, o corpo e a performatividades em trânsito de Diaba no filme provocam um curto-circuito na construída como natural virilidade e violência do corpo negro masculino. Torna-se perceptível, então, que, também quanto ao recorte de raça, a violência impositiva e afirmativa de Diaba não pode ser compreendida como uma estrutura monolítica, neste caso, apenas na chave estereotipada da “masculinidade negra agressiva”. Afinal, as relações de poder a partir da racialização dos corpos implica introduzir a essa análise uma hierarquia de valoração entre homossexuais negros e brancos, considerando que corpos não binários negros, periféricos e de sexualidade livre tendam a ser mais silenciados, desautorizados e subrepresentados.

Considerando essa sobreposição de hierarquizações dos corpos e das performatividades sociais, é necessário lembrar que, por vezes, pessoas negras adotam comportamentos para serem aceitas ou imporem respeito frente às situações nas quais se encontram. Sendo assim, corporeidades negras, assim como as possibilidades de seus afetos e relações amorosas, comerciais e de trabalho, são atravessadas por concepções que colocam os indivíduos que as encarnam em posições que exigem comportamentos aceitáveis para atuar em uma sociedade racista, preparada para os destituir a todo tempo. Quando a questão racial se soma aos recortes de sexualidade, a complexidade aumenta. Conforme discorre Francisco (2019), de maneira elucidativa ao explicar a dualidade da bicha preta afeminada ou

masculinizada, os negros gays que demonstram aspectos mais sensíveis e femininos são vistos como corpos sem virilidade, que geram estranheza e, em alguns casos, aversão.

Segundo Rubin (1989), é possível entender que os diversos marcadores que perpassam as questões de gênero e sexualidade são responsáveis pelo estabelecimento de um sistema hierárquico de valoração que avalia as condutas sexuais adotadas pelos indivíduos. No topo da pirâmide, encontram-se os casais heterossexuais casados e com filhos. Logo abaixo, estão os heterossexuais monogâmicos que possuem alguma relação estável, porém, não são casados. Estes são seguidos de todos os demais heterossexuais. No limite da respeitabilidade se encontrariam os casais de gays e lésbicas monogâmicos. E na base da pirâmide estariam os homossexuais considerados promíscuos, que ainda gozariam de maior prestígio que os transexuais, as travestis, os sadomasoquistas e os trabalhadores e trabalhadoras do sexo.

Sendo assim, se a performatividade ambígua de Diaba coloca em xeque construções do que é ser um homem negro de respeito num contexto de violência, sua aproximação do espectro bicha acentua as dificuldades para que ela exerça, de fato, o poder que tem junto aos seus subordinados no crime. É nesse sentido que, para nós, os comportamentos duros e violentos de Diaba, em meio à espreita da perda de seu poder junto a seus capangas e no âmbito do tráfico de drogas em geral, parecem responder à fragilidade social que seu corpo e performatividade apresentam ao interseccionar negrura (fenótipo da construída racialidade negra) (Fanon, 2008) e performatividade de gênero e orientação sexual dissidentes dos padrões em uma sociedade patriarcal, brancocêntrica, racista e cisheteronormativa.

A identidade não binária de Diaba possibilita que ela transite entre performatividades de gênero associadas a mulheres e homens, sendo que, quando necessário, ela engrossa a voz para exercer sua autoridade violenta. A chave “masculina” e violenta da protagonista acaba por aproximá-la do estereótipo do homem negro perigoso, violento, viril e sexualmente insaciável. Ou seja, ao se utilizar da força e da violência para subverter a lógica que exclui, ou melhor, deslegitima seu corpo negro bicha no contexto da

criminalidade, Diaba se vele do estereótipo de Outricidade relegado a corpos masculinos negros na chave binária de gênero.

Uma leitura negativa da violência de Diaba foi feita por Antônio do Nascimento Moreno na década de 1990. Autor de uma dissertação que se tornou um marco na produção acadêmica nacional a respeito da observação das não hegemonias de gênero e sexualidade em filmes nacionais, Moreno (1995) classificou as representações dos homossexuais no longa-metragem como pejorativas, destacando a construção das personagens gays e travestis como obsessivas, estereotipadas, sádicas e com estilo berrante e cafona. Para o pesquisador, a própria Rainha Diaba era “uma alegoria das mais violentas e sádica do homossexualismo” (Moreno, 1995, p. 195). “Tanto a Rainha Diaba quanto as demais personagens travestis, do clã de Diaba, passam a impressão de serem homossexuais, travestis, altamente desequilibrados, psicóticos. Marginais de quem se pode esperar qualquer reação violenta” (Moreno, 1995, p. 124).

O trabalho de Moreno tem sido tensionado nas últimas décadas. Rafael de Luna Freire (2009), por exemplo, considera que as personagens homossexuais de *A Rainha Diaba* são muito mais complexas do que a “descrição superficial” pelo autor dos anos 1990. Para Freire (2009, p.124), a investigação realizada por seu antecessor sofre de a-historicidade, tratando-se de uma análise estática que ignora a instabilidade histórica dos estereótipos. Por isso, sugere a necessidade de novas pesquisas que privilegiem a dimensão histórica da obra, contextualizando a inserção social e econômica da produção, sua circulação e toda uma contingência de fatores que possam ter atravessado o filme ao longo do tempo. A nosso ver, este artigo é uma das materializações possíveis desse anseio.

Considerações finais

Como vimos, as corporeidades e as relações das personagens de *A Rainha Diaba* possibilitam análises comparativas que atestam contrastes e diferenças quanto à presença de corpos e performatividades hegemônicas em filmes da década de 1970 que também trabalham temas como a opção pelo

banditismo; a centralidade dos corpos negros em tramas; a centralidade do poder e dos desejos masculinos em ambiências *undergrounds* da criminalidade em contextos urbanos ou mais especificamente suburbanos.

O filme aqui analisado aciona, direta ou indiretamente, as questões sociais e raciais impregnadas nos corpos negros, de mulheres e bichas quando estão em interações com outras pessoas no contexto suburbano da década de 1970, algo que se vincula aos debates sociais do período. Nesse sentido, vale lembrar de cenas do filme em que Diaba evidencia alguma consciência racial como pessoa negra. Por exemplo, ainda no início do filme, Diaba confronta seus capangas, em seu quarto, sobre quem seria o responsável pela polícia, potencialmente descobrir quem é a controladora do tráfico na região. Um de seus funcionários (homem heterossexual branco) responde que a situação não teria nada a ver com a “raça de estudantes” para quem vendem as drogas. O comentário faz com que Diaba questione “quem lida com essa raça?”, sublinhando, por meio de tom irônico e acidez na voz, a palavra “raça” e, assim, sugerindo ao seu interlocutor na cena cuidado com as palavras ao se dirigir a sua líder incontornavelmente negra.

A nosso ver, esse tipo de cena chama a atenção para o fato de o destaque narrativo conferido à personagem de Milton Gonçalves evidenciar diferenças e contrastes com relação à circulação, aceitação e poder do corpo-protagonista e frente aos demais corpos-coadjuvantes, sobretudo os dos homens e mulheres brancos. A forma como Diaba é construída provoca alguns deslocamentos representacionais nos estereótipos da bicha e do negro ao articulá-los. As ações não másculas de protagonista divergem dos comportamentos da considerada norma, padrão e estereótipos com relação aos homens negros. O seu corpo em trânsito, afeminado, provoca um curto-circuito na pertença naturalidade viril e violenta do corpo preto. Ao mesmo, em muitos momentos, a personagem se utiliza de artifícios da considerada assertividade masculina para suas tentativas de controlar o tráfico na região.

No jogo hierárquico de poder, Diaba, bicha e negra, é a rainha. É ela quem comanda o esquema de venda de drogas da região, controla uma rede de bandidos e ainda goza de prestígio sexual e social em meio à gran-

de parte de sua jornada. Dessa forma, a pretensa inteligibilidade entre sexo, identidade, desejo e poder que estrutura os modelos hierárquicos de Fry (1982), Rubin (1989) e Francisco (2019) é implodida com a performance de Diaba, uma bicha preta periférica dominadora, que transita entre a virilidade e feminilidade.

Vale destacar que a intersecção de marcadores sociais da diferença que, a nosso ver, influenciam a leitura social de Diaba em seu universo de trabalho e, conseqüentemente, cunha aspectos de sua personalidade e de boa parte de seus comportamentos, não impede que ela tenha a misoginia como uma das vazões de sua violência. Isso fica explícito na cena de tortura da personagem Isa (*affair* de Bereco). Na referida cena, Diaba e suas parceiras travestis/transsexuais queimam a pele da cantora de cabaré com cigarro e também queimam sua vagina com um utensílio elétrico de ferro usado para ondular os cabelos. Isa se torna alvo da tortura porque, a partir de inferências das amigas de Diaba, é confundida como nova passadora de suas drogas, sendo Bereco o responsável, de fato, pelo desvio.

A cena da tortura, que também pode ser interpretada como um recurso narrativo meta-histórico (Ferreira, 2014) ao remeter às torturas às quais eram submetidos os resistentes à Ditadura Militar à época do filme, sugere uma dupla hierarquia de gênero relegada a mulheres cisgênero mesmo que brancas: ao menos no filme, elas são vítimas de ódios, violências e de conseqüências de irresponsabilidades criminosas tanto de homens cisgênero, como Bereco, quanto de pessoas não-binárias nascidas sem vagina, como Diaba e suas amigas transgênero/travestis.

Por sua riqueza estética e de debates interseccionados, consideramos *A Rainha Diaba* um laboratório cênico privilegiado para pensar as representações de corporeidades em suas intersecções com a racialização e racialidade dos corpos e os aspectos de gênero e sexualidade no cinema nacional. Creditamos a excepcionalidade da obra como objeto de estudo pela complexificação produzida pela personagem central do filme. O protagonismo de uma criminosa negra bicha, ocupando um lugar de poder no controle do tráfico de drogas de uma grande metrópole, torna o filme um caso excepcional em meio à cinematografia brasileira da época.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. A realização deste artigo foi indicada e acompanhada pelos professores Ana Regina Rego (Profa. Dra. PPGCOM UFPI/Núcleo de Pesquisa em Jornalismo e Comunicação (NUJOC-UFPI)) e Eduardo Victorio Morettin (Prof. Dr. PPGMPA ECA-USP/Grupo de Pesquisa História e Audiovisual: Circularidades e Formas de Comunicação – CNPq - ECA/FFLCH - USP).

2. Informação presente na página online do texto sobre a Mostra “Ladrões de Cinema” da XIV edição do Festival Janela Internacional de Cinema de Recife em 2023. Disponível em: <https://www.janeladecinema.com.br/mostras/ladros-de-cinema>.

3. Entrevista publicada sob o título “A vitalidade da memória de uma época: uma conversa com Antonio Carlos Fontoura | Dossiê #1 – A Rainha Diaba (1974): Um caleidoscópio endiabrado”. Disponível em: <https://camarescura.com/2022/09/26/dossie-1-antonio-fontoura-lorenna-rocha-entrevista/>.

4. Milton Gonçalves foi o diretor, junto com Daniel Filho, da primeira versão de *Irmãos Coragem* (1970), novela que foi um marco na teledramaturgia nacional, na qual interpretava a personagem Brás Canoeiro. Os papéis de sucesso seguiram com o Professor Leão da produção infantil *Vila Sésamo* (1972) e o Zelão das Asas da novela *O Bem-Amado* (1973), de Dias Gomes. A cena protagonizada por Milton Gonçalves no último episódio de *O Bem-Amado* se tornou uma das passagens mais emblemáticas da história da televisão nacional: sua personagem Zelão salta da torre da igreja e voa sobre a cidade de Sucupira, com asas construídas por ele durante toda a trama. Como parte de uma novela escrita por Dias Gomes, dramaturgo que passou a escrever para a TV Globo após ter tido inúmeras de suas peças censuradas pela Ditadura Militar, a cena em questão representava uma metáfora da busca por liberdade política e de expressão durante os repressores anos 1970 (Sacramento, 2014, p. 167).

5. Dentre os considerados primeiros filmes do Cinema Negro Brasileiro (“um cinema produzido por negros, com temáticas sobre a população negra” (Souza, 2013, p. 83)) surgido na década de 1970, estão: *Alma no Olho* (1973), de Zózimo Bulbul, curta-metragem feito com restos de negativo do filme *Compasso de Espera* (Antunes Filho, 1973), e inspirado no livro *Alma no Exílio*, publicado em 1968 e escrito pelo líder dos Panteras Negras Eldridge Cleaver (Souza, 2013); *As Aventu-*

ras Amorasas de um Padeiro (Waldir Onofre, 1976); Músicos Brasileiros em Paris (Zózimo Bulbul, 1976), Na Boca do Mundo (Antônio Pitanga, 1978); todos da mesma década de A Rainha Diaba.

6. Noel dos Santos Carvalho (2008) avalia que, na sua luta por uma “teleologia revolucionária”, o Cinema Novo fez filmes em que cabia “ao negro o papel de vanguarda pela libertação dos deserdados da terra” (CARVALHO, 2008, p. 59). Para Carvalho, o Cinema Novo desracializou os corpos negros que colocava como protagonistas em prol de ideal de povo e de popular como uma categoria universal, mas simbolicamente negra, em meio à luta política e ideológica do período. Mesmo assim, colocou em cena atores negros importantes, como o próprio Milton Gonçalves, e também Antônio Pitanga, Léa Garcia, Valdir Onofre, Eliezer Gomes e Zózimo Bulbul (SOUZA, 2013), tendo sido este último o primeiro ator negro a protagonizar uma novela no Brasil, em 1969. Posteriormente, esses autores encabeçaram o surgimento do Cinema Negro Brasileiro na década de 1970 (SOUZA, 2013).

Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARVALHO, Noel dos Santos. Racismo e anti-racismo no Cinema Novo. In: Esther Hamburger, Gustavo Souza, Leandro Mendonça, Túncio Amancio. (Org.). *Estudos de Cinema SOCINE*. São Paulo: Anablume, 2008, v., p. 53-60.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Bahia: Edufba, 2008.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. *Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)*. Tese de doutorado em História, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2014.

FERREIRA, Vinicius. *Imprensa Homossexual Brasileira e Construções de subjetividades (1960-1980)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ), 2017.

FRANCISCO, André. De “lacraria” ao “negão de tirar o chapéu”: apontamentos sobre masculinidades e negritudes em aplicativos de encontros entre homens. *Revista da ABPN*. v.11, n.30, set-nov, 2019, p.39-53. Disponível em <https://abpnrevista.org.br/site/article/download/807/729> / Acesso em 23 de jul. de 2023.

FRY, Peter Henry. Da Hierarquia à Igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil. In: *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo, Elefante, 2019.

_____. *A gente é da hora: homens negros e masculinidade*. São Paulo, Elefante, 2022.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

LE GOFF, J. *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MACRAE, Edward. Os respeitáveis militantes e as bichas loucas. In: COLLING, Leandro (Org.), *Stonewall 40+ o que no Brasil?*. Salvador: EDUFBA, 2011.

MENEZES, U. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, n. 45, 2003, p. 11-36.

MORENO, Antônio do Nascimento. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Dissertação de mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto Contrassexual*. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/EMBRAFILME, 1981.

RUBIN, Gayle. Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. In: VANCE, Carole S. (Org.) *Placer y peligro: Explorando la sexualidad femenina*. Ed. Revolución, Madrid, 1989. pp. 113-190.

SACRAMENTO, Igor. A carnavalização na teledramaturgia de Dias Gomes: a presença do realismo grotesco na modernização da telenovela. *Intercom* (São Paulo. Impresso), v. 37, p. 155-174, 2014.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SOUZA, Edileuza Penha de. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. Tese de doutorado em Educação, Universidade de Brasília (UNB), Brasília, 2013.

VEIGA, Mauricio Biscaia. Questões contemporâneas na pesquisa sobre História e Cinema: entrevista com Eduardo Victorio Morettin. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 14, n. 35, e010x, jan./abr. 2022.

XAVIER, I. “Da violência justiceira à violência ressentida”. *Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, Universidade Federal de Santa Catarina, núm. 51, julio-diciembre, 2006, p. 55-68.

ZAMBONI, Jésio. A Bicha na Emergência da Homossexualidade Cultural: Peter Fry e o que o inglês não viu. *Psicologia & Sociedade* (Online), v. 30, p. 1-10, 2018.

DIMENSÕES POLÍTICAS E CORPOS
DISSIDENTES EM ESPAÇOS MIDIÁTICOS

CAPÍTULO 10

Que passado nós planejamos para o futuro?

ANA PAULA GOULART RIBEIRO

FREDERICO DE MELLO B. TAVARES

IGOR SACRAMENTO

PHELLIPY PEREIRA JÁCOME

A última década (2013-2023) pode ser caracterizada, na política brasileira, por uma série de projetos inconclusos, com futuros anteriormente desejados, mas abortados, além da emergência de restos não digeridos do passado, impondo disputas temporais que estão no cerne de programas governamentais, discursos, narrativas midiáticas e demandas sociais com ideologias muito diversas. Se estávamos acostumados ao lema moderno de que o “Brasil é o país do futuro”, essa metáfora do tempo parece ter perdido sua capacidade de mobilizar esperanças coletivas, na medida em que se destacam, a nosso ver, tentativas de ancorar o presente e projetar o futuro a partir certas ideias e imaginações sobre o passado. Abre-se, então, um campo de disputas sobre em que espaços de experiência deveríamos articular nossas ações no presente com vistas a certos horizontes de expectativa.

Se, entre 2019 e 2022, a ocupação de espaços institucionais importantes pelo bolsonarismo aprofundou ações de desmonte de direitos e avanço do reacionarismo na vida pública, isso se deu reelaborando passados (de

negação dos governos do Partido dos Trabalhadores e exaltação do período ditatorial) e potencializando, nesse jogo, formas coloniais de habitar o tempo e o espaço (Ferdinand, 2022) que já eram perceptíveis, também, na recuperação de velhas estratégias de pensar o futuro sob o signo do “desenvolvimento”. O programa “Future-se” do Ministério da Educação, na gestão do então ministro Abraham Weintraub (2019-2020), por exemplo, não está distante de preceitos neoliberais que carregavam, no governo do presidente Michel Temer, o documento intitulado “Ponte para o Futuro”, lançado ainda no interstício da concretização do golpe contra a presidenta Dilma Rousseff, no período entre a votação do *impeachment* na Câmara e no Senado Federal¹.

Nos três primeiros meses do terceiro mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, iniciado em 2023, o governo federal relançou programas e políticas que haviam sido abandonados ou extintos por Jair Messias Bolsonaro. O movimento, muito mais que embebido por um gesto de novidade, revive, em discursos e nas nomeações das próprias políticas públicas, marcas que remetem às gestões petistas dos anos 2003-2016. No dia 20 de março de 2023, no discurso de relançamento do Projeto *Mais Médicos*, agora rebatizado de *Mais Médicos para o Brasil* (PMMB), Lula afirmou: “Completamos 80 dias, e nesses 80 dias nós não temos feito outra coisa a não ser tentar recuperar tudo aquilo que tinha sido feito de bom, que tinha dado certo e foi destruído”. Outros programas já estão de volta, como o *Bolsa Família*, substituído – no nome e no formato – pelo *Auxílio Brasil* durante o ano eleitoral de 2022 pela gestão bolsonarista.

Não é só nos programas de governo que o acionamento do passado aparece como uma forma explícita de projeção de futuro. A defesa do golpe de 1964 e da ditadura militar têm permeado o discurso de Bolsonaro há muitos anos e se tornou uma espécie de plataforma política do bolsonarismo desde 2016, quando, ao votar pelo *impeachment* da presidenta Dilma, o ex-capitão exaltou o coronel Brilhante Ustra, até aquele momento o único militar reconhecido pela Justiça brasileira como torturador. Desde então, inúmeras manifestações públicas defenderam explicitamente a intervenção

militar (e a volta à ditadura) como uma espécie de solução para os problemas nacionais. Foi o que aconteceu nos atos antidemocráticos de 08 de janeiro de 2023, quando centenas de golpistas invadiram e depredaram as sedes dos três poderes em Brasília.

Esse jogo de temporalidades, de retorno do passado como forma de projeção de futuro, aponta para a centralidade que a memória ocupa globalmente, desde as últimas décadas do século XX, nas lutas culturais e políticas do nosso tempo. Esse fenômeno teve como ponto de inflexão a transformação do holocausto nazista numa espécie de memória exemplar (Todorov, 1995), que serviria de modelo heurístico e moral para as lutas por direitos humanos e contra diferentes formas de opressão do passado (Ricouer, 2007; Huyssen, 2014; Rousso, 1998). Apesar de ter se sedimentado academicamente na Europa e nos Estados Unidos, o fenômeno está longe de ser exclusividade do norte global.

Na África do Sul, a memória mobilizou forças contra o legado perverso do *apartheid*. Na América Latina, fomentou um amplo processo de luta contra políticas de esquecimento promovidas pelos governos pós-ditatoriais e possibilitou, em países como a Argentina, que militares fossem condenados por seus crimes. É elemento importante também na conformação de variados movimentos sociais que clamam por justiça e reparação em relação a outros horrores do passado, como a escravização de negros e o etnocídio de povos indígenas.

Essa remissão ao passado também encontra justificativa no fato de que, em um cenário de globalização, os estados nacionais parecem ter perdido seu monopólio na organização de expressões do futuro das comunidades sob sua tutela (Mudrovcic, 2012). A resistência e florescência de expressões ligadas às reivindicações indígenas, feministas, negras (entre outras formas de mobilização coletiva) cobra que reinterpretemos o passado e inauguremos outros mitos fundacionais, associados a perspectivas menos lineares da temporalidade e menos estanques em relação às espacialidades e às corporeidades.

Quais corpos são representantes em quais governos? O que podem os corpos em políticas e conjunturas nacionais diferentes? O avanço do bolsonarismo, alinhado a perspectivas internacionais contemporâneas e, ao mesmo tempo, assumindo singularidades históricas, se estabelece na consolidação de uma tensão entre “nós” e “eles”: as pessoas tidas como “de bem” e “de família” em detrimento daquelas que seriam “comunistas” e “pervertidas”. Essas marcações de diferença produzem fronteiras, cismas, intransitividades, abjeções e violências. São marcações corporais que forjam identidades, subjetividades e sociabilidades, mas que também se forjam por meio delas.

A cerimônia de posse do terceiro Governo Lula, em janeiro de 2023, marcou o reconhecimento de corpos, demandas e questões negligenciadas, trazendo minorias hegemônicas – negros, indígenas, mulheres, operários – para o centro do debate público e tensionando a presença ininterrupta da branquitude masculinista heteronormativa de extrema-direita do Governo Bolsonaro. Nas negociações sobre passados, imagens e projeções são colocadas frequentemente nas disputas pelo que há de vir. Mas agora os novos corpos em cena são também novos atores na reconstrução do Estado nacional? Ou será que a representatividade se esconderá nos limites da representação?

Desse modo, o que buscamos discutir, a partir dessas reflexões preliminares é: como habitar os passados com vistas a constituição de futuros mais democráticos e menos colonializantes? Como repensar relações temporais a partir de formas enredadas? O que a identificação da primazia pela disputa ao passado representa para a hipótese do presentismo? Quais seriam os papéis dos corpos e das identidades nesse cenário? Enfim, que passado planejamos para o futuro?

Corpos e historicidades dos processos comunicacionais

Antes de iniciar propriamente a nossa análise, compartilhamos aqui, brevemente, nossa abordagem teórica sobre as relações entre corpos, historicidades e processos comunicacionais. Não pretendemos esgotar a refle-

xão sobre o assunto, mas pontuar nossos pontos de partida; ou melhor, o solo teórico comum que construímos por meio do encontro que permitiu a realização deste texto.

Historicidade, a tradução do substantivo alemão *Geschichtlichkeit* não é de forma alguma o simples substantivo do adjetivo histórico, *geschichtlich*. O conceito não apenas sustenta uma expressão do conhecimento histórico em geral, mas também sustenta um importante ramo do pensamento filosófico, a saber, a filosofia da existência, que assume o caráter histórico ou temporal soberano evidenciado pela ideia moderna de história, categoricamente anunciada no século XIX. Através das obras historiográficas de Leopold von Ranke, Wilhelm von Humboldt, Johann Gustav Droysen, Jacob Burckhardt, entre outros, é difundido o ditado historicista que afirma que tudo é ou pode ser histórico (Ankersmit, 2012). De acordo com o historicismo, a natureza, a essência ou a identidade de uma coisa ou um ser reside em sua história. A revolução intelectual sem precedentes efetuada pelo historicismo nas primeiras décadas do século XIX dotou toda a existência humana de uma dimensão temporal, com modificações irreversíveis na forma como concebemos a nós próprios e ao nosso mundo ainda hoje. A categoria filosófica mais básica, e é improvável que os historiadores – quer adotem ou não o historicismo – desejem contestar, é o papel do tempo na escrita da história.

Essas características do historicismo são moldadas por uma ideia, que pode ser resumida na antiga e conhecida afirmação de Heráclito: tudo flui [πάντα ῥεῖ], ou melhor, “tudo flui e nunca mais é o mesmo”. Há uma passagem curiosa em *Segunda Consideração Intempestiva*, de Nietzsche (2005), onde o filósofo acusa os historiadores de serem heraclitianos radicais, pois acreditariam no poder absoluto da transitoriedade. E, de fato, a ideia de historicidade – que surge precisamente na Alemanha do século XIX – assume o papel central do tempo nas ciências humanas, objetivando, num conceito, uma justificação teórica para a ideia básica do historicismo. Como Reinhart Koselleck (2013) afirma, a historicidade é um conceito meta-histórico que pretende resolver a instabilidade radical do mundo histórico

moderno. Assim, a historicidade pode ser chamada de a principal descoberta metafísica do historicismo, pois não é uma generalização empírica, mas uma tese metafísica. Portanto, segundo Leonhard von Renthe-Fink (1974), ela pode ser encarada tanto como um termo técnico da história e também como um conceito filosófico. No sentido técnico da história, historicidade significa a factualidade de um acontecimento histórico transmitido – colocado como uma questão de crítica documental – (sinónimo: histórico), o oposto de lenda e mito. O sentido de historicidade, de algo que passou embora o seu passado permaneça eficaz, isto é, eficácia histórica, especialmente no sentido de marcar uma época, já conduz ao conteúdo do segundo sentido. Como conceito filosófico, o termo tem um significado muito mais amplo. Como tal, significa o modo histórico de ser do espírito humano, característica fundamental de tudo o que é humano em contraste com o ser natural; isto é, como conceito filosófico, a historicidade reflete a temporalidade radical da existência humana [*Daseins*].

É significativo que o termo *Geschichtlichkeit* – como abstração hegeliana – seja formado pelo adjetivo “geschichtlich” e pelo sufixo “-keit”, que sugere caráter, possibilidade ou potência, capacidade, vontade, disposição. Nesse sentido, podemos deduzir disso que a construção do substantivo historicidade refere-se à potência ou à possibilidade de ser histórico. A historicidade torna-se fundamentalmente, para Heidegger (2005), o conceito que resume o modo metafísico de ser do espírito humano que, no hiato entre o nascimento e a morte, tem suas possibilidades de sentido, e que por definição são finitas, limitadas, desde o nascimento e a morte são limites em si. Isto é o que Heidegger (2005) chama de temporalidade. Portanto, a historicidade é também uma conceituação ontológica da possibilidade de carregar em si o tempo (poder que poderíamos chamar de “memória”), visto que esta é uma estrutura fundamental da existência. Afinal, a existência só existe e pode existir historicamente porque é temporal no fundo do seu ser. Ser, tempo e história (entendida, então, como fenômeno) são – em Heidegger – uma mesma situação.

A historicidade não é, portanto, uma redução conceitual do conhecimento histórico ou da historiografia como um modo reflexivo particular de pensar, mesmo que o aspecto da palavra discutida possa nos levar a esta conclusão. A historicidade é, antes de tudo, um conceito que se relaciona a fenômenos primordiais, a uma condição de existência: a temporalidade ou transitoriedade, a finitude e, especialmente, o fato ou destino da morte. São três fenômenos que remetem à historicidade, que significa tanto a possibilidade de ser histórico quanto, antes de tudo, as potências de ser tempo, em uma palavra, temporalidade (Barbosa e Rêgo, 2017).

É frequente que seja adotada mais ou menos enfaticamente a ideia da historicidade como fundamental para a análise de categorias e processos culturais, mas apenas se aceita hesitantemente a ideia de que o nosso corpo, esta base mais “natural” da experiência humana, poderia ser igualmente histórico (Scholz, 2000). Historicizar o corpo significa desconstruir o dualismo implícito natureza-cultura que tradicionalmente prevalece na historiografia que assume o corpo humano como o substrato imutável no qual a cultura e a história imprimem os seus traços. Observar a historicidade do corpo exige seriamente que abandonemos este dualismo natureza-cultura, que é também, de alguma forma, uma divisão dentro-fora, e que consideramos isso como o efeito de um certo padrão descritivo que surgiu em um ponto específico da história das culturas ocidentais. Mas a concepção do corpo como percebido de formas diferentes em diferentes contextos ainda mantém a ideia de um ambiente natural, de um corpo pré-discursivo. Historicidade aqui também implica que o corpo em diferentes períodos históricos foi produzido de formas específicas, por discursos e materialidades que não ficaram impressos em sua superfície, mas que, como Judith Butler (2019) insiste, estruturam a própria forma em que o corpo se materializa. A historicidade do corpo reside na análise das permanências e rupturas, bem como nos modelos e ideais de conduta, das culturas corporais, do ponto de vista das regras, convenções, moralidade, mas também práticas, representações, ações e diferenciações que produzem corpos. A história nos faz encontrar a alteridade no tempo – há alteridade corporal

“antes” e “depois”. A mudança histórica significa que qualquer situação real é historicamente relativa.

A historicidade do corpo implica o modo como a história é constitutiva do próprio corpo. Não está fora do corpo. É o corpo. Não se trata simplesmente de que os corpos estejam localizados em contextos históricos, mas que eles têm seu próprio caráter histórico constitutivo nos termos de raça, gênero, sexualidade, classe, território, profissão. Para nós, a historicidade é um termo que implica o caráter constitutivo da história na prática discursiva, isto é, uma condição em que uma prática não poderia existir separadamente da sedimentação de convenções culturais pelas quais ela é produzida e se torna legível.

A chave para a produção de uma história da comunicação que considere centrais questões de historicidades é percebê-la como um processo sobre o qual se procura vislumbrar as práticas dos atores sociais envolvidos. Assim, na base da análise empírica, deve-se trabalhar com práticas, representações, apropriações, ressignificações produzidas por esses atores. O processo comunicacional diz respeito sempre a um mundo que é representado por alguém, submetido ao movimento histórico, em algum lugar, e que se materializa sob a forma de trocas com um outro (Barbosa, 2019). Nesse sentido, a análise da historicidade dos processos comunicacionais não busca meramente situar seus objetos em um dado contexto histórico, em certo tempo histórico ou em determinada cronologia. Mas analisar como eles são atravessados e convocam distintas temporalidades que os constituem. Assim, passa a ser necessário pensar não apenas os fenômenos comunicacionais no seu contexto temporal, no seu tempo, mas, na perspectiva sugerida, também segundo o tempo que os conhece, o nosso tempo (Ribeiro, Martins e Antunes, 2017).

Bolsa Família e Mais Médicos em narrativas circulantes

Tendo em vista as questões apontadas, buscamos, neste artigo, realizar uma análise ensaística sobre as verbovisualidades de propagandas institucionais lançadas nos primeiros 100 dias do terceiro Governo Lula, sobretu-

do, no que diz respeito à retomada dos programas *Mais Médicos* e do *Bolsa Família*. Acreditamos que esses programas possuem uma centralidade na disputa política sobre o futuro-passado que se acentuou no país nos últimos anos. Afinal, vale lembrar que no período do seu lançamento, em 2013, pelo então Governo Dilma Rousseff, o programa *Mais Médicos* sofreu inúmeras críticas de entidades de classe da Medicina e de parcela significativa da população geral. Além da xenofobia e do racismo contra a chegada em especial de médicos cubanos, foi retomado o pânico comumente associado a movimentos conservadores em torno do que chamam de “perigo vermelho” ou “perigo comunista”.

Em relação ao *Bolsa Família*, ele pode ser considerado o maior e mais eficaz programa integrado de transferência de renda e segurança alimentar da história do país. Criado em 2003, foi um dos grandes responsáveis pela diminuição da extrema-pobreza que, segundo a Organização das Nações Unidas para a Alimentação e a Agricultura (FAO), diminuiu 75% se comparamos os dados de 2001 com os de 2017. Ainda assim, o programa sempre foi alvo de críticas de setores conservadores da população, que acreditam que a transferência de renda poderia significar um incentivo à não-cultura do trabalho, ao aumento da taxa de natalidade e dos índices de corrupção. Todos esses argumentos se provaram falsos a partir de inúmeras pesquisas que deram conta da importância do programa para maior planejamento familiar, contribuição para a escolaridade, melhoria das condições de emprego e renda, além de questões importantes de enfrentamento à violência de gênero (a responsável-titular pelo cartão do benefício é a mulher arrimo da família). Entretanto, ainda persiste um certo imaginário preconceituoso em relação ao programa, que pode ser observado em diferentes textualidades, como podemos observar nas imagens a seguir:



Figura 1: Memes sobre o *Bolsa Família*
 Fonte: Reprodução da internet (2023)

Nos memes acima é possível perceber uma sedimentação de um imaginário comum entre círculos conservadores e que dariam conta de alguns preconceitos bastantes disseminados: a ideia de que as famílias teriam mais filhos para poder ter acesso ao benefício, a ideia de que o cadastro no programa faria com que a população ficasse mais preguiçosa e buscasse menos o trabalho formal, a ideia de que o *Bolsa família* seria, na verdade, um programa eleitoreiro para a compra de votos. Mas, para além dos memes, esse tipo de discurso também é reproduzido e defendido por parlamentares e pessoas que ocupam cargos públicos. Jair Bolsonaro, por exemplo, já afirmou que

“O cara tem 3, 4, 5, 10 filhos e é problema do Estado, cara. Ele já vai viver de bolsa família. Não vai fazer nada. Não produz bens nem serviços, não produz nada. Não colabora com o PIB, não fez nada. Fez 8 filhos. Aqueles 8 filhos vão ter que ter creche, escola, depois cota lá na frente. Pra ser o que na sociedade? Para ser nada”

“Meninas no Nordeste que batem a mão na barriga grávida e fala o seguinte (que tem também auxílio natalidade): ‘Isso aqui vai ser uma geladeira’, ‘Esse aqui vai ser uma máquina de lavar.’ E não querem trabalhar”²

Há, tanto nos memes quanto na fala do ex-presidente, um notável preconceito dirigido sobretudo às pessoas negras e aos nordestinos, que ressemantiza, a partir do *Bolsa Família*, uma série de racismos constituintes da sociedade brasileira em seus aspectos de colonialidade de poder e de saber. Entretanto, ainda que crítico feroz do *Bolsa Família*, o Governo Bolsonaro buscou implementar um plano similar, porém com claro viés eleitoral. O *Auxílio Brasil* foi lançado em dezembro de 2021 e tinha um caráter temporário (seria encerrado logo após as eleições de 2022, sem previsão orçamentária definida para os anos seguintes) e buscava reivindicar uma “ajuda” do governo federal para que as pessoas tivessem mais “liberdade”. No vídeo que marca o lançamento do programa³, a ideia de uma família numerosa continua (“Para mãe com 6 filhos o *Auxílio Brasil* é importante”), mas é dada uma “solução”: a de que, ainda que as pessoas conseguissem um emprego, elas continuariam a receber o benefício (“Fiquei aliviada que

mesmo trabalhando com carteira assinada, não ia cortar o auxílio”). Nos caracteres da propaganda, os dizeres: “O governo Federal incentiva a busca por um futuro melhor” e “*Auxílio Brasil*: Mais esperança e liberdade aos brasileiros”.

Ou seja, há uma convocação implícita de um passado, marcado por sua tentativa de total separação. É como se o *Bolsa Família* tivesse o objetivo de retirar esperança e liberdade, na medida em que significa a permanência na condição de não-emprego com vistas à permanência do programa. Já o *Auxílio Brasil* (esquecendo-se estrategicamente das críticas feitas ao programa anterior), representaria essa esperança e liberdade, ainda que assentadas num singular coletivo, com pouca capacidade de preenchimento temporal efetivo. Trata-se de formas vazias de esperança e liberdade, assentadas na ideia de superação total de um passado remontado, paradoxalmente, a todo tempo.

Já nos primeiros 100 dias da nova gestão do Governo Lula, a dimensão temporal foi caracterizada por uma estranha forma de “novidade”: aquela que se anuncia tanto como uma enorme ruptura (em relação ao governo anterior), quanto uma franca retomada (em relação aos governos anteriores do PT).

Em menos de 100 dias, muita coisa *voltou* para reconstruir um país para todos e todas.

Arrasta pro lado

Novo Bolsa Família
R\$600 reais + R\$150 por criança na escola.

Minha Casa Minha Vida
Agora para famílias com renda de até R\$8 mil por mês.

Arrasta pro lado



Figura 2: Imagens das campanhas dos programas *Bolsa Família* e *Mais Médicos*
 Fonte: Reprodução do *Instagram* @governodobrasil (2023)

Há, na publicidade acima divulgada no Instagram oficial do governo (@governodobrasil), uma ideia de que o futuro embargado pelas gestões anteriores poderia, finalmente, retornar seu rumo, com o lema repetido insistentemente de que o “Brasil voltou”. Essa retomada estratégica nos parece um jogo interessante de memória e esquecimento, na medida em que busca uma pacificação do entendimento sobre o “Brasil”, tentando apagar o outro projeto nacional implementado pela extrema-direita. É como se aquilo vivenciado nos últimos anos fosse algo residual, que necessitasse ser rapidamente superado para a reparação do futuro projetado e impeachmado sete anos antes. Isso se faz claramente presente nas publicidades sobre o “Novo” *Bolsa Família* e em outros projetos como o *Mais Médicos*.

O governo federal anunciou no dia 20 de março de 2023 a retomada do programa *Mais Médicos*, com a abertura de 15 mil novas vagas. Rebatizado de *Mais Médicos para o Brasil*, o programa, criado em 2013 e marcado pela contratação de médicos cubanos, passa a incluir outras áreas de saúde, como dentistas, enfermeiros e assistentes sociais, e promete priorizar profissionais brasileiros. Do total de novas vagas para 2023, 5 mil foram

abertas por meio de edital ainda no mês de março. As outras 10 mil foram oferecidas em formato que prevê contrapartida de municípios, o que, de acordo com o Governo Federal, garante às prefeituras menor custo, maior agilidade na reposição do profissional e condições de permanência dos profissionais nessas localidades. O investimento foi de 712 milhões de reais por parte da União apenas em 2023. Durante cerimônia no Palácio do Planalto, a Ministra da Saúde, Nísia Trindade, destacou que o governo estava empenhado em fortalecer o programa, classificado por ela como essencial para o Sistema Único de Saúde (SUS) e para a sociedade brasileira: “O Mais Médicos voltou para responder ao desafio de garantir a presença de médicos a cidadãos de municípios mais distantes dos grandes centros e que sofrem com a falta de acesso”⁴.

Lançado pela primeira vez em 2013, pelo Ministério da Saúde, o *Mais Médicos* ficou conhecido pela ampla contratação de médicos cubanos. No Governo Bolsonaro, o programa foi relançado como *Médicos pelo Brasil*, mas pouco avançou. No Governo Lula, o *Mais Médicos* volta como *Mais Médicos para o Brasil*, agora priorizando a contratação de médicos brasileiros e ampliando o número de profissionais, tendo como objetivo melhorar o SUS com investimentos para construção e reformas de Unidades Básicas. Em 2024, o programa apresentou uma novidade, ao selecionar profissionais para o atendimento de populações em vulnerabilidade, como pessoas privadas de liberdade ou em situação de rua. A proposta é também atender grupos ou populações que exigem habilidades específicas por estarem em situações que envolvem violência, uso abusivo de álcool e outras drogas⁵.

Uma das maiores críticas ao *Mais Médicos* por grupos conservadores estava associada em 2013 e nos anos posteriores, durante o segundo Governo Dilma, a presença dos médicos cubanos, num discurso que combinava racismo, xenofobia e anticomunismo. Durante o relançamento do programa, em 2023, essas questões não foram diretamente pontuadas. No entanto, a maior parte da campanha publicitária do governo contou com atores negros como médicos. As peças, assim, produziram uma dialogicidade intensa com o passado. Responderam, num certo sentido, às críticas recorrentes ao fato de os profissionais cubanos não terem “cara

de médicos” (Fontana e Cestari, 2014). Como foi largamente apontado por críticos do discurso conservador à época, essa era uma forma de aparição do racismo e da xenofobia. O que estava explícito em falas como essas é que a “cara” de médicos no imaginário discursivo racista brasileira é branca. À época, circularam bastante, foram criticadas e, por parte de pessoas, aceitas e reproduzidas as falas da jornalista Micheline Borges sobre as médicas cubanas: “Me perdoem se for preconceito, mas as médicas cubanas têm uma cara de empregada doméstica. Será que são médicas mesmo? Afe, que terrível! Médico, geralmente, tem postura, tem cara de médico, se impõe a partir da aparência”.⁶



Figura 3: Reprodução de imagem de campanha do *Mais Médicos*
Fonte: Reprodução do *Instagram* @governodobrasil (2023)

Apesar das imagens da campanha e do subjacente discurso de inclusão e diversidade pelo governo, segundo levantamento do Conselho Federal de Medicina, divulgado em 18 de outubro de 2023, apenas 3% dos médicos brasileiros são negros.⁷ No funcionamento do discurso da branquitude não se diz que os médicos brasileiros são majoritariamente brancos, mas se denuncia que o programa Mais Médicos contrata médicas cubanas que “não tem boa aparência” ou “cara de médicas”, atualizando no acontecimento discursivo práticas racistas de reserva de vagas no mercado de trabalho brasileiro para brancos, recorrentemente considerados como de “boa aparência” e aptos para empregos qualificados e de prestígio socialmente reconhecido como o da medicina. Afinal, “boa aparência”, como vemos nos anúncios de emprego, é uma categoria “branca”, unicamente atribuível a pessoas de pele clara (Gonzales, 1984; Paim e Pereira, 2018; Rezende e Andrade, 2023). Nesse sentido, foram reveladores a circulação e os comentários de fotos reproduzidas largamente nas notícias publicadas pela imprensa sobre a reação da classe médica brasileira à chegada dos médicos cubanos, que explicitam o racismo e a xenofobia que está na base da recusa profissional.

Tampouco se colocou em questão que a interiorização de serviços de saúde de qualidade proposta pelo Mais Médicos está associada às lógicas do corporativismo médico. No Brasil, a profissão está associada à classe média alta e aos grandes centros urbanos. Há pouca adesão ao preenchimento de vagas no interior do país. Os médicos e demais profissionais de saúde brasileiros têm recorrentemente trabalhado em prol do interesse privado da profissão em detrimento do SUS e automaticamente a favor da lógica mercantilista da saúde. É preciso reafirmar que o principal problema do SUS é a subordinação do setor da saúde à lógica de mercado, que se expande sufocando o direito social previsto na Constituição Federal.

Essa lógica de mercado trata a saúde – assim como a doença – como mercadoria, e o crescimento desse mercado, como vem ocorrendo no país, faz com que a saúde se distancie dos princípios que orientam o SUS enquanto expressão da saúde como um direito de cidadania. A lógica mer-

cantilista aliada ao corporativismo não deixa dúvidas de que a organização do trabalho dos profissionais de saúde, sobretudo o dos médicos, tem base sólida e foco nos anseios de mercado. Naquele contexto, o que coloca a classe médica alerta e em posição de ataque ao sinal de qualquer mudança na ordem organizacional do trabalho e do assalariamento da categoria não é somente a proteção da reserva de mercado, mas a aparição de outros corpos (cubanos negros) como médicos.



Figura 4: Capa da Folha de S. Paulo (27 de agosto de 2013)

Fonte: Acervo Folha (2023), reprodução da internet

Como destacamos, como uma resposta às críticas com a contratação de médicos cubanos – que expressava racismo, xenofobia, corporativismo médico –, o atual programa *Mais Médicos para o Brasil* recuou e adotou, como foco, a contratação de médicos brasileiros formados no Brasil. Mas, na maioria das peças publicitárias que marcou a campanha institucional de lançamento do programa, o governo optou por representar médicos a partir de imagens de homens ou mulheres negras.

As demandas do presente estão cada vez mais focadas na participação de diferentes corpos e atores sociais na política. É algo maior do que a representação, no sentido de aparição pública de corpos divergentes da

masculinidade branca heteronormativa. Sendo assim, por exemplo, mais do que a presença de negros nas propagandas governamentais movimentos sociais esperam mudanças estruturais profundas e não apenas cosméticas. Essas mudanças, no entanto, esbarram no conservadorismo brasileiro que, com discursos como “somos todos iguais”, reforça diferenças e acentua desigualdades sociais.

Futuros passados

A centralidade do passado nos discursos políticos contemporâneos, como mencionamos no início deste texto, tem configurações transnacionais, relacionadas a processos de mudanças histórico-culturais amplos. Está associada à forma complexa e problemática com que lidamos com nossas temporalidades, numa época denominada por alguns autores de pós-utópica. A crise do projeto moderno, no século XX, parece ter obliterado nossa capacidade de imaginar mundos melhores do que aqueles já vividos, o que estaria nos lançando numa espécie de retrotopia (Bauman, 2017).

Menos de uma década após a proclamação do “fim da história”, as ansiedades sobre o “fim da utopia” ganham terreno no campo intelectual de todo o mundo, no contexto tanto da “crise do futuro”, como uma assombração do presente pelos passados dolorosos. Estas duas últimas são as principais consequências da fratura da ordem temporal contemporânea – ocorrida na década de 1970 e aprofundada após a queda da Cortina de Ferro – que define o “regime presentista de historicidade” (Hartog, 2014). Estas dinâmicas são contrabalançadas, no mesmo período, por um boom nostálgico, incluindo as formas mercantilizadas de “retromania”, que revela as faces do utopismo presentistas, a partir das utopias retrospectivas não instrumentais – como pólos de práticas nostálgicas reflexivas de tipo existencial – às retrotopias instrumentais baseadas na nostalgia restaurativa, que foram mobilizadas nas guerras de memória contemporâneas, a partir dos anos 1980.

Não temos dúvidas de que ocorreu uma mudança importante nas últimas décadas no que diz respeito à estrutura da temporalidade ocidental. O que exatamente segue o regime de tempo da modernidade é controverso e não inequívoco. Alguns referem-se ao crescente domínio do presente e denotam-no com conceitos como “presentismo” (Hartog, 2014), enquanto outros vêem o florescimento do interesse pela memória, com a concomitante tentativa de ligar o presente ao passado, como uma das características desta mudança.

O foco renovado na memória, no entanto, é ambíguo, uma vez que os possíveis abusos da memória devem ser devidamente considerados. Há um “espetáculo perturbador oferecido por um excesso de memória aqui, e um excesso de esquecimento em outros lugares, para não falar dos abusos de memória – e do esquecimento” (Ricoeur, 2007, p.124). A ideia de uma política de distribuição justa da memória é, neste aspecto, um dos meus temas cívicos declarados. Ricoeur (2007), então, está consciente dos perigos associados ao esquecimento do passado, mas também está consciente dos abusos que andam de mãos dadas com lembranças e comemorações.

Para Bauman (2017), a retrotopia é essencialmente a utopia do passado, uma vez que a humanidade, incapaz de conceber futuros devido à perda do horizonte utópico, volta-se para uma glorificação de práticas e projetos de tempos passados. Nesse processo, a nostalgia surge como um mecanismo de defesa e idealização de um passado mitificado, do qual são selecionadas partes para compor uma versão mais adequada às demandas individuais ou de grupos específicos.

Bauman (2017) argumenta que hoje estão emergindo retrotopias, visões ancoradas em um passado perdido, roubado ou abandonado, em vez de se ligarem a um futuro ainda por nascer e, portanto, inexistente. Segundo o autor, uma mudança radical na mentalidade pública ocorreu devido à acomodação da consciência e ao esquecimento de velhos medos. Em vez de depositar esperanças de melhoria em um futuro incerto e duvidoso demais, essas esperanças são reinvestidas no passado, valorizado por sua suposta estabilidade e confiabilidade.

Uma vez privada do poder de moldar o futuro, a política tende a ser transferida para o espaço da memória social, um espaço mais suscetível a manipulações e administração, prometendo uma sensação de onipotência há muito perdida no presente e no futuro próximo. Esse processo de recuperação da memória muitas vezes é realizado através da nostalgia, do desejo de restauração e reconstrução de um passado idealizado.

O certo é que, no Brasil, essa questão tem ganhado contornos próprios. Aqui, o passado se tornou um acirrado campo simbólico de disputa, que tem colocado grupos políticos em confronto. O tempo no Governo Jair Bolsonaro aponta para um futuro, almejando modernização econômico-tecnológica; contudo, tem como âncora princípios e valores tradicionais e conservadores. Máximas tais como “a família e o cidadão são a razão de ser do Estado” ressaltam que, embora vislumbre o futuro, num sentido moderno, a proposta de governo não abandona o projeto de fortalecer ideais do passado, considerados caros para o ex-presidente e seu eleitorado.

Desse modo, seu plano de governo propõe um futuro vinculado ao que está acontecendo no presente, com vistas a garantir o processo de resgate de valores de outrora. O passado que se deseja não é o imediato, mas aquele anterior à ascensão política da esquerda, em 2003, ou mesmo aquele que antecede o processo de redemocratização do país, nos anos 1980. O passado recente, nesse caso, se traduziria em dois desvios: no plano político, na corrupção dos governos petistas, que teria travancado o desenvolvimento; no plano cultural, nos esforços internacionais em estimular processos de consolidação das democracias, ao exercer pressões em nome da promoção e garantia de direitos econômicos, políticos e sociais, que teriam ameaçado os valores tradicionais à medida em que incorporaram perspectivas mais plurais no campo de disputas políticas.

Denominado pejorativamente como “globalismo”, esse processo estaria, desse ponto de vista, produzindo a deterioração da vida social, o que justificaria um esforço de resgate de valores nacionais tradicionais. Não por acaso, Jair Bolsonaro ocupa um espectro ideológico alinhado à direita nacionalista cristã temperada com elementos discursivos próprios do libe-

ralismo econômico. Tal orientação se traduz pelo lema de seu programa político: “Deus, pátria, família e liberdade”, uma série de princípios voltados à restauração de um passado tradicionalista e ordenado, calcado em símbolos nacionais e em valores conservadores, refletindo aí as bases da “guerra cultural” promovida pelo bolsonarismo e a extrema-direita atual (Fiorin, 2019; Rocha, 2023).

O terceiro Governo Lula também está voltado para construir um futuro que dê continuidade ao passado. Mas, nesse caso, o tempo ideal que se tem como referência é aquele em que se passaram os governos do Partido dos Trabalhadores (2003-2016). O que se deseja em relação ao período da história mais recente, que vai de 2016 até 2022, é neutralizá-lo, apagá-lo, uma vez que este se caracterizou pela “desconstrução”, “atraso” e “destruição”. Os Governos Temer e Bolsonaro são apresentados como um tempo de retrocesso e crise institucional.

Desde a campanha eleitoral até as falas mais recentes do presidente Lula, o tempo é apresentado como partido e segmentado, um recurso discursivo cuja direção aciona passados distintos entre si e os compara em termos de positividade e negatividade. O passado com Lula é identificado como um momento de avanços e conquistas civilizatórias relacionadas aos governos petistas, com a criação de políticas públicas para reverter discriminações históricas ou ainda com a reversão do cenário da fome e da miséria em escalas terrivelmente graves. Resgata os números indicadores do crescimento econômico e o aumento da renda do brasileiro, além de investimentos em educação e habitação na primeira década do século XXI. Na linha argumentativa do Governo Federal atual, esse passado é referência de desenvolvimento a ser recuperado, em oposição aos retrocessos mais recentes (2016-2022), uma vez que a marcha do crescimento foi interrompida pelo *impeachment* de Dilma e pela eleição de Bolsonaro.

No terceiro Governo Lula, a esperança, esse sentimento projetado ao futuro, é indissociável de um tempo ido, tomado nostalgicamente como um progresso a ser reconquistado. Aqui a dimensão pretérita como irrecuperável – o passado como irreversível – parece ser descartada diante de

uma promessa de revivescência daquilo que a vida foi um dia ou, mais do que isso, diante das amplas possibilidades de projeção no tempo que o passado prometia.

Corpos passados e futuros

A análise do plano de governo de Jair Bolsonaro durante a campanha presidencial de 2022 revela a ausência de propostas concretas voltadas para as minorias. Embora o plano contenha imagens de diversas pessoas negras ao longo de suas páginas, o tema da raça não é abordado em momento algum. Além disso, as poucas menções ao gênero se limitam a uma idealização da maternidade e não reconhecem a divisão sexual do trabalho. Embora o documento faça menção genérica a questões relacionadas a minorias, não apresenta propostas concretas sobre questões raciais, violência de gênero ou diversidade sexual. Pelo contrário, o plano reforça valores conservadores que entram em conflito com a proteção dos direitos das referidas minorias, promovendo uma visão de família heterossexual marcada pela submissão feminina e reforçando dogmas religiosos que alimentam preconceitos em relação a sexualidades dissidentes.

A normalização do modelo normativo de identidade, especialmente por grupos ligados ao bolsonarismo e às classes médias e médias altas, leva a uma visão da identidade como universal, ignorando as experiências específicas de outros grupos, como negros e LGBTQIAPN+. Wendy Brown (2019) argumenta que no neoliberalismo, liberdade/autonomia e moralidade conservadora não são opostas, mas complementares. Para a subjetividade neoliberal, a liberdade individual, familiar e de mercado está vinculada a leis morais que são consideradas como naturais e espontâneas. Essa perspectiva apaga a historicidade das desigualdades e naturaliza a desigualdade como algo intrínseco e necessário. Qualquer intervenção do Estado para corrigir essas desigualdades é vista como interferência artificial e causa de conflitos que supostamente não existiam previamente. A lógica neoliberal rejeita a ideia de uma esfera social onde as diferenças são mediadas pelo Estado e suas instituições, considerando isso uma ficção e

uma restrição à liberdade individual. Em vez disso, os interesses individuais e familiares são priorizados sobre o bem comum, tanto no mercado econômico quanto na gestão do corpo político. Qualquer restrição à liberdade dessas unidades autônomas é vista como autoritária e inconveniente, e deve ser eliminada, segundo essa perspectiva.

O lema “O Brasil não pode parar”, adotado pela campanha liderada pelo governo Bolsonaro, em 2020, diante da explosão da pandemia de covid-19 é emblemático e merece uma análise profunda de seus códigos e discursos subjacentes, como já realizada (Sanches, Moisés e Souza, 2020). Ao investigar para quem essa campanha foi direcionada e quais são os discursos presentes nas imagens veiculadas, é possível entender melhor o seu impacto e significado.

A peça publicitária não apenas evoca uma memória, mas também resalta o lugar que os negros e pardos ocupam diante da crise sanitária. Nacionalmente reconhecida através de estereótipos ligados ao trabalho braçal e à resistência física, a população negra enfrenta uma crise agravada pela necessidade desesperada de sobrevivência, especialmente durante períodos de pandemia. Parece que a valorização da vida não é igualmente considerada quando se trata de determinados grupos raciais, sociais e de gênero.

Por outro lado, ao examinar as propostas apresentadas no plano de governo de Lula, encontramos diversas menções à proteção dos direitos sociais, com tópicos específicos relacionados às categorias de raça, gênero e pessoas LGBTQIAPN+. Lula propõe a restauração da dignidade das mulheres através de sua valorização e a erradicação da violência de gênero, destacando as mulheres negras como principais vítimas da misoginia no país. No que diz respeito às políticas raciais, ele menciona a aplicação de políticas de promoção da igualdade racial e do combate ao racismo estrutural, enfatizando também a manutenção das cotas e a valorização dos povos indígenas e das religiões de matriz africana. Além disso, o plano de governo de Lula afirma que o direito à segurança e à saúde das pessoas LGBTQIAPN+ é essencial para a consolidação da democracia brasileira, reforçando a importância da preservação de sua dignidade e expressão.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Como reflete Mascaro (2019, p. 29), “em relação aos dispositivos que geram similitudes entre ambos os governos [Temer e Bolsonaro], o fundamental é a ação política a partir dos marcos das frações do capital neoliberal em comando. Não há nenhuma divergência de mérito entre a política econômica de um e de outro. A alçada para a governança do capital é a mesma: atenção aos ditos mercados e aos interesses financeiros e rentistas; rebaixamento das condições de empresas estatais; perda de graus na soberania econômica; desprestígio aos instrumentos de controle social, trabalhista e ambiental”.

2. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nSwabpTncdk&ab_channel=BrasildeFato. Acesso em jun. 2023.

3. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CXYUMAigPZc>. Acesso em jun. 2023.

4. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2023-03/governo-relanca-mais-medicos-brasileiros-terao-prioridade>. Acesso em jun. 2023.

5. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2024-03/mais-medicos-624-municipios-vao-receber-mais-15-mil-profissionais>. Acesso em mar. 2024.

6. Conteúdo retirado de uma reportagem do Uol. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2013/08/27/jornalista-diz-que-medicas-cubanas-tem-cara-de-empregada-domestica.htm>

7. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/reporter-brasil/2023/10/apenas-3-dos-medicos-no-brasil-sao-negros-aponta-cfm>.

Referências

- ANKERSMIT, F. *Meaning, Truth, and Reference in Historical Representation*. New York: Cornell University Press, 2012.
- BARBOSA, M.; RÊGO, A. R. Historicidade e contexto em perspectiva histórica e comunicacional. *Revista Famecos*, v. 24, p. 26989-26989, 2017.
- BARBOSA, M. Uma história da comunicação (e do jornalismo): pressupostos teóricos e metodológicos. *Palavra Chave*, v. 22, p. 1-24, 2019.
- BAUMAN, Z. *Retrotopia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2017.
- BUTLER, J. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: N-1 edições, 2019.
- BROWN, W. *Nas ruínas do neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no ocidente*. São Paulo: Editora Filosófica Politéia, 2019.
- FERDINAND, M. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- FIORIN, J. L. Operações discursivas do discurso da extrema-direita. *Discurso & Sociedad*, Vol. 13(3), 2019, 370-382.
- FONTANA, M. G. Z; CESTARI, M. J. “Cara de empregada doméstica”: discursos sobre os corpos de mulheres negras no Brasil. *RUA*, v.20, p.167-185, 2014.
- GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, vol.2, n.1, 223-244, 1984.
- HARTOG, F. *Regimes de historicidade: presentismo e experiência do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- HUYSSSEN, A. *Políticas de memória no nosso tempo*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014.
- KOSELLECK, R. A configuração do moderno conceito de história. In: _____ et al. *O conceito de história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

MASCARO, A. L. Dinâmica da crise e do golpe: de Temer a Bolsonaro. *Margem Esquerda*, v. 32, p. 25-32, 2019.

MUDROVICIC, M. La nación, el tiempo histórico y la modernidad: la historia como síntoma. *Revista de la Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Morón*, Buenos Aires. V.17, p.25-38, 2012.

NIETZSCHE, F. II Consideração Intempestiva: sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a Vida In: _____. *Escritos sobre História*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Ed. Loyola, 2005.

PAIM, A. S.; PEREIRA, M. E. Judging good appearance in personnel selection. *Organizações & Sociedade*, vol.25, n.87, 656-675, 2018.

REZENDE, A. F.; ANDRADE, L. F. S. Racismo, sexismo e resquíços do escravismo em anúncios de empregos. *CADERNOS EBAPE.BR*, v. 21, p. 1-14, 2023.

RIBEIRO, A. P.; MARTINS, B.; ANTUNES, E. Linguagem, sentido e contexto: considerações sobre comunicação e história. *Revista Famecos*, v. 24, p. 1-17, 2017.

RICOEUR, P. *Memória, história e esquecimento*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2007.

ROCHA, J. C. C. *Bolsonarismo: da guerra cultural ao terrorismo doméstico*. São Paulo: Autêntica, 2023.

ROUSSO, H. *La hantisse du passé*. Paris: Textuel, 1998.

SANCHES, J.; MOISÉS, R.; e SOUZA, R. “O Brasil não pode parar”: racismo e desigualdade social na campanha publicitária do governo Bolsonaro. *Revista Brasileira de História da Mídia*, v. 9, p. 96-113, 2020.

SHOLZ, S. *Body narratives: writing the nation and fashioning the subject in early modern England*. New York: St. Martin's Press, 2000.

TODOROV, T. *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa, 1995.

VON RENTHE-FINK, L. Geschichtlichkeit. In: RITTER, Joachim et al. (orgs.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel: Schwabe, 1974.

CAPÍTULO 11

Por que incomoda a corporeidade de Janja? Processos de produção do corpo como construção simbólica

JULIANA SOARES GONÇALVES

MARIA GISLENE CARVALHO FONSECA

BARBARA MARIA LIMA MATIAS

VERÔNICA SOARES DA COSTA

Introdução

Este trabalho propõe uma reflexão sobre a produção de corporeidade da atual primeira-dama do Brasil, Rosângela Silva, a Janja, e os padrões previamente constituídos para o que compreendemos como a corporeidade do primeiro-damismo no Brasil. Interessa-nos perceber de que maneira se dá a compreensão do corpo como produção de sentidos, à luz deste conceito. Tomando o conceito de corporeidade como operador analítico, voltamos à compreensão de como a posição de primeira-dama se configura a partir de registro de feminilidade e seus atravessamentos interseccionais, territoriais e temporais. O corpus foi construído a partir de uma rede textual construída a partir de posts em mídias sociais e a cobertura jornalística, visando compreender como as narrativas sobre corporeidade de Janja dão a ver as engrenagens de poder.

Entendemos corporeidades como corpos em movimentos contínuos de construção e reconstrução, que se estabelecem e se deslocam no univer-

so simbólico (Gonçalves, 2021), produzindo-se e oferecendo-se à leitura por meio da linguagem. Logo, nos propomos a refletir sobre as dimensões simbólicas em disputa sobre Janja, interessadas nas relações de poder que podem ser apreendidas a partir desse corpo posto em ação em um contexto específico: a posição de primeira-dama.

Para tanto, dedicamo-nos às notas conceituais sobre as corporeidades, no intuito de dar a ver referências que fundamentam a apreensão proposta, como as discussões de Donna Haraway (2009) sobre o conceito de ciborgue, apontando para as interfaces de organismo e tecnologia nas produções de corporeidades. São caras também a esta proposta as considerações de Preciado (2018) sobre as próteses de gênero, ferramentas importantes na compreensão da feminilidade desvinculada de discursos biologizantes, sendo a somatotécnica um conceito assentado na inseparabilidade de corpo e tecnologia nos processos de produção de gênero.

Apresentamos o panorama do primeiro-damismo no Brasil, em especial no período pós-ditadura militar. Dessa maneira, convocamos o contexto sócio-histórico, seus atravessamentos territoriais e temporais que configuram um projeto de corporeidade para o primeiro-damismo, que diz de modos específicos e limitados de experiências de feminilidade. Na especificidade do *corpus*, percorremos uma rede textual composta por conteúdos jornalísticos sobre Janja em veículos tradicionais como a *Folha de S.Paulo*; a revista *Veja* e a *Globonews*, além de dialogarmos com textualidades produzidas pela própria primeira-dama em seu perfil na plataforma *X/ Twitter*. A partir de tais narrativas, interessa-nos perceber em que medida a corporeidade de Janja negocia com movimentos de tensão e sujeição ao projeto de corporeidade do primeiro-damismo. Interessa-nos também acessar quais são os lugares de fricção convocados por ela e qual sua relação com as estruturas seculares de gênero.

Para refletir sobre a corporeidade de Janja como primeira-dama, faz-se necessário compreender a produção de corporeidades em contextos cis-heteronormativos de feminilidade, posta em relação com dinâmicas de poder e protocolos comportamentais de gênero seculares. Significa pen-

sar sobre como se constitui essa rede simbólica que produz tais corpos no Brasil há mais de um século, o que implica considerar também dimensões como o tempo e o território como constitutivos das inscrições simbólicas dos corpos. Dessa maneira, acionamos as corporeidades como operadores analíticos e convocamos as territorialidades e as temporalidades como elementos constitutivos dessas.

Notas conceituais sobre produção de corporeidades

Pensar sobre o corpo implica, invariavelmente, considerar as formas sociais e simbólicas que tornam possível sua apreensão. Para Butler (2020), em termos de linguagem, o corpo só se faz acessível a partir de tais dimensões, de maneira que consideramos as corporeidades como corpos em processo que agem no universo simbólico e que são construídos e significados em movimentos contínuos (Gonçalves, 2021). Trata-se de compreender o corpo como sistematicamente significado e como espaço de produção de sentidos hierarquizados. Dessa maneira, é possível observar quais projeções de corpos alcançam lugares de privilégio no contexto social contemporâneo, quais corpos são foco de maior controle e cerceamento social e como a diversidade aparece ou é invisibilizada em termos interseccionais.

Produzir-se a partir do corpo corresponde à própria ação de se significar, isso se dá em maior ou menor grau, consonância ou dissidência em relação à cis-heteronorma. Isso não quer dizer que é possibilitado ao sujeito o controle total de seu próprio corpo como construção simbólica, de forma independente do contexto sócio-cultural. É preciso considerar as condições de produção dos corpos como mais ou menos legítimos, a partir das fricções sociais históricas contextuais que atribuem a eles critérios de inteligibilidade e possibilidades de significações valoradas. O que quer dizer, por exemplo, que corpos gordos, não jovens, racializados, ou que escapem dos padrões estabelecidos de feminilidade ou masculinidade, são corporeidades condicionadas por convenções externas que determinam lugares de vulnerabilidade e possibilidades limitadas de ação no tecido social, a partir de jogos simbólicos do privilégio e opressão.

Uma das principais estratégias de consolidação e perenidade da cis-heteronorma passa pela reivindicação de um status de natureza ou de atributo biológico para o binário masculino/feminino. Tendo em vista que tal proposição equivale a um efeito discursivo, faz-se importante ressaltar que a produção de corporeidades sexuadas extrapola muito as propriedades físicas historicamente associadas aos gêneros. Nessa direção, convocamos como pano de fundo teórico as discussões de Donna Haraway (2009) sobre o conceito de ciborgue. Ou seja, em termos de gênero, consideramos os corpos emaranhados em redes de sentido como híbridos de organismo e tecnologias. Significa que os padrões de feminilidade recorrentemente associados às primeiras-damas nada têm de natural, mas são resultados de produção de corporeidades a partir de articulações orgânicas, tecnológicas e simbólicas.

Nessa direção, mobilizamos também as considerações de Preciado (2018) sobre as próteses de gênero, compreendidas como os artefatos que, quando acoplados ao corpo, atuam nas produções de sentido desse em sua condição de corporeidade. Logo, pensar em corpos generificados significa compreender suas configurações simbólicas que atravessam os limites da pele, sendo produzidos não apenas por próteses materiais, mas também por articulações de sentido que são capazes de potencializar/vulnerabilizar esse corpo quando posto em relação no mundo. Assim, se as corporeidades são lidas como signos hierarquizados por meio dos quais raça, gênero, território e idade são transformadas em condições de vulnerabilidade/privilegio, o acionamento de próteses, sejam elas físicas ou metafóricas, se mostra como ferramenta de disputa por legitimidade e poder.

Tendo em vista tais considerações, propomos que as corporeidades resultantes das construções tecnológicas de gênero são entendidas como uma constelação de efeitos de significados que resultam de processos múltiplos de linguagem, que não estão prontos, mas se atualizam cotidianamente a partir dos engajamentos de cada sujeito no contexto social. Na perspectiva cis-heteronormativa, a experiência de gênero é composta por uma rede heterogênea de hábitos, associações, percepções e disposições, capazes de

engendrar os corpos como femininos e masculinos. Assim, as dimensões pragmática e experiencial de cada pessoa não se restringem, mas estão relacionadas às implicações simbólicas e às autorrepresentações produzidas e constituídas por cada um em práticas, enunciações e investimentos socioculturais, que têm como efeito a constituição física e semântica do que partilhamos por homens e mulheres.

Preciado (2018) propõe a noção de somatotécnica para se referir à tecnologia como um meio de fabricação da corporeidade, de maneira a se distanciar das noções de tecnologia e corpo como entidades separadas, sendo a segunda modificada pela primeira. O autor pontua que, como gramáticas de produção do corpo, os projetos de “feminino” e “masculino” não têm conteúdo empírico se apartados das tecnologias que os produzem. Dessa maneira, nossa condição corpórea se caracteriza por borrar também as distinções entre o corpo e o que compreendemos tradicionalmente por arte, arquitetura, design, performance e mídia.

Por fim, compreendemos as corporeidades como lentes explicativas potentes, à medida que possibilitam apreender os corpos como artefatos produzidos e postos em relação com o mundo, emaranhados de sentidos. O que entendemos como corpo só faz sentido quando é considerado a partir de suas múltiplas negociações simbólicas, sociais e de poder.

Primeira-dama como projeto de corporeidade

Desde a Proclamação da República em 1889, o Brasil teve 38 primeiras-damas, todas mulheres brancas. Considerando a redemocratização, desde o fim da ditadura militar em 1985, o Brasil teve oito primeiras-damas: Ri-soleta Neves, Marly Sarney, Rosane Collor, Ruth Cardoso, Marisa Letícia Lula da Silva, Marcela Temer, Michelle Bolsonaro e Rosângela Lula da Silva, esta última ocupando atualmente a posição em questão.

Janja, como é conhecida, é figura constante em noticiários nas mais diversas editorias, devido ao interesse público atribuído às figuras políticas, especialmente por sua relação com o líder do Poder Executivo Nacional. Entretanto, as narrativas que a acompanham não necessariamente estão

atreladas aos trabalhos desenvolvidos por ela desde que Lula foi eleito, incluindo o chamado “período de transição” entre governos. Quando Janja é o assunto, falam dos modelos e custos de suas roupas¹, das exigências feitas para o trabalho no Palácio do Planalto², dos traços de sua personalidade³, e de especulações sem fundamento na realidade, como a irreal possibilidade de que ela poderia assumir a Presidência, na ausência de Lula⁴.

Cabe notar que o que atribui interesse público às figuras das primeiras-damas é justamente o fato de serem mulheres e casadas com o Presidente da República, assumindo condição de prótese de masculinidade executada com mais ou menos legitimidade. Observa-se, neste contexto, desde o período da campanha até os primeiros meses de governo, um movimento de comparação de Janja com a ex-primeira-dama, Michelle Bolsonaro, principalmente no que se refere às projeções de feminilidade que normatizam desde as aparições públicas até seus posicionamentos e aparência como esposa do Presidente.

Em meio a essa confusão, que também se encontra com uma indefinição em torno das funções históricas do lugar de primeira-dama, traços de machismo e misoginia são evidenciados nas narrativas jornalísticas que noticiam desde suas exigências dentro do Palácio do Planalto até o valor empregado na compra de uma gravata para o marido⁵, ou o preço de um vestido usado para o casamento de amigos do cenário político. Como explicam Marques e Sarmiento (2023), ser primeira-dama não configura um cargo na esfera federal no Brasil, mas, em alguns estados e municípios, é possível encontrar sua institucionalidade a partir da existência dos “gabinetes” da primeira-dama.

O primeiro damismo pode ser entendido como o conjunto de práticas exercidas por esposas dos governantes, sendo essas mais ou menos estratégicas em termos de popularidade, campanha eleitoral e governo. Ainda que não seja um cargo de fato e que não implique em nenhuma função oficial definida por lei, desde a década de 1940, as primeiras-damas têm ocupado cargos de gestão em instituições sociais. Pode-se considerar como marco inicial dessa construção a atuação de Darcy Vargas, esposa do então pre-

sidente Getúlio Vargas, que assumiu a presidência da Legião Brasileira de Assistência Social (LBA) em 1942, que tinha como objetivo prestar assistência às famílias dos soldados enviados à Segunda Guerra Mundial. Após a guerra, a instituição passa a atuar no atendimento às famílias em situação de vulnerabilidade via distribuição de alimentos e promoção de cursos de capacitação para mulheres. A presidência da LBA foi marcada pela atuação de primeiras-damas do país, até a gestão de Rosane Collor, esposa do ex-presidente Fernando Collor, acusada de desvio de verbas.

Em 1995, ao assumir a presidência, Fernando Henrique Cardoso extinguiu a LBA. Sua esposa, a primeira-dama Ruth Cardoso, imprime nova dinâmica à posição, começando com a declarada insatisfação com o termo. Antropóloga, pesquisadora e professora universitária, Ruth Cardoso exerceu cargos relevantes, como o de coordenadora do Conselho Assessor sobre Mulher e Desenvolvimento do *Banco Interamericano de Desenvolvimento*. Assim, observa-se um deslocamento de uma chave simbólica de assistencialismo para atuação estratégica e qualificada em cargos oficiais durante o governo FHC.

Se pensar em termos de corporeidades implica refletir sobre os corpos a partir de seus múltiplos e atravessamentos e relações, é possível propor uma gramática das corporeidades das primeiras-damas do Brasil, considerando o período da redemocratização, pós-ditadura militar. Tal corporeidade é composta por dimensões interseccionais, como a condição de mulheres cis-gênero brancas, bem como por expectativas associadas ao gestual, ao comportamento e à atuação, marcados por um regime de feminilidade específico. No dicionário *Priberam*⁶, o primeiro significado associado ao termo “dama” é “senhora nobre ou de distinção”, o que deixa explícito quais corpos historicamente podem ser vinculados a esse termo. Considerando uma temporalidade pouco linear que se curva, não é uma surpresa que no século XXI, quando Marcela Temer assume a posição após o golpe sofrido pela então presidenta Dilma Rousseff, em 2016, uma matéria publicada pela revista *Veja*⁷ em 18 de abril de 2016, receba o título de

“Marcela Temer: bela, recatada e do lar”, sendo esses atributos associados a ela de forma positiva pela narrativa.

Dessa maneira, fica evidente quais corporeidades são legitimadas por vertentes conservadoras da mídia e da população: jovens, femininas, brancas, discretas, que reconhecem seu lugar de acessório, sem disputar protagonismo político, exercendo, no máximo, funções em programas e ações assistencialistas (como a atuação de Marcela Temer no Programa Criança Feliz, lançado por seu marido, Michel Temer, voltado para a promoção do desenvolvimento integral de crianças de até três anos). Cabe destacar ainda que tais atributos valorativos dizem menos sobre as próprias mulheres e mais sobre seus maridos, então presidentes, em construções de projeções de poder e sucesso que se estendem aos corpos de suas companheiras. É dizer, em seus projetos simbólicos de poder, esposas jovens, submissas e que são lidas a partir de padrões estéticos normativos, se apresentam como elementos de sentido potentes e significativos.

Tendo em vista tais considerações, dedicamo-nos a refletir sobre as aproximações e fricções da corporeidade de Janja da Silva e o que compreendemos como a gramática de corporeidade do primeiro damismo no Brasil.

Janja: conformações e fricções simbólicas do primeiro-damismo como projeto de corporeidade

Se a produção de corporeidades não se dá apartada de uma rede heterogênea de elementos como temporalidades, relações, territorialidades, dimensões interseccionais, para refletir sobre as narrativas audioverbovisuais sobre Janja, partimos dos sentidos que se instauram a partir de sua relação com o marido, o presidente Lula. De saída, é importante sinalizar que não se trata de subordinar a corporeidade de Janja ao marido, mas de compreender como a projeção simbólica de sua experiência como primeira-dama se dá articulada por essa relação.

Assumindo visibilidade pública ao ser apresentada pela mídia como noiva do presidente enquanto este ainda estava preso⁸ (por condenações anuladas mais tarde), Janja foi um elemento importante para atestar a vita-

lidade e virilidade de Lula que tinha, então, 72 anos. Este tema, no caso de Janja, aparece com força durante a campanha presidencial de Lula, quando sua imagem de mulher jovem e vivaz contribui para a construção de uma projeção de virilidade do então candidato à presidência, sentido não convocado em seus dois primeiros mandatos, quando era casado com Marisa Letícia Lula da Silva. Beijos em público, referências frequentes ao namoro, imagens com destaque para o tônus muscular fazem da corporeidade de Janja, também, um elemento dessa construção.



Figura 1: Foto de Janja e Lula sob a lua em praia do Ceará, com destaque para partes do corpo à mostra e pele bronzeada. À época da publicação, a imagem viralizou nas mídias sociais e foi republicada em diferentes veículos de mídia.

Fonte: Reprodução Twitter @JanjaLula⁹

Após a vitória de Lula no segundo turno das eleições de 2022, um fato que ganha visibilidade na mídia se refere ao pedido de Janja por uma sala de trabalho, solicitação que foi alvo de críticas por membros do governo e opositores. Ainda que tais discursos não impeçam sua atuação, seguem

conduzindo à ideia de inadequação de sua conduta, que deveria se dar de forma diferente, silenciosa, retraída. Esses textos indicam que, em 2023, a esposa do Presidente da República tem padrões de atuação e comportamento esperados que continuam sendo predefinidos pelo patriarcado, insatisfeito com a “desobediência”, com a mulher que não se permite controlar. Janja se faz vista e esse talvez seja um dos pontos principais de incômodo.

Foi ela também a responsável pela organização das celebrações do dia da posse, tendo sido criticada por estar, supostamente, assumindo funções protocolares que não cabem à primeira-dama. Em texto publicado no dia 31 de dezembro de 2022, véspera da posse de Lula para o terceiro mandato, quando Jair Bolsonaro já havia anunciado que não passaria a faixa presidencial ao seu concorrente eleito, a *Folha* destaca a coordenação da cerimônia por Janja. Em um movimento indicativo de traços de personalidade, o trabalho de centralização de decisões é associado ao ganho de “desafetos”, considerando-se, como no subtítulo da matéria, “**mulher** de opiniões fortes”. A matéria afirma, a partir de “pessoas com acesso à organização da posse”, que as deliberações para a festa passariam por avaliação de Janja, e que isso seria motivo para ruídos e conflitos internos.

Janja coordena posse de Lula, centraliza decisões e ganha desafetos

Descrita como mulher de opiniões políticas fortes, defensora de diversidade e direitos humanos, primeira-dama fala em ressignificar papel

Figura 2: Print do site da *Folha de S.Paulo* com título de matéria em tom de crítica: “Janja coordena posse de Lula, centraliza decisões e ganha desafetos”.

Fonte: Reprodução *Folha de S.Paulo*¹⁰

Observamos que, ao assumir um papel de gerenciamento de um evento da dimensão da posse do Presidente da República, não é raro que um papel de coordenação centralizada de elementos gerais seja assumido. Para tan-

to, decisões dependem do exercício de lideranças, função que pode causar desconforto quando exercido por mulheres, principalmente por aquelas de quem se espera um papel de docilidade. Ao passo em que na mesma matéria, não se prescinde da imagem cuidadora de Janja com o marido. “Zelosa da saúde do marido, Janja interfere na agenda para evitar cansaço excessivo dele e é vigilante sobre o uso da voz” e “Janja participa praticamente de todos os eventos nos quais ele discursa, sempre munida de uma garrafa com água para oferecer ao marido” apontam para uma indicação que pode parecer contraditória, ao passo em que também reforça uma imagem de controle, indicando que a centralização não estaria apenas na festa, mas também se refere ao trabalho do presidente eleito.

No dia da posse, em 1º de janeiro de 2023, Janja incomoda ao não aparecer de vestido, como todas as primeiras-damas que a antecederam na subida da rampa do Palácio do Planalto. Ela veste um terninho, que remete a uma vestimenta de trabalho – a história da Moda diz que as mulheres começam a usar calças quando precisam trabalhar na indústria -, e, ali, aciona ampla diversidade de significações em sua roupa, confrontando o papel de primeira-dama muitas vezes lido como meramente decorativo ou, no máximo, associado a trabalhos assistencialistas.

Tendo isso em vista, nos parece curioso perceber que ainda que mobilize incômodos, Janja não rompe com a normatividade da feminilidade moderna, inclusive em certos momentos, reforça lugares de cuidado com o marido, um desejo de cuidar do Alvorada, e de ser a “esposa do presidente”. O que parece despertar reações controversas é uma corporeidade que se posiciona em um tipo de cuidado ativo, protagonista, capaz de definir limites e condições de acesso ao marido, muitas vezes estabelecendo tais limites com seu próprio corpo. Isso ocorre de maneira que a gramática da corporeidade do primeiro-damismo parece não acolher nenhum tipo de posicionamento ativo no espaço público, em especial quando suas ações parecem competir ou se sobrepor ao ideal de autoridade masculina personalizada pelo chefe de estado.

Propomos, então, uma reflexão a partir dos discursos jornalísticos que ainda colocam Janja no binarismo do trabalho e os cuidados com o lar. Um primeiro movimento traz um olhar interseccional ao fenômeno, ou seja, o que Akotirene (2019, p.19) aponta como aquilo que oferece “a instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado”, considerando as relações de poder que estão interligadas e que se sustentam mutuamente. Tratamos, então, de situar a corporeidade de Janja enquanto mulher branca, heterossexual e cisgênero, importante para entender esse corpo enquanto rede textual, que abarca outros sentidos e interpretações. Esses marcadores sociais convocam certos privilégios, inclusive, nas discussões sobre trabalho e lar. Nesse sentido, a corporeidade de Janja representa a perenidade da gramática de corporeidade do primeiro-damismo, considerando que, em termos de dimensões interseccionais, que a configuram, nota-se um movimento de continuidade e não de fricção.

Em 5 de janeiro de 2023, Janja recebeu Natuza Nery no Palácio da Alvorada para uma reportagem que foi ao ar na GloboNews. Na reportagem ela demarca as precariedades na mobília e conservação no Palácio, e expõe o que seria a casa, a sala de reuniões, a sala de jantar enquanto ambientes de trabalho e patrimônio público, e o ambiente íntimo do andar de cima do Palácio, com a sala e o quarto do casal. Nesse cenário, Janja não nega o cuidado, conservação e manutenção do Alvorada, mas sublinha para Natuza Nery o seu interesse em atuar no Planalto, e contribuir durante o governo Lula: “Não vou ficar aqui nesse espaço, vou cuidar com muito carinho, mas vou trabalhar também. Eu gosto de trabalhar, e essas áreas de mulheres, segurança alimentar e cultura são as áreas que eu quero atuar com mais força”. Assim, Janja parece impor uma crítica ao cargo da primeira-dama, ainda patriarcal e conservador, ao remeter a esposa do presidente somente ao espaço doméstico e às atividades de cuidado.

Nesse sentido, o que se percebe também é a limitação associada a uma apreensão moderna do tempo, baseada em uma noção de progresso, que se mostra insuficiente para a compreensão do cenário contemporâneo. Isso

se faz evidente se considerarmos que Ruth Cardoso já mobilizava um tipo de atuação ativa e estratégica quando ocupou a posição de primeira-dama sem despertar tanta resistência. Mas, tendo em vista um tempo que se torce e imprime experiências em espiral (Martins, 2021), a guinada do conservadorismo no Brasil e a experiência de primeiras-damas que convocam o argumento da submissão e dedicação exclusiva com os cuidados com seus maridos, como Marcela Temer e Michelle Bolsonaro, parecem convocar leituras mais conflituosas sobre a atuação de Janja. Na relação tempo/território atravessando a produção de corporeidades, fica evidente que o Brasil de 2023 imprime camadas mais conservadoras sobre Janja como primeira-dama do que parecia imprimir sobre Ruth Cardoso em 1995.

Além de não se distanciar dessa configuração normativa de heterossexualidade e cisgeneridade, em certos momentos, Janja reitera estes lugares de uma feminilidade tradicional e conservadora, como por exemplo quando chama para si a responsabilidade com os cuidados com marido e com o espaço da casa. Mas é cobrada quando renuncia ao que seriam, nessa concepção, os atributos e deveres da feminilidade, como a discricção, a passividade e a docilidade. Como afirma a feminista chicana Gloria Anzaldúa (1987, p. 73), a cultura, as regras e as leis do Estado, são feitas por homens, e as mulheres as transmitem. Além disso, segundo a autora, as colonialidades são responsáveis por uma binaridade diaspórica, na qual somos apenas capazes de ter uma identidade bem resolvida, e sermos definidos em relação a um outro (Anzaldúa, 1987, p. 76).

Assim, é esperado das mulheres a aceitação e compromisso com o sistema de valores do patriarcado. Nessa condição binária, o trabalho doméstico e o cuidado configuram os sentidos para as noções da família moderna ao passo que essas atividades fundamentais no cotidiano são socialmente desvalorizadas, assim como as sobrecargas daquelas encarregadas de todo tipo de cuidado. Porém, nas narrativas jornalísticas, a atuação de Janja não somente como primeira-dama, mas em sua participação ativa junto ao governo Lula, continua a ser estabelecida pela relação binária da família moderna-colonial. No texto de 8 de outubro da revista *Veja*, por exemplo,

Janja é criticada por seu “empoderamento” e por causar “intrigas” entre os aliados do governo.



Figura 3: Print do site da *Veja* com título de matéria em tom de crítica: “Empoderamento de Janja alimenta intrigas sobre sucessão de Lula”¹¹

Fonte: Reprodução *Veja*

Ao longo do texto, acompanhamos argumentos que justificam as críticas à presença de Janja em locais predominantemente masculinos e patriarcais: “No exterior, seu comportamento, muitas vezes espontâneo e distante da liturgia e dos protocolos oficiais, chama a atenção” e em relação a Janja ter um gabinete próprio no Planalto, deslegitimando a sua participação ao denominá-la de “ministra sem cargo”. Cabe questionarmos, a quem essas narrativas jornalísticas interessam?

Considerações finais

Para localizar a corporeidade de Janja e seus atravessamentos por sua atuação no governo Lula, foi fundamental considerar os processos coloniais sobre a condição entre trabalho e lar, casa e rua, que se atravessam de forma distinta nos corpos e grupos sociais, a partir de gênero e raça. Por isso, consideramos os privilégios que o corpo de Janja ocupa em relação às dimensões do que seria definido sobre o trabalho, como também a vulnerabilização por gênero diante as definições para o cuidado, a maternidade e a feminilidade moderna.

A experiência da identidade de Janja propõe então uma forte relação não somente com o território, mas com o tempo e a narrativa. Se as corporeidades são corpos em processo, inseridos em redes de contínua produção simbólica, essas só podem ser apreendidas quando postas em relação. Assim, além da relação com o presidente, a poética de Janja como primeira-dama convoca outras experiências passadas de esposas dos ex-presidentes e singulariza esta narrativa por sua atuação para além deste título. Antes de assumir a posição de primeira-dama, Janja era socióloga, ocupou um cargo administrativo na hidrelétrica de Itaipu Binacional, trabalhou na Eletrobrás, e é filiada ao Partido dos Trabalhadores desde a década de 1990. Entretanto, ainda que tenha despertado incômodo, sua corporeidade e atuação não são disruptivos na trajetória das primeiras-damas, um cargo seletivo para as mulheres que ocupam estes lugares: todas brancas, heterossexuais e cisgênero. Tampouco no que se refere a regimes de feminilidade e relações com atribuições historicamente associadas ao feminino, como as atividades de cuidado com o marido, que é capaz de administrar um país, mas não de assegurar que está tomando água suficiente.

A análise desenvolvida possibilitou perceber que a produção de um corpo significado muda de acordo com os registros simbólicos e morais da temporalidade e territorialidade em questão, bem como a partir das disputas de sentido que configuram o contexto político e social em voga. Nesse caso, as atribuições simbólicas à corporeidade de Janja são permeadas pela retomada de uma onda conservadora no Brasil, que se estabelece de forma capilar nas mais diferentes dimensões da realidade. Essa onda conservadora tende a reforçar estereótipos de gênero e expectativas tradicionais sobre o papel da mulher na sociedade, afetando a percepção pública e a atuação das primeiras-damas.

Portanto, ao considerar a corporeidade de Janja e suas múltiplas dimensões, somos levados a refletir sobre as complexas relações entre o pessoal e o político, o individual e o coletivo, o passado e o presente. A trajetória de Janja como primeira-dama, marcada por suas experiências profissionais e políticas anteriores, oferece uma oportunidade única para explorar como

as primeiras-damas podem desafiar e (re)definir suas posições dentro de uma estrutura social e política que frequentemente tenta confiná-las a papéis tradicionais e limitados. Assim, a análise de sua corporeidade não só enriquece a compreensão das dinâmicas de poder e gênero na política brasileira, mas também ilumina as possibilidades de transformação e resistência dentro desse campo.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. “Com que roupa ela vai? Looks de Janja têm chamado atenção”, exemplo publicado no jornal Estado de Minas. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2023/09/18/interna_politica,1563164/com-que-roupa-ela-vai-loos-de-janja-tem-chamado-atencao.shtml. Acesso em 15 out. 2023.
2. “Janja terá sala perto de Lula no Palácio do Planalto”, exemplo da coluna de Malu Gaspar no jornal O Globo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/blogs/malu-gaspar/post/2023/01/janja-tera-sala-perto-de-lula-no-palacio-do-planalto.oghtml>. Acesso em 15 out. 2023.
3. Revista francesa descreve perfil de Janja, mulher de Lula, “uma primeira-dama na ofensiva”. Exemplo publicado pelo UOL. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2022/11/28/revista-francesa-descreve-perfil-de-janja-mulher-de-lula-uma-primeira-dama-na-ofensiva.htm>. Acesso em 15 out. 2023.
4. “Deputado quer explicação sobre Janja “assumir” agenda presidencial”, exemplo publicado no site Poder 360. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/congresso/deputado-quer-explicacao-sobre-janja-assumir-agenda-presidencial/>. Acesso em 15 out. 2023.
5. “Saiba quanto custa a gravata que Janja comprou para Lula em loja de luxo de Portugal”, publicado no site da IstoÉ. Disponível em: <https://istoe.com.br/saiba-quanto-custa-a-gravata-que-janja-comprou-para-lula-em-loja-de-luxo-de-portugal/>. Acesso em 15 out. 2023.
6. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/dama>
7. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar>. Acesso em 27 mar. 2024.
8. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/03/09/entenda-a-decisao-que-anula-condenacoes-de-lula-e-como-ficou-jogo-politico-no-brasil>. Acesso em 27 mar. 2024.

9. Disponível em: <https://twitter.com/JanjaLula/status/1429624818006175744>. Acesso em 27 mar. 2024

10. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/12/janja-coordena-posse-de-lula-centraliza-decisoes-e-ganha-desafetos.shtml>. Acesso em 17 mai. 2024

11. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/politica/empoderamento-de-janja-alimenta-intrigas-sobre-sucessao-de-lula/>. Acesso em 17 mai. 2024.

Referências

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019.

ALVAREZ-MONSIVAIS, Edrei. De primeira-dama à candidata presidencial: masculinização na cobertura jornalística de mulheres políticas. *Cuadernos.info*. [online]. 2020, n.47, pp.26-52. Disponível em: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-367X2020000200103&lng=es&nrm=iso&tlng=es. Acesso em 24 ago 2023.

NZALDÚA, Gloria. *Borderlands: the new mestiza = La frontera*. San Francisco: Aunt. Lute, 1987.

BERGAMO, Mônica. *Janja é reprovada por 29% dos evangélicos, diz pesquisa Quaest*. Folha de São Paulo. 14 fev 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2023/02/janja-tem-pior-avaliacao-entre-evangelicos-mostra-pesquisa-quaest.shtml> Acesso em 28 mar 2023.

BILENKY, Thaís. *Com vocês, a Leoa*. Revista Piauí. 17 out 2022. Edição 193

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do sexo*. São Paulo: N- 1 edições, 2020.

GONÇALVES, Juliana Soares. *Novas estéticas para estruturas antigas: tecnologias, próteses de gênero e textualidades do mandato de masculinidade*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Comunicação Social. Belo Horizonte: UFMG. 2021.

HARAWAY, Donna. *Manifesto ciborgue: ciencia, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In: TADEU, T. (org). *Antropologia ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

IACONELO, Vera. *O Brasil escolhe outra mulher*. Folha de São Paulo. 14 nov 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2022/11/o-brasil-escolhe-outra-mulher.shtml>. Acesso em 28 mar 2023.

MARQUES, Gabriella. SARMENTO, Rayza. As primeiras-damas no contexto eleitoral: uma análise comparativa da imagem pública de Janja Lula e Michelle Bolsonaro. *Anais Compolitica: 2023*. Fortaleza: 10º Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política. 2023. Disponível em: http://compolitica.org/novo/wp-content/uploads/2023/05/GT10_

MarquesSarmiento.docx_compressed-Gabrielle-Marques.pdf. Acesso em 24 ago 2023.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Editora Cobogó, 2021.

PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. RIBEIRO, Maria Paula Gurgel (Trad.). São Paulo: n-1 edições, 2018.

SEABRA, Cátia. REZENDE, Thiago. *Janja falta a aniversário do PT, se recolhe nas redes e alimenta rumores*. Folha de São Paulo. 17 fev 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2023/02/janja-falta-a-aniversario-do-pt-se-recolhe-nas-redes-e-alimenta-rumores.shtml>. Acesso em 28 mar 2023.

SEABRA, Cátia. CHAIB, Julia. AZEVEDO, Vitória. *Janja coordena posse de Lula, centraliza decisões e ganha desafetos*. Folha de São Paulo. 31 dez 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/12/janja-coordena-posse-de-lula-centraliza-decisoes-e-ganha-desafetos.shtml>. Acesso em 28 mar 2023.

TEIXEIRA, Matheus. AZEVEDO, Victória. HOLANDA, Marianna. *Janja atua como 'algoritmo' de Lula, despacha sem cargo e gera incômodos em aliados*. Folha de São Paulo. 22 jul 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2023/07/janja-atua-como-algoritmo-de-lula-despacha-sem-cargo-e-gera-incomodos-em-aliados.shtml>. Acesso em 09 set 2023.

TEIXEIRA, Matheus. *Janja diz sofrer misoginia todos os dias e fala em não desistir*. Folha de São Paulo. 31 maio 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2023/05/janja-diz-sofrer-misoginia-todos-os-dias-e-fala-em-nao-desistir.shtml>. Acesso em 09 set 2023.

CAPÍTULO 12

8 de março: corporeidades e espacialidades em "O Globo"

MICHELE DA SILVA TAVARES

IZAMARA BASTOS MACHADO

THAIS GUIMARÃES

Introdução

Em artigo publicado no dia 8 de março de 2023, no “Segundo Caderno” (*O Globo*), com reflexão alusiva ao Dia Internacional da Mulher, Ana Paula Lisboa¹, mulher negra, colunista do jornal, destaca que a data tem se fortalecido nos últimos anos com diversas manifestações públicas ao redor do mundo. Mas, também, chama atenção para sua dimensão mais célebre e comercial, cujas iniciativas capitalistas - e midiáticas - se apropriam do simbolismo para “substituir a atmosfera de luta por direitos políticos, econômicos e sociais da mulher por chocolates, flores, maquiagem, beleza, delicadeza e formosura” (Lisboa, 2023, s/p).

Ana Paula é corporeidade que ocupa importante espaço editorial no jornal, considerando a longa trajetória de exclusões e silenciamentos vivenciados pelas mulheres, em especial, mulheres negras, nos diversos contextos históricos. É corporeidade que nos representa como narrativa que chama atenção para o simbolismo da data, destacando a necessidade de

uma pausa neste dia. Mas, sobretudo, Ana Paula é corporeidade que nos convoca à luta e coloca em tensão passado, presente e futuro.

Assumimos neste texto um percurso reflexivo e analítico que seja guiado pelo próprio objeto: compreendemos as corporeidades como narrativas sobre mulheres que emergem dos textos jornalísticos a respeito do 8 de março e das questões que a data tangencia. Acreditamos que a experiência de existência das corporeidades nas narrativas se configura não só como um modo de agir no tempo, mas também um modo de compartilhar experiências vividas, muitas vezes, silenciadas.

Ao propormos uma reflexão a respeito dos temas sobre as mulheres a partir das narrativas jornalísticas, consideramos o 8 de março, como um marcador temporal simbólico que aciona debates em torno dos corpos em luta. “É uma data que simboliza a busca de igualdade social entre homens e mulheres, em que as diferenças biológicas sejam respeitadas, mas não sirvam de pretexto para subordinar e inferiorizar a mulher” (Blay, 2001, p. 601). Mas, afinal, que corporeidades são permitidas e quais não estão visíveis nas narrativas jornalísticas a respeito do Dia Internacional da Mulher? De que forma as corporeidades são editorializadas?

Considerando o jornal *O Globo* um agente social de relevância, além de importante produtor de memórias, analisamos as edições publicadas no dia 08 de março, entre 2003 e 2023, com o objetivo de identificar “se” e “como” o impresso noticiou a data e que temas envolvendo mulher(es) ganhou espaço nas edições, em contextos sócio-políticos distintos. Neste estudo, a dimensão da memória é de grande importância no exercício de análise, uma vez que permite observar como o jornal mobiliza certo jogo memorialístico, que pode lançar luz às lutas políticas e conquistas relacionadas à data ou atuar como agente de apagamento da pauta.

Compreendemos que a presença/ausência dessas temáticas ao longo do tempo revelam “corporeidades” (diferentes corpos e existências) que conferem sentido à sobrevivência (ou não) da data na pauta do jornal – não só como uma efeméride jornalística ou recordação cultural de reparação, mas também como acontecimento que reverbera de modo contínuo na experi-

ência cotidiana da sociedade. Para pensar as corporeidades das mulheres na imprensa, alinhamos o debate sobre a “espacialidade” jornalística. Deste modo, os textos jornalísticos serão tratados enquanto espacialidades (“espacialidades editoriais”) e suas implicações no tempo.

Nos parece uma interessante chave de reflexão para tensionar as presenças e ausências no fazer jornalístico quando o tema sobre a mulher ganha destaque na agenda mundial. Pela natureza da data, compreendemos a presença de lastros potentes para discussão dos conceitos de *corporeidades* e *espacialidades*, como “figuras de historicidades”, ou seja, “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)” (Ribeiro, Leal e Gomes, 2017, p.46).

Assim, compreendendo que a data comemorativa enquanto acontecimento jornalístico pode mobilizar pautas direta ou indiretamente em diversas editoriais do jornal, optamos por desenvolver um exercício de reconhecimento dos rastros em toda a espacialidade do impresso. Do ponto de vista metodológico, recorreremos ao princípio cartográfico para orientar: a) a identificação dos temas relacionados à mulher e suas corporeidades; b) a localização editorial dos conteúdos nos espaços editoriais do jornal; c) a identificação dos gestos editoriais que configuram o modo como os corpos das mulheres foram - ou não - acionados pelo jornal ao longo do tempo.

Em linhas gerais, o modo como o 8 de março é pautado ao longo do tempo em *O Globo* e as corporeidades que emergem das narrativas jornalísticas fornecem pistas para compreender, em cada momento histórico, o simbolismo da data e a visão de mundo modulada pelo jornal em sua espacialidade. Importante destacar que não partimos de categorias preestabelecidas para verificação da empiria; as corporeidades identificadas foram reveladas pelo jornal, a partir da relevância atribuída ao 8 de março enquanto efeméride, na espacialidade editorial do veículo ao longo do período analisado: quando visibilizados, são corpos de mulheres apresentados por diferentes ângulos e, muitas das vezes, a partir de múltiplas camadas;

quando invisibilizados, apaga a existência política desses corpos, silenciando vozes e lutas.

8 de março, corporeidades no tempo

Como destaca Leal (2022, p.36), “a narrativa é o nosso recurso mais poderoso para lidarmos com o tempo, em todas as suas aporias e complexidades”. Neste sentido, entendemos que a presença ou a ausência das narrativas midiáticas sobre o 8 de março, e sua historicidade, pode situar as múltiplas corporeidades na relação com o tempo. Seja no tempo presente, vivo, contínuo, como condição de apagamento histórico do passado ou em suspensão temporal, sem expectativa de futuro. “O presente, assim, não se apresenta mais em sua associação ao ver, mas simultaneamente como um agir e um sofrer em que os sentidos do passado e do futuro são constantemente realinhados pela consciência histórica” (Ribeiro, Leal e Gomes, 2017, p. 40).

Ainda de acordo com Leal (2022) é por meio da narrativa que apreendemos questões importantes como a nossa identidade e o sentido de nossas existências, na medida em que ela articula elementos divergentes: “[...] Com isso, torna apreensível esses tempos, espaços, agentes, acontecimentos e situações, fazendo com que eles possam ser compreensíveis de algum modo” (Leal, 2022, p.36). Assim, o corpo que nos interessa “está compreendido na trama social de sentidos” (Le Breton, 2012, p.32) que emergem das narrativas como construção simbólica.

Quando se fala em mulher, são sempre diversas as camadas para falarmos de luta: qual a idade, se é cis, se é PCD, onde nasceu, qual o manequim usa, o tom da pele, quanto ganha, quantas horas trabalha, como ela chega ao trabalho, onde mora, como foi a infância, de quem ela cuida, quem cuida dela? (Lisboa, 2023).

Em virtude dos propósitos de nosso texto, não nos aprofundamos na discussão de gênero, mas estabelecemos uma aproximação de abordagens e contribuições teóricas com viés feminista e perspectiva decolonial (Davis, 2016; Gonzales, 1984; hooks, 2019; Lugones, 2014), uma vez que o 8 de

março tem raízes históricas no contexto das lutas feministas por melhores condições de vida, de trabalho e também por direitos sociais. Desse modo, ao pensar as corporeidades em *O Globo*, em consonância com Escosteguy (2020, p. 107), priorizamos neste trabalho “uma perspectiva feminista no que diz respeito ao seu compromisso com a afirmação das mulheres como sujeito político e do conhecimento, sem deixar de reconhecer as identidades LGBTQI+”.

Assim, ao considerar o “8 de março” como efeméride no jornalismo, mobilizamos certo movimento metodológico que nos permite não só compreender o simbolismo da data e o modo como nos afeta, mas também, identificar as relações espaço-temporais que se estabelecem entre os sujeitos, suas corporeidades, espaços de luta, de circulação de discursos e sentidos. Cavalcanti (2021, p.9) destaca que “efeméride não é apenas uma narrativa do passado, mas um processo multidirecional, entre o passado e o presente, que concretiza uma memória cultural”. Segundo a autora, o acionamento da efeméride é fruto de disputas, que incidem sobre o modo como seja renegociada, mediada e continuamente rememorada. “Pensando a efeméride no nível coletivo e institucional midiático, ela é guiada, igualmente, por uma política específica de recordação e esquecimento. Já que não existe uma organização per se da memória cultural, ela depende da mídia e de políticas preservacionistas” (Cavalcanti, 2021, p.10).

O fato é que o estabelecimento de uma data internacional para reflexão anual sobre a condição da mulher nas diversas sociedades, impõe ritos, como conferências, campanhas, coberturas jornalísticas, entre outros acontecimentos comemorativos em alusão à data, que revelam as discrepâncias espaço-temporais das lutas e conquistas. Mas, a ritualística também permite identificar rupturas e continuidades no tempo ou, como sugere Koselleck (2014, p.15), experienciar “as diferentes velocidades de mudança, dos atrasos e acelerações”, mas que projetam expectativas em relação ao futuro. Em consonância com o autor, refletimos sobre os “estratos do tempo” (Koselleck, 2014), que permeiam o 8 de março, no sentido de compreender

o acionamento midiático da data em diferentes tempos históricos. Nesse processo, é importante resgatar alguns acontecimentos.

A Organização das Nações Unidas (ONU) oficializou, em 1975, a data de 08 de março como o Dia Internacional da Mulher. Embora a data já fosse celebrada em diferentes países e em diferentes momentos, de acordo com Blay (2021), a consagração do direito de manifestação pública veio com o apoio internacional da ONU. Na ocasião, foi realizada a I Conferência Mundial sobre a Mulher, na cidade do México, a partir da qual, foram assinados diversos acordos internacionais para eliminação de discriminações e violências contra mulheres, como também políticas públicas para a inserção em diversas frentes.

Para Saffioti (1995, p.198), essa mobilização, que ela considera como fruto dos movimentos feministas que nasceram nos Estados Unidos, “refletia uma certa consciência da gravidade da condição feminina em âmbito internacional, embora cada região e cada país apresentasse suas especificidades”. Como destaca Blay (2021, p. 607), “entrou-se numa nova etapa do feminismo”, em referência ao auge da segunda onda do feminismo², que teve início na década de 1960 e se fortaleceu em 1970, seguindo até 1980, momento no qual houve uma verdadeira expansão do feminismo pelo mundo, com marcos históricos importantes, entre eles, o papel da ONU na internacionalização do 8 de março.

Zirbel (2021) ressalta que, no decorrer da segunda onda do feminismo, grupos de mulheres se organizaram em praticamente todos os continentes. Em novembro de 1975, o Ano Internacional da Mulher, foi inaugurado no Brasil o Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira, que realizou uma série de pesquisas de campo sobre a condição da mulher.

As pautas dos grupos foram ricas e diversas: anticolonialismo, luta antirracista, valorização do trabalho doméstico, segurança no trabalho, educação, creches, licença-maternidade, lesbianismo, direitos reprodutivos (acesso a métodos contraceptivos, direito a aborto seguro, lutas contra programas de esterilização compulsória de mulheres negras e pobres), violência doméstica, assédio, estupro, etc. (Zirbel, 2021, p. 18)

No Brasil, o Dia Internacional da Mulher foi comemorado publicamente pela primeira vez em 1976. A comemoração daquele ano, segundo Teles (1999), aconteceu no auditório do Museu de Arte de São Paulo (MASP), e reuniu cerca de 300 pessoas. “Enquanto as mulheres dos países europeus e norte-americanos viam com desconfiança a iniciativa da ONU, no Brasil ela cai como uma luva: excelente instrumento legal para fazer algo público, fora dos pequenos círculos das ações clandestinas” (Teles, 1999, p. 85).

Destaca-se, contudo, que a pauta em torno dos direitos das mulheres vem sendo discutida mais intensamente nas últimas décadas e alguns avanços são observados, como a sanção da Lei Maria da Penha (2006) e da Lei do Feminicídio (2015). Ainda assim, é importante apontar que muitas violações aos direitos fundamentais são identificadas e persistem ainda diversas desigualdades de gênero no Brasil e no mundo.

Em 1995, por exemplo, durante a IV Conferência Mundial sobre a Mulher, com o tema “Ação para a Igualdade, o Desenvolvimento e a Paz”, realizada na China, foram estabelecidas 12 áreas de preocupação sobre os direitos de mulheres e meninas, entre elas Mulheres e a mídia³. Em 2016, a ONU Mulheres lançou o “Pacto de Mídia Dê um Passo pela Igualdade de Gênero”⁴, no qual 35 empresas e agências de comunicação de vários países se comprometeram a aumentar a participação das mulheres nas redações e também a divulgação de notícias sobre os direitos das mulheres. Na América Latina, só o Instituto Patrícia Galvão, do Brasil, aparece na lista⁵.

A discussão sobre gênero vem ganhando diferentes espaços de debates, entre eles a mídia. Destaca-se que, desde 1995, a cada cinco anos, pesquisadores/voluntários, em mais de 100 países, participam do projeto intitulado *Global Media Monitoring Project* (GMMP). Eles monitoram a mídia mundial, em um mesmo dia do ano, e procuram identificar e analisar as representações de gênero na mídia. Após alguns anos sem participar, em 2020 o Brasil voltou a integrar o grupo de trabalho para o monitoramento da mídia (a rede reuniu mais de 80 voluntários no Brasil, que monitorou os principais veículos de comunicação do país no dia 29 de setembro de 2020⁶). De acordo com o relatório⁷ produzido sobre o cenário brasileiro,

“poucas histórias faziam referência à igualdade de gênero/legislação de direitos humanos/política ou mesmo tinham mulheres ou um grupo de mulheres como foco” (GMMP, 2021, p.37).

Tantas iniciativas visando a inserção da mulher nos espaços midiáticos demonstram que o cenário sempre foi desafiante. Não se pode afirmar, entretanto, que há um total silenciamento e/ou apagamento dos corpos das mulheres na mídia hegemônica. Todavia, a maneira como o corpo da mulher é abordado pelos meios de comunicação, em sua maioria, precisa ser questionada e repensada.

Por conseguinte, é possível observar que as formas de representação da mulher na grande mídia trazem em si uma imposição colonial. Nesse sentido, o pensamento de hooks (2019) se complementa ao que María Lugones (2014) defende, com o conceito de colonialidade de gênero. Ao firmar tal conceito, a autora defende a descolonização do gênero, que seria “decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vívida do social”, (Lugones, 2014, p. 940).

A partir dessas reflexões, buscaremos nos debruçar sobre “se” e “como” o jornal *O Globo* noticiou o dia 08 de março, entre 2003 e 2023 e que temas envolvendo mulher(es) ganhou espaço nas edições. Que corporeidades são permitidas e quais não estão visíveis nas narrativas jornalísticas? Para pensar as corporeidades das mulheres na imprensa, alinhamos o debate sobre a espacialidade jornalística. Nos parece uma interessante chave de reflexão para tensionar as presenças e ausências no fazer jornalístico quando o tema sobre a mulher ganha destaque na agenda mundial.

Espacialidades editoriais, narrativas no tempo

Avançando em nossas reflexões, deslocamos a atenção para o lugar editorial ocupado pelos temas relacionados à mulher no jornal *O Globo*, para pensar a espacialidade que abriga as narrativas jornalísticas e as corporeidades que emergem da trama textual.

A perspectiva de espacialidade editorial aqui trabalhada tem sua origem na passagem dos conceitos do campo da Geografia para a aplicação no

campo da Comunicação. Reconhecemos a existência de várias concepções sobre a noção de espaço e espacialidade (Santos, 2004; Massey e Keynes, 2004), mas nos aproximamos do entendimento proposto por Lucrécia Ferrara (2007) que não dissocia a espacialidade da visualidade e da comunicabilidade. Para ela, a espacialidade é construída pela apropriação social, sociocultural e humana do espaço; é uma representação, uma linguagem do uso do espaço vivido. E, sendo linguagem, produz sentidos.

Neste trabalho, compreendemos a noção de “espacialidades” reconhecendo, a princípio, três dimensões que podem influenciar o modo como identificam e incorporam diferentes corporeidades em seus processos comunicacionais: 1) a espacialidade editorial do jornal em si, ou seja, a estruturação dos conteúdos nos cadernos e editorias; 2) a localização geográfica na apresentação escrita do jornal – que pode influenciar a estruturação organizacional, a própria noticiabilidade, a abordagem dos acontecimentos, a seleção das fontes, a construção narrativa, a relação com os diferentes públicos; 3) o próprio espaço de circulação midiática que o jornal inclui – isto é, seu perfil de público, modelo de negócio e alcance geográfico, seja por meio de vendas por assinaturas impressas e/ou digitais ou publicação de conteúdos disponibilizados em ambiente multiplataforma e convergente.

No entanto, ao considerar a noção de “corporeidades” associada à presença da mulher na pauta jornalística, atemo-nos somente à primeira dimensão, que se refere à estruturação editorial e ao modo como os conteúdos relacionados ao 8 de março e às questões relacionadas às mulheres e seus corpos estão presentes nas diversas editorias de uma publicação jornalística, atravessados pelos critérios inerentes ao projeto editorial – neste caso, o jornal impresso *O Globo*.

A escolha do periódico diário carioca, de abrangência nacional, justifica-se por sua forte capacidade de agendamento de pautas e ampla circulação no território brasileiro⁸. De acordo com o Mídia Dados (2023), o jornal possui o maior índice de circulação (impresso e digital) na categoria, seguido de *Folha de S.Paulo* e *O Estado de S.Paulo*. Além disso, por se tratar de um jornal com regularidade editorial e existência longa (foi fundado

em 29 de julho de 1925), a análise de *O Globo* possibilita uma ampla leitura temporal dos acontecimentos e também revela rupturas e continuidades no que se refere ao modo como hierarquiza e editorializa os conteúdos em sua estrutura.

Os impressos brasileiros que possuem uma longa trajetória de circulação vivenciaram transformações estruturais e técnicas como reflexo do processo de modernização das empresas jornalísticas (Silva, 2009; Moraes, 2015), sobretudo a partir de meados do século XX, a exemplo das reformas gráficas e linguísticas, do impacto da Internet e das diversas plataformas tecnológicas que reconfiguraram as relações espaço-temporais nos modos de produção/circulação e da própria concepção de modelo de negócio no cenário convergente contemporâneo.

A Infoglobo, por exemplo, que abrange os impressos *O Globo*, *Extra* e *Expresso*, implantou, em 2018, o modelo de redação integrada para produzir conteúdo multiplataforma, multimídia e multimarca, com ênfase nos ambientes digitais e com o intuito de atrair novos públicos, estabelecendo um modelo de negócio menos dependente de receita de publicidade⁹. Mas, o discurso de modernização nem sempre se reflete nas premissas e práticas editoriais ao longo da história do jornal.

Ao resgatar sua historicidade, observamos que o periódico se mantém com discurso e decisões editoriais alinhados à agenda conservadora em parte de sua existência, com registros de episódios em que se posiciona frente ao cenário político inclusive de modo antidemocrático, como ocorreu quando apoiou o Golpe de 1964 e durante a cobertura das Diretas Já (1983-1984)¹⁰. Assim, o modo como os jornais se posicionam a respeito de acontecimentos políticos no cenário contemporâneo, revelam que as relações político editoriais não só conformam os pactos de mídia, mas também configuram e revelam políticas editoriais de (in)visibilidade das por meio das narrativas jornalísticas.

A questão central é observar o jogo dialético entre lembranças e esquecimentos produzido pela imprensa, que, assim, construía o acontecimento como algo que emerge na duração com a marca da anormalidade, como ruptura, também a partir desses jogos memoráveis (Barbosa, 2016, p.15).

No que se refere à cobertura jornalística a respeito do 8 de março, Dia Internacional da Mulher, observamos com o mapeamento das edições impressas de *O Globo* entre 2003 e 2023, que o contexto histórico e político influencia diretamente no modo como as discussões, em torno do simbolismo da data e das questões políticas mais amplas referentes à condição na mulher na sociedade, são tratadas. Visualizando a estrutura do jornal podemos observar muitos silenciamentos em torno da data comemorativa “Dia Internacional da Mulher” - especialmente no que tange um debate politizando as questões das mulheres. Podemos afirmar que o jornal mantém certa regularidade em sua espacialidade editorial ao longo dos anos - sobre a data comemorativa - porém, não necessariamente investe em “espaços de rememoração” (Barbosa, 2006), nem qualifica o debate a respeito do 8 de março.

Contra essa nossa afirmação daremos destaque a dois momentos - que chamam atenção em uma investigação como esta, ao longo do tempo, pois indicam uma certa ruptura no modo de narrar. Em 2019, *O Globo*, lança a plataforma “Celina” - voltada para debates e reportagens sobre as questões de gênero e diversidade¹¹. Na edição de 08 de março de 2019, o jornal dá um relevante espaço às questões em torno do Dia da Mulher na capa. Importante destacar que a edição foi publicada no início do Governo Bolsonaro, cuja gestão apoiada sobretudo pela direita conservadora, impulsionou a polarização e a animosidade no cenário social e político do País. Bolsonaro foi ganhando notoriedade por suas declarações polêmicas, que revelavam um homem com muitos preconceitos. Um dos seus principais alvos, desde o início, eram as mulheres. Outro momento em que se observa uma ruptura no padrão editorial do jornal, ocorre em 08 de março de 2023, início do terceiro mandato do Governo Lula - quando o jornal dedica quase que toda a primeira página aos temas que tratarão de questões em torno de mulheres e do Dia Internacional da Mulher.

Pensamos esse estudo a partir do reconhecimento da centralidade que as narrativas midiáticas ocupam na sociedade contemporânea. Assim, ao refletir sobre a espacialidade editorial do impresso, tencionamos a própria trama narrativa para além de sua dimensão verbo-visual; a espacialidade

historiciza, revela experiências no tempo, suas fissuras, rupturas e continuidades. E, no caso de datas simbólicas como o 8 de março, abordadas como acontecimento em âmbito midiático e submetidas aos “regimes de temporalidade do presente” (Hartog, 2013), o ato de narrar também está submetido às políticas editoriais que condicionam os modos de olhar para o passado, pensar sobre o presente, projetar futuros.

O presente é vivo, portanto, porque é histórico, porque permite a reconfiguração constante do passado e do futuro. Todo narrar, todo esforço de configurar a experiência temporal – midiático inclusive – resulta, então, desse agir, se constitui como uma operação de produção de sentido, de configuração de mundos, a partir da proposição de uma experiência do tempo, ao configurar presente, passado e futuro (Ribeiro, Leal e Gomes, 2017, p. 39).

Assim como Carvalho (2012, p.184), acreditamos que as narrativas “constituem valiosos documentos sobre épocas e sociedades, ajudando no desvendamento das suas contradições e dos modos como jogos de poder e disputas de sentido se apresentavam para os atores sociais”. Nessa perspectiva, o modo como o 8 de março é pautado ao longo do tempo em *O Globo* e as corporeidades que emergem das narrativas jornalísticas fornecem pistas para compreender, em cada momento histórico, a própria historicidade da data e a visão de mundo modulada pelo jornal em sua espacialidade.

Como olhamos e o que vimos...

Do ponto de vista metodológico e, considerando o jornal *O Globo* um agente social de relevância e importante produtor de memórias, realizamos o exercício de buscas por rastros nas páginas do periódico que pudessem nos levar a identificar quais os sentidos em torno do 8 de março que emergem das narrativas do jornal, além de também observarmos quais e como os corpos das mulheres aparecem em tais narrativas, ao longo do tempo.

Focamos este estudo a partir da identificação dos temas relacionados à mulher no jornal, no decorrer dos últimos 20 anos (2003 a 2023). Compreendemos que a presença/ausência dessas temáticas ao longo do tempo re-

velam “corporeidades” (diferentes corpos e existências) que conferem sentido à sobrevivência (ou não) da data na pauta do jornal - não só como uma efeméride jornalística ou recordação cultural de reparação, mas também como acontecimento que reverbera na experiência cotidiana da sociedade.

Para desenvolver esse reconhecimento, recorremos ao princípio cartográfico que, segundo Rosário e Coca (2018, p.38), “pode revelar diferentes cenários sociais, trocas simbólicas ou mesmo fluxos comunicacionais”. Por se tratar de uma empiria que demarca um longo recorte temporal e, a princípio, um volumoso corpus empírico, a perspectiva cartográfica pareceu-nos apropriada para orientar o movimento inicial da pesquisa que envolve a aproximação do objeto (no caso, o acervo do jornal impresso), a identificação das edições publicadas no Dia Internacional da Mulher, a seleção das unidades de análise e a prospecção de categorias de análise relacionadas aos conceitos operadores.

Assim, compreendendo que a data comemorativa enquanto acontecimento jornalístico pode mobilizar pautas direta ou indiretamente em diversas editorias do jornal, optamos por desenvolver um exercício de reconhecimento dos rastros em toda a espacialidade do impresso. Procuramos compreender o modo como o jornal *O Globo* resgata a historicidade do 8 de março e constrói narrativas sobre a condição da mulher na sociedade na relação com seu simbolismo ao longo dos anos, em contextos sócio-políticos distintos.

Neste sentido, em consonância com Rosário e Coca (2018), entendemos que o processo cartográfico do pesquisador em comunicação é parecido com a empreitada de pesquisa do geógrafo, uma vez que

[...] ambos passam pela observação detalhada do ambiente/território que querem investigar, exploram caminhos que se multiplicam em busca das especificidades, das diferenças, averiguam as formas que se repetem e as que destoam e, por fim, fazem a descrição cuidadosa do lugar, que vive em transformação (Rosário e Coca, 2018, p.38).

Portanto, o mapeamento como estratégia permite acessar o objeto empírico aos poucos, seguindo suas pistas e seus rastros, observando repetições, irregularidades, rupturas, permanências, tensionamentos, entre outros gestos que configuram certa política editorial de memória, visibilidades e silenciamentos. Neste caso, a compreensão panorâmica da abordagem do jornal emerge a partir: a) da identificação dos temas relacionados à mulher e suas corporeidades; b) da localização editorial dos conteúdos nos espaços editoriais do jornal; c) da identificação dos gestos editoriais que configuram o modo como os corpos das mulheres foram - ou não - acionados pelo jornal ao longo do tempo. A análise possibilitou uma leitura quantitativa e, também, qualitativa.

Para delimitar o ponto de partida da empiria, consideramos a criação da Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres (SPM/PR)¹², em 2003, no primeiro governo Lula. Para delimitação e recorte do corpus, estabelecemos como critério considerar para análise apenas as edições publicadas nos dias 8 de março referentes ao primeiro e ao último ano de governo de cada presidente da República, entre 2003 e 2023 - Luiz Inácio Lula da Silva (2003 e 2006; 2007 e 2010; 2023), Dilma Rousseff (2011 e 2014; 2015) e Jair Messias Bolsonaro (2019 e 2022). Também monitoramos 2018 quando Michel Temer assumiu o Palácio do Planalto (desde 2016) após o impeachment da Presidenta Dilma. Consideramos relevante observar o primeiro ano de cada presidente eleito e o último ano daquele seu mandato de quatro anos, pois nos possibilitaria perceber possíveis permanências e/ou rupturas, por exemplo, na dedicação (ou não) ao tema “mulher” em seu(s) governo(s) e a repercussão na imprensa na data comemorativa.

Ao todo, foram analisadas 11 edições de *O Globo*¹³ e foram localizadas 164 unidades textuais. Ao realizarmos a busca pelos textos, optamos por deixar o jornal nos dizer o que ele estava nomeando enquanto corpos de mulheres. Fizemos a leitura identificando e selecionando textos que traziam as palavras e/ou expressões: “mulher(es)”; “8 de março”; “Dia da Mulher”; “Dia Internacional da Mulher” (Quadro 1):

2003	2004	2007	2010	2011	2014	2015	2018	2019	2022	2023	Total
09	12	15	14	03	14	28	20	19	14	16	164

Quadro 1: Quantitativo de textos identificados por edição/ano.
Fonte: Elaborado pelas autoras.

Para operacionalizar a quantificação e qualificação do corpus, após a identificação e categorização de todas as edições, desenvolvemos uma planilha para classificação dos conteúdos coletados a partir das características editoriais aparentes, registrando informações como: ano/data de publicação; se houve ou não registro na primeira página/capa; caderno; editoria; página; formato textual (informativo/opinativo/publicitário); título; gênero (reportagem, notícia, nota, entrevista, artigo, carta de leitor, anúncio publicitário, charge, caricatura ou crônica), área temática; autoria; menção ou não à data comemorativa; se havia problematização do 8 de março e/ou questões em torno da data e/ou que discutiam situações que envolviam direitos das mulheres.

Para além de uma visão macro, adentrar e detalhar o cenário nos possibilita uma melhor compreensão do modo de narrar, no 8 de Março, questões em torno da mulher e seus corpos enquanto atores sociais, adotado pelo jornal *O Globo* no período investigado. Cabe pontuar que mesmo tendo identificado 164 textos, desses apenas 36 ocuparam algum espaço na primeira página (capa) do jornal. Essa informação nos dá pistas sobre a pouca relevância dada pelo periódico ao tema, em plena data comemorativa. Lembramos que na capa os jornais trazem os assuntos elencados pela própria empresa como temas de destaques de cada editoria e de cada caderno que compõe aquela edição¹⁴. Além disso, também destacamos que dos 164 textos localizados, 97 eram no formato informativo, 39 opinativos e 28 em formato de textos publicitários.

Ao refinar a classificação do material mapeado, do ponto de vista dos gêneros textuais, afere-se que o corpo da mulher e/ou o dia 08 de março aparecem majoritariamente em textos apresentados como nota jornalística (46), seguido do gênero reportagem (31), notícia (30) e anúncio/publicidade (28), entre outros. Conforme o quadro abaixo:

Reportagem	Notícia	Nota	Entrevista	Artigo	Carta Leitor	Anúncio/ Public.	Charge	Crônica
31	30	46	10	14	03	28	01	01

Quadro 2: Quantitativo por gênero jornalístico.
Fonte: Elaborado pelas autoras.

Destaca-se que os anúncios publicitários estiveram presentes frequentemente entre os anos de 2003 e 2015 – com exceção de 2011, onde não se identifica nenhum anúncio/publicidade. Todos os anos investigados, regularmente (até 2015), publicaram algum anúncio em homenagem ao dia da mulher. Ressalta-se ainda que só no ano de 2015 localizamos 09 anúncios nas páginas de *O Globo* – ano em que houve a maior quantidade de anúncios/publicidade entre todos os anos monitorados. Desses 09, dois eram do próprio jornal *O Globo*, onde questionava o motivo pelo qual mulheres recebiam menos que os homens e como poderia ainda existir países em que as mulheres não tinham direito ao voto. Os demais anúncios não faziam remissão a temas sobre direitos das mulheres, estavam mais conectados aos produtos e às marcas anunciantes.

Nos anos seguintes (2018, 2019 e 2022) não há nenhum anúncio em homenagem ao dia da mulher. Depois, em 2023 apenas um único texto em formato publicitário foi localizado. Trata-se de um anúncio da TV Globo, publicado na editoria “Brasil” (p.12), intitulado “*Esse direito é nosso! De todas nós. Conhecer direitos é o primeiro passo para mudar a sua história*”,

que ocupa toda a página do jornal e traz 06 personagens mulheres e cada uma delas relacionada a uma lei que assegura direitos às mulheres. Há uma certa virada de chave nesse ano, pois, até então, o que se observava com frequência (nos anos anteriores), eram empresas homenageando as mulheres e simultaneamente vendendo seus produtos/marcas. As mulheres de modo geral eram acionadas enquanto consumidoras. Apesar de não haver nenhuma menção ao Dia Internacional da Mulher nesta página de 2023, ela nos convoca mnemonicamente a lembrar a importância das lutas por legislação e políticas públicas que assegurem os direitos das mulheres e prezem pela igualdade de gênero. Acionando, em nossas memórias, as lutas que simbolizam a data ao longo do tempo.

Em relação a essa mudança na abordagem publicitária e, no caso, a redução de anúncios em relação a edições anteriores, demonstra que a publicidade acompanha o debate social, como explicita Jean-Claude Soulages (2009), pesquisador em Ciências da Informação e Comunicação, ao afirmar que, a publicidade não é uma instância criativa e original, que introduz inovações ou rupturas decisivas nos estilos de vida e pensamento, antes, funciona como uma caixa de ressonância para discursos já circulantes. Isso significa que, em uma sociedade atual, onde a objetificação feminina e o estereótipo de “mulher do lar” ou “mulher feminina” são sistematicamente rebatidos, é natural haver uma mudança no conteúdo publicitário que busca, acima de tudo, conquistar seu público-alvo.

Ainda sobre o mapeamento realizado, cabe destacar que do ponto de vista de maior ocupação do espaço no jornal, as reportagens, os artigos e as entrevistas - que são aqueles formatos que tendem a ocupar maior espaço físico das páginas e muitas vezes possibilitam uma discussão mais aprofundada - somaram, os três gêneros, um volume de 55 unidades textuais. É importante fazer esse destaque já que consideramos que a produção e fixação de memórias perpassa a questão da presença e lembrança, mas também a um maior aprofundamento de ideias e discussões sobre o tema.

No que tange a distribuição dos conteúdos nos espaços editoriais do jornal, observa-se uma predominância da editoria de Cultura (43 dos 164

textos estavam relacionados a temas culturais). Essa presença foi observada especialmente no “Segundo Caderno”¹⁵, na “Revista da TV” e algumas vezes no “Rio Show”. Muitas das vezes esse corpo de mulher aqui presente está ligado a um certo protagonismo da mulher na área artística. Em seguida, a editoria Rio reuniu 37 textos - é nesta editoria local que estão localizados, quase em sua totalidade, os anúncios em homenagem ao Dia Internacional da Mulher (o que contribui para essa elevada presença de textos neste espaço do jornal) - também aqui constam alguns textos sobre violência. A editoria “País/Brasil” apresentou 22 textos (soma-se a mais aqui 04 textos publicados na editoria “Política” – que só apareceu em nosso levantamento nos anos de 2022 e 2023), já na editoria “Economia”, localizamos 18 unidades textuais (Quadro 3):

Cultura	Rio	País/ Brasil	Economia	Saúde Sociedade	Mundo	Esporte	Opinião	Política	Caderno Ela
43	37	22	18	14	09	07	06	04	04

Quadro 3: Quantitativo por editoria.

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Cabe a observação de que, a depender do espaço ocupado no interior do jornal, a discussão também ganha sentidos diferenciados. A presença, por exemplo, das questões sobre saúde da mulher fica mais evidente nas publicações de *O Globo* a partir de 2015 (editorias: Sociedade e Saúde), mas não estavam focadas apenas em questões de doença/diagnósticos e nem sempre ocuparam a editoria Sociedade ou Saúde. Algumas estavam na interface com questões políticas – como a inauguração de hospitais voltados para cuidados com a mulher: “Inauguração de Hospital da Mulher na Baixada” (08/03/2010, p.3, editoria Rio) e “Bolsonaro critica educação sexual para jovens” (08/03/2019, p.13, editoria Rio).

Por fim, na sequência deste exercício de análise que também envolve uma dimensão qualitativa, desenvolvemos uma reflexão sobre os sentidos que emergem dos gestos editoriais de *O Globo*, na esteira dos rastros do 8 de Março e dos contextos que incidem sob as condições de produção e circulação das notícias. Para tal, baseamo-nos na perspectiva epistemológica de Ricoeur (2007), nas noções de Análise do Discurso (Foucault, 2009) e na perspectiva da língua como arena dos embates sociais (Bakhtin, 1988). Procuramos observar no material empírico o modo como ocorre – ou não – o acionamento das questões em torno da data comemorativa que emergem nos conteúdos publicados no jornal.

Quando analisamos o material coletado, uma das questões mobilizadoras era identificar se o Dia Internacional da Mulher aparecia explicitamente nas páginas do jornal e quando, sim, se essa lembrança da data estaria acompanhada de questões que são próprias da data comemorativa. Perguntamos ao nosso objeto se para além de fazer menção ao Dia da Mulher, se cada unidade textual – fosse ela de cunho informativo, opinativo ou publicitário – problematizava, em alguma medida (ainda que não se aprofundasse) no debate sobre as lutas das mulheres por igualdade de direitos, melhores condições de trabalho, etc.

O que encontramos foi o seguinte: a) quando questionamos se aquela unidade textual, que tratava de algum tema sobre mulher, se citava a data comemorativa 08 de março, identificamos que dos 164 textos mapeados, 94 deles citavam a data e 70 deles não; b) quando fomos mais específicos e questionamos se o material coletado problematizava as questões em torno do Dia Internacional da Mulher, 123 textos não faziam referência às lutas mobilizadoras do dia 08 de março, enquanto 41 textos buscaram trazer algo que dialogasse com a história data comemorativa.

Consideramos ainda mais relevante apresentar como isso se deu ao longo do tempo:

	2003	2006	2007	2010	2011	2014	2015	2018	2019	2022	2023	Total
Cita data comemorativa "08 de março"?												
Sim	8	10	6	13	1	5	16	12	7	2	14	94
Não	1	2	9	1	2	9	12	8	12	12	2	70
Problematiza as questões ligadas à data?												
Sim	3	3	3	0	0	0	7	9	8	0	8	41
Não	6	9	12	14	3	14	21	11	11	14	8	123

Quadro 4: Quantitativo referente à presença da data comemorativa

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Considerações finais

A relevância atribuída ao 8 de março, enquanto efeméride presente na espacialidade editorial do jornal *O Globo*, revela múltiplas formas de corporeidades observadas ao longo das 11 edições estudadas, mas, para efeito de uma visão macro do *corpus*, citamos algumas das mais recorrentes no decorrer de 20 anos. Enquanto pauta, são visibilizados os corpos de mulheres apresentados por diferentes ângulos e, muitas das vezes, a partir de múltiplas camadas, vinculados aos seguintes temas, principalmente: mulher e arte/cultura; mulher e política (nacional e internacional); mulher e carreira profissional/mercado de trabalho; desigualdades de gênero; violência contra mulher (em muitas possibilidades); mulher e consumo; mulher e esporte; mulher e suas interface com doença e saúde; políticas públicas e direitos da e para mulher; mulher maternidade/aborto; mulher

e ciência; mulher moda e estética. No entanto, quando invisibilizados, o jornal apaga a existência política desses corpos, silenciando vozes e lutas.

As corporeidades identificadas e os sentidos que emergem das páginas do jornal, não são únicos, não são homogêneos e nem podem ser associados a ideias fixas e imutáveis. A depender da temporalidade ganham contornos diferenciados. Algumas vezes, no mesmo texto, múltiplos corpos de mulheres podem ser percebidos, tais como: corpos políticos; corpos violentados; corpos que são vítimas e corpos que são os próprios heróis e vencedores; corpos fortes e corpos frágeis; corpos que vencem e corpos que sofrem; corpos produtivos e ativos; corpos que superam e corpos que resistem. Além dos corpos que encontraram no jornal, no Dia Internacional da Mulher, as homenagens pelo seu dia e que, como pontuamos anteriormente, muito associados - nos primeiros anos analisados - ao consumo e à publicidade de produtos.

Também destacamos a presença de mulheres que assinam alguns desses textos e esses corpos são importantes de serem destacados. Afinal, sendo as mulheres autoras, trata-se de uma importante expressão do corpo político da mulher que lança sua voz ao mundo e faz ecoar as lutas femininas por direitos. Vale lembrar que dos 164 identificados, 123 não faziam referência às lutas mobilizadoras do dia 08 de março e apenas 41 textos traziam algo em diálogo com a história da data comemorativa. Dessas 41 unidades textuais, 24 estavam assinadas somente por mulheres, 07 por homens, 03 estavam assinados por mulheres e homens simultaneamente (sendo que dois deles a mulher aparecia como primeira autora) e 07 onde não foi possível identificar se mulher e/ou homem a autoria, pois se tratavam textos cuja autoria estava atribuída a alguma instituição ou marca. Considerando a espacialidade editorial do jornal também como corporeidade, esse quantitativo referente aos corpos que assinam os textos no veículo também contribuem para refletirmos sobre o lugar das mulheres nas redações jornalísticas.

Embora não tenhamos realizado uma análise pormenorizada dos tipos de corpos, os resultados indicam a necessidade de refinamento em estudos futuros, para uma melhor apreensão das corporeidades, uma vez que foi

verificado certo apagamento em relação, por exemplo, aos corpos negros e indígenas. Tal observação é pertinente, pois reforça que devemos ir além da categoria “mulher”, por compreender que há outros fatores a serem levados em conta quando se estuda a maneira como esses corpos são representados na mídia. É o que defende bell hooks (2019), ao afirmar que “sexo, raça e classe, e não somente sexo, determinam a natureza da identidade, do status e da circunstância de qualquer mulher”, (hooks, 2019, p. 63), na perspectiva decolonial proposta por Lugones (2014).

Esse exercício de compreensão se dá graças a uma fusão de horizontes: a tensão entre um horizonte histórico e o horizonte do presente, como propõe Ricoeur (2010), ao falar da necessidade de se reabrir o passado e reavivar suas potencialidades. Por conseguinte, a memória construída pelo jornal *O Globo* nos últimos 20 anos sobre o Dia Internacional da Mulher, embora não possa ser modificada diretamente, pode ser atualizada por meio da leitura e análise crítica. Também cabe mencionar, que o jogo memorialístico – sendo na condição de lançar luz às lutas políticas em prol dos direitos e vida das mulheres, ou sendo no apagamento das lutas e conquistas – apontam para reflexões fundamentais, já que o comemorar também pode levar a diversas formas de esquecimentos. A própria dimensão das comemorações – em relação ao que e quando se comemora – e o modo de comemorar o 08 de março, podem também levar ao apagamento de diversas e necessárias pautas em torno da dimensão política da data. Reavivando as potencialidades de um texto escrito no passado, fazemos um movimento de atualizar a história em leitura, é o que reivindica Dias (2001), para quem a memória é a construção de um ponto de vista sobre dada realidade “em que passado e presente se encontram e são (re) significados pelo sujeito a partir desse ponto de vista. A memória não é assim um produto do passado, mas um processo de (re) significação desse passado à luz do presente” (Dias, 2001, p. 148)

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Conforme autodescrição em suas redes sociais, Ana Paula Lisboa é jornalista, escritora, mulher negra, favelada que divide a vida entre o Rio de Janeiro e Luanda, onde dirige a espaços de produção de arte e cultura na capital angolana. Publicou contos e poesias em coletâneas nacionais e internacionais e, desde 2016, escreve para a revista *Azmina* e o *Segundo Caderno*. O artigo citado foi publicado na edição impressa e no site do jornal em 08 mar 2023.

2. Embora historicamente e tradicionalmente a história do movimento feminista tenha sido dividida em ondas, tal panorama não é unanimidade e tem sido objeto de debate. Clare Hemmings (2009) questiona o que chama de “narrativas dominantes” do feminismo ocidental. Segundo a autora, a divisão do feminismo em ondas narra a história da luta das mulheres de maneira linear e homogênea, quando o ideal seria observar o feminismo como uma teia de relações e também contestações.

3. **Conferências Mundiais da Mulher**. Disponível em: <http://www.onumulheres.org.br/planeta5050-2030/conferencias/>. Acesso em: 03/04/23.

4. “Pacto de Mídia”, disponível em: http://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2016/09/pacto_midia_5050.pdf Acesso em: 03/04/23.

5. **UN Women Media Compact partners**. Disponível em: https://www.unwomen.org/en/partnerships/media-collaboration/media-compact/partners#_LAC. Acesso em: 03/04/23.

6. Cabe destacar que algumas pesquisadoras que integram a Rede Historicidades nos Processos Comunicacionais participaram deste monitoramento do GMMP em 2020, no Brasil, entre elas: Patrícia D’Abreu, Izamara Bastos Machado e Flávia Leiroz.

7. **O relatório do GMMP 2020 Brasil podem ser acessados no link:** <https://whomakesthenews.org/wp-content/uploads/2021/07/1-Relatorio-GMMP-Brasil-portugues-12-07-21-completo-1.pdf>

8. De acordo com dados recentes do Instituto Verificador de Comunicação (IVC), O Globo vem ocupando o ranking entre os três jornais brasileiros de maior circu-

lação impressa e digital. Publicado em 31 jan. 2023. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/midia/jornais-impressos-circulacao-despenca-161-em-2022/>.

9. “O GLOBO, EXTRA e EXPRESSO se integram em uma redação multimídia”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/o-globo-extra-expresso-se-integram-em-uma-redacao-multimidia-20840004> Acesso em 14 out. 2023.

10. Os dois episódios estão registrados no acervo de memória do jornal, na seção “Erros e Acusações Falsas”, com reconhecimento público a respeito do posicionamento “equivocado” à época. Disponível em: <https://memoria.oglobo.globo.com/erros-e-acusacoes-falsas/> Acesso em: 14/10/2023.

11. “O GLOBO lança Celina, uma plataforma sobre mulheres e diversidade”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/celina/o-globo-lanca-celina-uma-plataforma-sobre-mulheres-diversidade-23506999>. Acesso em 14 out. 2023. Ressalta-se que durante elaboração deste artigo, as autoras não conseguiram acessar o link da plataforma: <https://oglobo.globo.com/celina/> .

12. A Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres da Presidência da República (SPM/ PR), criada, em 1º de janeiro de 2003, com status de ministério, inaugurou um novo momento da história do Brasil no que se refere à formulação, coordenação e articulação de políticas que promovam a igualdade entre mulheres e homens. Maiores informações disponíveis em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/politicas-para-mulheres/arquivo/arquivos-diversos/sobre/spm> e https://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/pnpm_compacta.pdf

13. O mapeamento foi realizado a partir do acesso ao Acervo Digital do jornal, disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>.

14. No período investigado, o jornal utiliza o recurso de continuar na página 02 trazendo chamadas para textos que deseja dar destaque naquela edição, do interior do jornal.

15. Além do “Segundo Caderno”, onde temas de Cultura são apresentados, O Globo por vezes publicou questões sobre nossa temática de investigação no caderno “Rio Show” - que traz a programação cultural da cidade e dos municípios vizinhos (circula somente às sextas). Para esta pesquisa não foram coletados materiais publicados nos Cadernos de Bairros (tais como “Zona Sul”, “Niterói”, “Zona Norte”, etc) . O “Caderno Ela”, circula somente aos domingos e trata majoritariamente de questões de moda (mas não exclusivamente) e tem como público as mulheres.

Referências

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BLAY, E. A. 8 de março: conquistas e controvérsias. *Revista Estudos Feministas*, 2001, vol.9, n.2, pp. 601-607. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2001000200016>. Acesso em 14 out. 2023.

BARBOSA, M. *Meios de comunicação: lugar de memória ou na história?* *Contracampo*, Niterói, v. 35, n. 01, pp. 07-26, abr./jul., 2016. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17558> Acesso em: 14 out. 2023.

_____. Mídias e usos do passado: o esquecimento e o futuro. *Revista Galáxia*, São Paulo, n.12, p. 13-26, dez.2006.

BRASIL. Secretaria Especial de Políticas para Mulheres. *Plano Nacional de Políticas para as Mulheres*. Brasília, 2005. Disponível em: https://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/pnpm_compacta.pdf.

CAVALCANTI, A. A Efeméride como Acionamento da Memória: análise de enquadramentos do passado na revista Cult. In: *ANAIS DO 30º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS*, 2021, São Paulo. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2021. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2021/trabalhos/a-efemeride-como-acionamento-da-memoria-analise-de-enquadramentos-do-passado-na?lang=pt-br>> Acesso em 22 mar. 2024.

CARVALHO, C. A. Entendendo as narrativas jornalísticas a partir da tríplice mimese proposta por Paul Ricouer. *Matrizes* (USP. Impresso), v. 6, p. 169-188. 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143024819012> Acesso em: 03 abr. 2023.

DAVIS, A. *Mulheres, Raça e Classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DIAS, L. F. *Texto, escrita, interpretação: ensino e pesquisa*. João Pessoa: Idéia, 2001.

ESCOSTEGUY, A. C. D. (2020). Comunicação e Gênero no Brasil: discutindo a relação. *Revista Eco-Pós*, 23(3), 103-138. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27643/pdf Acesso em 03 abr. 2023.

FERRARA, L. (org.). *Espaços comunicantes*. São Paulo: Annablume, 2007.

FOUCAULT, M. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GMMP. *Global Media Monitoring Project 2020*. Disponível em: https://whomakesthenews.org/wp-content/uploads/2021/07/GMMP2020.ENG_FINAL20210713.pdf Acesso em 03 abr. 2023.

GONZALES, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: Revista Ciências Sociais Hoje, *Anpocs*, 1984, p. 223-244. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6608168/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%3%A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf Acesso em 03 abr. 2023.

HARTOG, F. *Regimes de Historicidade: Presentismo e experiências no tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HEMMINGS, C. Contando estórias feministas. *Revista Estudos Feministas*, v. 17, p. 215-241, 2009.

HOOKS, b. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. 1ª ed. São Paulo: Elefante, 2019.

KOSELLECK, R. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2014.

LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LEAL, B. S. *Introdução às narrativas jornalísticas*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2022.

LISBOA, A. P. Hoje é feriado. Segundo Caderno. Acervo *O Globo*, 08 de março de 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ana-paula-lisboa/noticia/2023/03/hoje-e-feriado.ghtml>. Acesso em 14 out. 2023.

LUGONES, M. *Rumo a um feminismo descolonial*. Tradução de Juan Ricardo Aparicio e Mario Blaser. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3. setembro-dezembro, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755> Acesso em 03 abr. 2023

MASSEY, D; KEYNES, M. *Filosofia e política da espacialidade: Algumas considerações*. *GEOgraphia*, v.6, n.12, 2004. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13477/8677> Acesso em 14 out. 2023.

MÍDIA DADOS. *Circulação dos títulos filiados ao IVC (mil exemplares)*. Grupo de Mídia, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://midiadados.gm.org.br/view-content/tableau@d1c7680f-2371-4dfd-82bf-73b7992b0758?category=jornal>
Acesso em 14 out. 2023.

MORAES, A. *Design de notícias*. São Paulo: Blucher, 2015.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2007.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. (Tomo 3). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

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>

ROSÁRIO, N. M.; COCA, A. P. A cartografia como um mapa movente para a pesquisa em comunicação. *COMUNICAÇÃO & INOVAÇÃO (ONLINE)*, v. 19, p. 34-48, 2018. Disponível em: https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/5481

SAFFIOTI, H. Enfim Sos Brasil rumo a Pequim. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 1, p. 198-202, jan. 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16935> . Acesso em 03 abr. 2023.

SANTOS, M. *Por uma geografia nova: Da Crítica da Geografia a uma Geografia Crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

SILVA, H. R. *A democracia impressa: transição do campo jornalístico e do político e a cassação do PCB nas páginas da grande imprensa, 1945-1948*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/9yvv2/pdf/silva-9788579830129-02.pdf>

SOULAGES, J. *Les avatars de la publicité télévisée ou les vies rêvées des femmes*. In: Le temps des médias. La cause des femmes, Paris, p. 114-124, 2009.

TELES, M. A. de A. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

ZIRBEL, I. Ondas do feminismo. *Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia*, Campinas, vol. 7, no 2, pp. 10-31. 2021. Disponível em: <<https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/ondas-do-feminismo/>>. Acesso em 10 out. 2023.

TERRITÓRIO, TERRITORIALIDADES
E LUTA PELA VIDA

CAPÍTULO 13

Periferiafloresta: corpos-territórios e vidas

DANIEL OLIVEIRA DE FARIAS

WENDI YU

MORENA MELO DIAS

FREDERICO RANCK LISBOA

EDINALDO MOTA JUNIOR

Problemas iniciais: fissuras e potências de vida

A periferia e a floresta, na história colonial brasileira, foram produzidas como distantes, ou mesmo opostas, em uma série de binarismos estruturantes de todo um mundo euromoderno (Escobar, 2020), numa lógica temporal linear e que aparta corpos e territórios. Se a periferia se forma na cidade moderna como oposição ao centro enquanto lugar, sobretudo da prosperidade econômica, entre precariedades e violências, a floresta se torna o oposto do urbano, da cidade, da periferia. Os significados marginalizantes atribuídos a esses espaços são constituídos em processos interligados de opressões (em especial étnicas, raciais e de gênero) sobre os corpos que os habitam. Uma cisão fundamental, portanto, se estabelece na articulação entre corpos e territórios.

A busca pela desarticulação do processo colonial envolve desestabilizar as relações que formam, naturalizam e reproduzem as estruturas de poder e normas espaciais, temporais, étnico-raciais e de gênero. Ou seja, seria

o modo como somos atravessadas pelas formações ontológicas, econômicas, jurídicas, culturais, sociais e políticas que configuram a Modernidade eurocêntrica incorporada e reproduzida ainda de maneira hegemônica. Além disso, demanda imaginar, recuperar, potencializar futuros em outros termos (contra-hegemônicos) a partir de experiências afetivas, subjetivas, cosmológicas, performáticas e coletivas de resistência, aberturas e alianças no conflito e no encontro. Nossa perspectiva de articulação¹, desarticulação e rearticulação se relaciona ao entendimento dos contextos como territórios de disputa. Constitui um modo de desestabilizar processos de naturalização e normatização, visando imaginar e/ou rearticular lugares de potência para transformação cultural e social.

Desse modo, propomos pensar a indissociabilidade *periferiafloresta* como um gesto inspirado no modo como vidas buscam habitar a fissura colonial², no contrafluxo de narrativas lineares — para desarticulá-las, reinventá-las —, performatizando, fabulando e imaginando outras possibilidades de vida. Para tal, assumimos o corpo como espaço territorializado e territorializador de maneiras múltiplas, em uma perspectiva não-antropocêntrica. A partir da chave analítica fundamental do *corpo-território*, a cisão — colonial e moderna — entre corpo e território pode ser rearticulada para constituir corpos e vidas em lutas ontológicas, que configuram territorialidades em trânsitos, com suas fronteiras porosas e formas radicais de (sobre)vivência e enfrentamento às violências c|sistêmicas.

Buscamos articular corpos-territórios a partir de performances de duas ativistas e artistas que enfrentam formações coloniais e modernas de território e raça, gênero e sexualidade. Uýra Sodoma³, “árvore que anda”, “revolta organizada”, criatura de dois espíritos, como se autodenomina, é uma pessoa trans não-binária e vive em Manaus, a “cidade na aldeia”. Disputa em seu trabalho a periferia enquanto floresta como modo de habitar o mundo. Para ela, as múltiplas formas de violência contra a vida, “como as toneladas de lixo, agressão contra pessoas LGBTQ, trans, negras, indígenas e mulheres, são processos em que não nos reconhecemos mais como florestas”⁴. Jup do Bairro é uma multiartista e apresentadora travesti, preta,

gorda, periférica, “lutadora de artes marginais”⁵ que aciona o corpo em sua obra enquanto território de disputa⁶, e seu fazer artístico como disputa de território⁷. Para “a cria, filha mais fria do Capão Redondo”, zona Sul de São Paulo, a relação com a periferia é central em sua obra, por isso, o nome *Jup do Bairro* “não é à toa. [...] Já tentei morar no centro, mas acredito que o meu lugar é aqui, e às vezes me vem até uma questão [...] do que eu posso trazer e [...] construir aqui”⁸.

Propomos a periferiafloresta como gesto analítico de articulação e imagem, no sentido daquilo que possibilita ver, sentir e agir⁹, como força vital (Kopenawa; Albert, 2015). A periferiafloresta guia o nosso olhar, e também é um modo próprio de articulação de vidas ao habitarem certos corpos-territórios. A periferiafloresta, tudo junto, é como pensar *corpo sem juízo*, na errância de ser planta e ser bicho, que se transforma em *criatura do precário*, de uma precariedade na qual emergem *vidas*. Há potência afetiva, espacial, temporal e relacional — potência *de vida* — de poder, aliança e disputa política, ao produzir e mobilizar experiências corpo-territoriais que destabilizam ontologias hegemônicas da modernidade/colonialidade e suas categorias normativas e fechadas de território, corpo, cidade, identidade.

Assim, nos somamos ao esforço da Rede Historicidades de apreender o tempo em sua dimensão de processo histórico, mas também com ênfase em percepções que contorcem tempo e temporalidade, cuja corporeidade constitutiva inclui “a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anelos de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação” (Martins, 2021, p. 86). Tal posicionamento considera ambivalências e fraturas que compõem as múltiplas temporalidades e espacialidades — dimensões indissociáveis — para incidir sobre o presente.

Corpo-território e formas de vida

Encaramos corpos-territórios enquanto formas de vida: trata-se dos modos como corpos — em e enquanto territórios — habitam e são habitados como relação, produção e luta por possibilidades de existência, a

partir da (e contra a) dupla fratura colonial e ambiental da modernidade. Modos de habitar a fissura moderna|colonial evidenciam a *floresta* e a *periferia* como territórios-vida *fora-do-mundo* (Ferdinand, 2022) – excluídos do Mundo de Um Mundo Só (Escobar, 2020), do mundo da mercadoria (Krenak, 2019). Periferiafloresta é a imagem do encontro, da aliança, do habitar a (e da luta contra a) fissura moderna|colonial, e ao mesmo tempo é um gesto político de mudança. Em seu fazer vida, Uýra Sodoma e Jup do Bairro desestabilizam oposições binárias criadas, difundidas e mantidas pela (e mantenedoras da) ontologia dominante, as categorizações que dividem “o humano do não-humano (cultura de natureza); [...] o “civilizado” [...] dos “não-civilizados” [...], masculino-feminino, branco-negro, índio, ou “pessoas de cor” (Escobar, 2020, p. 123).

Essas existências e práticas desafiam as separações do dentro e fora do Mundo, centro/periferia e cidade/floresta a partir do eixo civilizado/não-civilizado. Jup do Bairro conta que a região central de São Paulo é muito mais hostil à sua existência do que o Capão Redondo¹⁰: “aqui eu nunca sofri nenhum tipo de violência direta, de me xingarem na rua, mas quando eu faço o eixo da minha quebrada até o centro eu vou sentindo um degradê da opressão”¹¹. Uýra Sodoma, com sua experiência manauara, afirma que “a periferia é uma floresta também” e acrescenta: “gosto de entender os grupos sociais que são perseguidos como as plantas, que, sobre um território de violência, não deixam de viver”¹². Seus corpos-territórios travam batalhas ontológicas contra a colonização e seus atravessamentos.

Tais lutas ontológicas, configuradas enquanto corpos-territórios, se conectam, por sua vez, a diversas práticas que promovem disputas afetivas na proposição de formas de relação entre corpo e território. No manifesto *Reflorestarmentes*, da Articulação Nacional de Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade – ANMIGA, os significados de corpo e território são indissociáveis. A própria ideia de reflorestarmentes se apresenta como um neologismo que propõe uma ontologia que interliga tais dimensões. Trata-se de uma convocação para o encontro, para a aliança e o agir político em defesa do corpo-território: “Cuidar da Mãe Terra é, no fundo, cuidar de nossos

próprios corpos e espíritos. Queremos reflorestar as mentes para que elas se somem para prover os cuidados tão necessários com nosso corpo-terra”¹³.

Esse sentido ontológico do território como vida se vincula a um conjunto de concepções e lutas ontológicas de povos do/no que hoje é heemonicamente chamado de Américas e Caribe. No cotidiano desses povos, ontologias territoriais são criadas e recriadas na defesa de territórios/vidas (humanas, não-humanas, além-de-humanas), que se configuram nas “fronteiras epistêmicas” da euromodernidade. Vidas enfrentam práticas e concepções que buscam ocupar de modo violento corpos e territórios, afrontando a “ontologia dualista” em prol de “outros mundos existentes ou possíveis” (Escobar, 2015, p. 93). Estamos interessadas no movimento similar ao proposto por Haesbaert (2021, p. 132), que complexifica o conceito de território a partir de uma matriz latinoamericana: da normativa (e colonial) tentativa de dominação territorial e do “alcance geográfico da soberania estatal” para a (sobre)vivência dos modos de vida, espiritual, simbólica e afetiva dos grupos que d/nele vivem.

Nesse sentido, território é a condição para a existência da vida — que interliga os modos de vida e o sentido de vida como o contrário da morte. Com isso, o próprio corpo pode ser tomado como território. Mais que um conceito, *corpo-território* é epistemologia e “metodologia para a vida” (Haesbaert, 2021, p. 176). O corpo em sua dimensão territorial é uma “entidade relacional, mergulhada em um universo dinâmico e complexo de relações sociais” (Haesbaert, 2021, p. 169). São corporeidades enquanto territorialidades e engajamentos afetivos sobre territórios (Farias; Gomes, 2021) que as atravessam. Isso implica o próprio corpo (em todas as conformações, não apenas humanas) como campo de batalha ontológica, relacional, de ocupação, resistência e luta.

Uýra Sodoma entende que “o que estamos vivendo não é um processo natural, mas uma fase a mais de uma guerra que nunca cessou. Mas o *impossível está por vir e o inimaginável nos é devido*”¹⁴. Para Jup do Bairro, “muitas coisas já foram ditas sobre os meus corpos, sobre a minha existência, mas não com as minhas palavras” e a possibilidade de escrever essa

história “é quando a gente começa a *imaginar o inimaginável*”¹⁵. Ambas as posições estão afinadas com aquilo que Escobar (2015) trata como formas de produção de “outros possíveis possíveis”. Já Édouard Glissant (2021) entende o imaginar para apreender a Relação, a expressão da força poética que move o mundo, revelada ao infinito, numa paisagem incapaz de resumir. “Só nos resta imaginá-la, mesmo quando permanecemos aí neutros e inertes [...]. Chamamos de Relação a expressão dessa força, que também é sua maneira: o que se faz do mundo e o que dele se exprime” (Glissant, 2021, p. 189).

Assim, o imaginário, para Glissant (2021, p. 231), rejeita as binaridades fundadoras do pensamento ocidental, operando em espiral: em circulação, “encontra novos espaços, sem transformá-los em profundidades ou em conquistas [...]. Ele cria redes e constitui volume”. Essa ideia dialoga com a *cinesia* do tempo espiralar, de Leda Maria Martins (2021, p. 203), o senso de movimento do tempo ancestral como “princípio mater da relacionalidade”. Imaginar, ao se aproximar do real, é materializar aquilo que seria uma vida vivível (Butler, 2015), e assim, como memória do futuro, “retornar, tornar-se e volver no passado, assim como o reatar, reinstaurar, reativar o porvir” (Martins, 2021, p. 136).

A perspectiva de *vida* é central na articulação de corpos-territórios porque, se por um lado, ataca o binarismo natureza/civilização, por outro, ajuda a entender as violências e destruições de territórios, o processos de racialização e generificação, os genocídios negro e indígena, que interditem certas existências no âmbito do seu próprio *ser*. Vidas negras, trans, indígenas, de florestas derrubadas, rios tomados pela sujeira, são vidas que desafiam processos de abjeção. Como aponta Denise Ferreira da Silva (2017, p. 5), “a demanda para que vidas negras importem esconde a questão que responde: por que vidas negras não importam?”.

Atravessamentos, corpo-território e tempo-espiralar

Diante de lutas ontológicas, de deslocamentos, recriações e reinvenções, coletividades marginalizadas acionam memórias históricas e traumas coloniais como combustível para performar outras formas de vida. A ênfase no

corpóreo aqui está no sentido do vivido pelo corpo marginalizado, racializado e desumanizado — ontologicamente invadido, ocupado, colonizado e inviabilizado. Em suas provocativas justaposições e recombinações, como corpos-territórios, reconstituem o corpo não como objeto, mas como arma política.

Leda Maria Martins (2021) toma corporeidades negras e indígenas como episteme, como lente analítica (Gutmann, 2021) do exercício da memória cultural, que recobrem hiatos e vazios das diásporas. Na visão da autora, se as práticas performáticas dos povos indígenas e afrodiaspóricos foram demonizadas e excluídas, tais práticas, em processos de resistência e restauração, “garantiram a sobrevivência de uma corpora de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento” (Martins, 2021, p. 22). Rearticular a relação corpo-território como periferiafloresta é assumir o corpo como lugar de memórias, mas não uma memória cristalizada no passado, e sim a *memória-vida*, como prática corporificada em que o corpo habita temporalidades múltiplas, simultâneas e espiralares, ancestrais, num emaranhado de tempos que se afastam e se aproximam, sem um ponto essencial.

A força mnemônica da performance compreende memórias restauradas que, ao serem corporificadas, ressignificam e reescrevem certas estruturas normativas (Taylor, 2013) em relação aos corpos, gêneros, identidades, territórios, experiência de cidade, entre outras. Uýra Sodoma (2022) restaura memórias ancestrais como “bicho e planta tudo junto, híbrido”, mistura as folhas das plantas, o barro da terra, pinturas faciais carregadas em cores e texturas, elementos que simulam escamas de peixes, pena de pássaros, carcaça de jabutis. Essa criatura está dentro de igarapés e do esgoto, se esgueirando por entre árvores ou postes da cidade.



Figura 1: Fragmentos de performances de Uýra Sodoma
 Fonte: Montagem dxs autorxs a partir de acervo da artista no Flickr¹⁶

Mesmo assim, sua performance é enquadrada pelo jornalismo pela chave das práticas drag queen: naturaliza-se o singular em uma tentativa de conformação a uma expressão (já nomeada e categórica) que a artista não convoca. Diferente de um alter ego ou persona, como nas performances drag, Uýra é a própria fabulação materializada e encarnada como vida, ou, como ela mesma afirma, uma forma de ocupação e de retomada: “Uýra, quando ela me habita, indica não somente o meu corpo, mas também os outros corpos [...] uma legião de reivindicações [...] o direito ao corpo, mas não somente o corpo humano” (Sodoma, 2022).

A coletividade de um corpo não-(só-)humano está também em Jup do Bairro. Seu objetivo é que “pessoas como eu possam viver, não só sobreviver”, e, para isso, é necessário tecer redes “afetivas e efetivas”, de modo a construir um corpo coletivo, “um grande *megazord* de imaginários e grandes potências”¹⁷. Ela se refere a seu EP *Corpo sem Juízo* (2020) justamente como *corpo coletivo*, que é “biográfico porque parte das minhas histórias”,

mas que “não termina em mim”¹⁸ por ser “uma criação imagética coletiva, criação de imaginário” que diz “sobre soma, sobre mim, mas também sobre nós”¹⁹. No EP visual homônimo, essa coletividade é materializada, por exemplo, no uso de projeções de imagens sobrepostas dos corpos que performam, enfatizando as multiplicidades que os atravessam.



Figura 2: Jup do Bairro e suas performances de *Corpo Sem Juízo*
 Fonte: Montagem dxs autorxs a partir de vídeos da cantora no YouTube²⁰

No vídeo de *Corpo sem juízo Parte I: All you need is love*, com Rico Dalasam e Linn da Quebrada, os três corpos se tornam estátuas de pedra flamejante que se amalgamam numa tentativa de performar a reinvenção do amor e do desejo como “um lugar enquanto vida, que representa as nossas relações e afetos. [...] A destruição do amor antigo e a construção de um novo amor para contemplar outros corpos”²¹. Essa maleabilidade do corpo está presente em toda a obra, como na *Parte II: Transgressão*, em que o corpo-estátua explode, mas vira matéria fluida que muda de forma até se tornar um ponto luminoso que se transforma em casulo, de onde surge ou-

tro corpo, alado, suas rachaduras tornadas cicatrizes cintilantes: “um corpo que transita e me faz enxergar”.

Os trânsitos (de gênero, identidades, naturezas, populacionais) são também centrais para Uýra. Em diversos relatos, ela recorda esse processo como uma diáspora vivida por indígenas em diversos territórios brasileiros. Nascida em Santarém, no Pará, de uma família da etnia Munduruku, mudou-se, aos 5 anos, para a periferia de Manaus. Na capital do estado do Amazonas, ela busca evidenciar a história da cidade, construída na floresta, no território *Manaós*. “A cidade vive com a aldeia [...], que ela homenageia matando. Ocupa o território e cobre as identidades. E quando digo *Manaus, uma cidade na aldeia*, é porque está acontecendo tudo isso ao mesmo tempo” (Sodoma, 2020). Uýra relata ter vivido “situações de racismo por sermos indígenas habitando a periferia”, enquanto afirma a sua posição de retomada identitária, territorial e ancestral, como indígena na periferiafloresta. Uýra trata das suas experiências se embrenhando na floresta para o encontro “com outras criaturas e outras energias [...], [que] me mostraram um pedaço das suas histórias” (Sodoma, 2022)²².

Por uma animalização e plantificação da vida, de um mundo em que não há separação entre humanidade e natureza, Uýra se desloca de um sentido de corpo físico humano para re-existir como potência de vida. Ela articula essa ideia com o trajeto que seu corpo grafa no tempo espaço. Em sua performance, seu corpo-planta está nos igarapés poluídos não para tornar visível o lixo nos espaços da natureza, mas como afirmação de que, no meio da cidade que busca destruir tudo aquilo que não é parte de si, que é delimitado enquanto natureza, esta resiste e permanece sobre concreto e ferro, afrontando seus supostos limites. Quando seu corpo ocupa esses espaços destruídos pelo poder colonial, performa a afirmação de que a floresta não parou de se mover, ela segue re-existindo e reinventando modos de viver. Na série de fotoperformances *Retomada*, seu corpo-planta projeta a reocupação vegetal da cidade pelas plantas persistentes que nascem por entre os blocos de concreto e engolem a cidade abandonada: “o que insiste

em aparecer são [...] milhares de plantas que reterritorializam com vida espaços ásperos concretados das cidades” (Sodoma, 2020).

Uma chave central para a obra de Jup do Bairro é a ideia de *corpo sem juízo*, a partir da questão: *o que pode um corpo sem juízo?* Se Deleuze e Guattari (2012, p. 44), perguntam, a partir de Espinosa, “o que pode um corpo?” — e entendem que é sua capacidade de afetar e ser afetado; e se Judith Butler (2015, p. 244) problematiza que, devido à relacionalidade presente no pensamento do próprio Espinosa, devemos primeiro nos perguntar “quais as condições em que um corpo sequer pode alguma coisa?”; Jup vai além e propõe um exercício de imaginação radical baseado na centralidade da sua relação com a periferia. Na busca pela construção de corpos coletivos, por meio de alianças “afetivas e efetivas”, um corpo sem juízo encarna e performa esse exercício enquanto um corpo que rompe “o juízo judaico-cristão”, que julga os corpos que merecem viver ou não viver. “Um corpo que transgride, se transforma e toma voo. [...] Que explora, olha, atravessa e se deixa atravessar. Chora, ajuda, pede ajuda, reinventa deuses e deusas. Ama, destrói o amor, inventa um novo amor e procura saber o que é amar”²³.

Um corpo *sem juízo*, então, quer dizer um corpo que está fora das categorias do juízo (enquanto razão) euromoderno e dos juízos (enquanto julgamentos) normativos sobre si. Um corpo desajuizado, *transloucado*, que, como diz a letra de *Corpo sem Juízo*, “não quer saber do paraíso, mas sabe que mudar o destino é o seu compromisso”. É um corpo que (se) constrói (enquanto) território, “que cria o seu espaço, suas oportunidades, sua forma de pertencer a algum lugar que ainda não existe”²⁴. *O que pode um corpo sem juízo*, então, é uma pergunta cuja resposta deve permanecer sempre em aberto, indeterminada previamente, já que sua potência está na própria performance ao apontar para outras possibilidades de vida, de corpos que *podem, sem juízos* que limitem esse poder (as condições que Butler questiona). Ou seja, a imagem do corpo sem juízo aponta tanto para a materialidade de tais juízos quanto para sua contingência, é o que pode “imaginar o inimaginável”²⁵, que se abre para as multiplicidades e fluxos, para se tornar

outra coisa: se tornar árvore, floresta, coletivo, megazord. O corpo sem juízo é um corpo-território radicalmente em relação.

Butler (2000) contribui para a afirmação de vidas trans e dissidentes sexo-genéricas e reflete sobre sujeitos liminares como excluídos das normas que governam o reconhecimento humano. Questiona como podemos interpretar a agência do sujeito quando suas demandas por sobrevivência cultural, psíquica e política são deslegitimadas, quando sua experiência de corpo na cidade é como espaço do abjeto. Nesse sentido, o corpo é territorializado como lugar da contestação que desloca as distinções estabelecidas entre natureza e construção, interno e externo. É a renúncia de uma coerência performativa cis+heterossexual, que infiltra desde dentro as categorias binárias de gênero, num habitar corpos, espaços e tempos fora de uma ordem hegemônica, numa experiência “sórdida” e desordenada. Corporeidades e vidas trans instauram, então, um problema no regime espaço-temporal.

Jup do Bairro questiona, em *O que pode um corpo sem juízo?*, a partir da relação entre as identidades que transpassam o território de seu corpo (travesti, negra, periférica), “como saber que um corpo abjeto se torna um corpo objeto, e vice-versa”? Frantz Fanon (2008, p. 26) aponta que “qualquer ontologia se torna irrealizável em uma sociedade colonizada e civilizada”. Pois a ontologia do mundo do branco invade o corpo-território negro colonizado e o transforma numa “zona do não ser”, uma “região extraordinariamente estéril e árida” que torna possível afirmar que “o negro não é um homem” (Fanon, 2008, p. 26). “Sentimento de inferioridade? Não, sentimento de inexistência” (Fanon, 2008, p. 125). Jota Mombaça (2017, p. 221) parte, então, dessa concepção para articular, como Jup do Bairro, as experiências trans e negras como posições que “prefiguram limites concretos daquilo a que se resolveu nomear humano – a saber, o Homem. É na feitura do humano como referente da existência no mundo (este mundo, como nos foi dado conhecer) [...] que essa zona de não ser se engendra”.

Para Mombaça (2017, p. 229), a resistência “ao *cativoiro* imposto pelo ordenamento do mundo” se relaciona ao momento em que Fanon (2008, p.

103) nega a humanidade do homem negro e se descobre “objeto em meio a outros objetos”. Um modo de escapar desse cárcere moderno em direção às múltiplas possibilidades de vida é, então, a dissolução da ideia moderna de sujeito. “No momento em que a morte do sujeito difere da morte da vida ela mesma”, abre o caminho “rumo à não separabilidade entre as entidades e o mundo” (Mombaça, 2017, p. 229). A compreensão do corpo-território enquanto objeto e abjeto permite que se perca o juízo e possa tornar-se outras coisas, inclusive floresta.

Corporeidades liminares, abjetas e objetas constituem uma espécie de antiestrutura, disputam sistemas culturais normativos e imaginam tempo-espacos. A liminaridade indica transgressões nas margens e dobras dos sistemas culturais pré-estabelecidos. Daí porque corpo, enquanto agência social e potência de vida, pressupõe transfigurações que liberam sujeitos das “pressões da vida ordinária” (Schechner, 2012, p. 68). Vidas transgêneras, travestis, indígenas e negras apontam que a dimensão corpórea, desordenada e perigosa, é espaço da possibilidade de futuros não-fabulados ou sequer nomeados (Muñoz, 2019). A potência das vidas que “não-são” atravessa aquilo que constrange e limita — o juízo, os termos da humanidade. Promove possibilidades de futuros, rasurando o passado e o presente, numa potencialidade, nos termos de Muñoz (2019, p. 21), daquilo que é “ainda-não-imaginado”.

Periferiafloresta: conflito, imagem, encontro

Conceber a ideia de periferiafloresta como articuladora de performances e ativismos mobilizados por corpos-territórios implica operar, analiticamente, na potência do conflito, reavaliando as cisões e as possibilidades da aliança e do encontro. Por um lado, a produção da periferia brasileira é uma construção que exclui e marginaliza pessoas negras, indígenas e pobres — um modo de configurar espacialmente a precariedade politicamente constituída, uma temporalidade que estabelece a formação da cidade moderna em uma lógica de desenvolvimento econômico marcada por um centro econômico e político. Por outro, ela também é lugar de pertenci-

mento e ativismo político, de luta contra a própria formação hegemônica que a constitui como o Outro do Centro.

A cidade moderna, enquanto “caixa-preta da civilização”, plataforma do capitalismo (Krenak, 2022, p. 50), também se instaura em oposição à floresta, “com gente protegida por muros, e o resto do lado de fora – que pode, inclusive, tanto ser bichos selvagens quanto indígenas, quilombolas, ribeirinhos, beiradeiros” (ibid., p. 53). Mas a floresta, mesmo derrubada, continua existindo e resistindo como possibilidade de vida, como a periferia. Aílton Krenak (2022, p. 56) afirma que a ontologia dominante do Mundo moderno é fundamentalmente urbana, tendo a continuidade do modelo clássico da pólis como dispositivo de produção de pobreza: “a gente pega quem pesca e colhe frutos nativos, tira do seu território e joga nas periferias da cidade, onde nunca mais vai poder pegar um peixe para comer, porque o rio que passa no bairro está podre”.

Periferia e floresta carregam essa dimensão oposicional em termos territoriais e temporais fechados, a partir de uma ocupação (principalmente ontológica) colonial cujo modelo é o centro urbano. Para fazer parte do Mundo, a periferia precisa ser desenvolvida, a floresta precisa ser urbanizada — logo, dominada, explorada, usada como recurso para a cidade. Corpos, enquanto territórios, também são constituídos nesses termos: periféricos e selvagens em oposição aos cidadãos cujas vidas de fato importam.

O genocídio perpetrado pelo Estado (em ações policiais, estado de vigilância, situação carcerária) e forças econômicas (o garimpo, ações de setores imobiliários e do agronegócio) contra vidas negras e indígenas, por exemplo, atravessa tempos-espacos a partir dessa lógica. Como trauma colonial — a escravização de pessoas negras, em suas travessias submersas em violações e violências, e o extermínio de pessoas indígenas, dominados e escravizados pelos colonizadores e pela Igreja — o lugar de objeto diante do sujeito branco está implicado tanto na constituição da periferia como zona de precariedade em relação ao centro, quanto no lugar do território selvagem conquistado, como recurso a ser explorado pela cidade. Considerar esses processos de racialização negros e indígenas implica compreender

a ocupação desses corpos e territórios por uma ontologia colonial que os interdita enquanto vidas. É preciso, portanto, plantar “as sementes para memórias que não sejam bandeirantes assassinos” (Baniwa, 2022, p. 11), mas de vidas que teimam em viver, mesmo assim, nas periferias-florestas, em uma terra-floresta (Kopenawa; Albert, 2015).

Davi Kopenawa, xamã, pensador e ativista Yanomami, no livro *A Queda do Céu*, organizado pelo antropólogo Bruce Albert, explica que o pensamento do seu povo se estende como espírito e vida nas águas, terra, céu, nos seres e nos lugares mais profundos da floresta, e que o fato dos “grandes homens brancos” não sentirem ou não se incomodarem com sua destruição seria o fim da própria possibilidade de viver em comunidade (Kopenawa; Albert, 2015, p. 468). “Devem pensar que [a floresta] está morta”, reflete o autor, ao explicar que os xapiri, espíritos ancestrais que protegem a floresta, buscam afastar aquilo que quer aniquilar a sua força vital: “se a floresta estivesse morta, nós também estaríamos. [...] Ao contrário, está bem viva. Os brancos talvez não ouçam seus lamentos, mas ela sente dor [...]. [A floresta] chora de sofrimento quando é queimada” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 468).

A floresta, os rios e os seus seres, assim, têm uma imagem, que não se trata de uma representação com um referente disponível a um poder absoluto do olhar — somente é possível acessar as imagens se os “olhos sabem morrer” (Kopenawa; Albert, 2015). A imagem, na cosmologia Yanomami, possui um significado complexo envolvendo a conexão espiritual e ancestral, o ver, o sentir e o agir, uma percepção do que acontece ao se vincular com outras imagens que se relacionam com outras, e uma forma-força vital. O que é conhecido, pelos brancos, como natureza, um conjunto de elementos biológicos, para os Yanomami é a terra-floresta e também a sua imagem, a força de vida, o espírito da floresta. A própria ideia de ecologia, como a luta em defesa da natureza, é vista como vinda dos espíritos ancestrais para os brancos defenderem a floresta: “ecologia somos nós, os humanos. Mas são também [...] os xapiri, os animais, as árvores, os rios, os peixes, o céu, a chuva, o vento e o sol” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 480).

Isso dialoga com a ecologia decolonial, de Ferdinand (2022, p. 18), “um caminho rumo ao horizonte de um mundo comum a bordo de um navio-mundo”, que articula a “confrontação das questões ecológicas contemporâneas com a emancipação da fratura colonial, com a saída do porão do navio negreiro” (ibid., p. 31).

No caso, Ferdinand (2022) nos ajuda a compreender estruturas que consolidam o racismo ambiental contra comunidades e terreiros de candomblé, por exemplo, que também assumem a relação vida-natureza em sua cosmovisão — um dos princípios fundamentais da matriz iorubá/nagô está na frase “Kosi ewé, kosi orisà” (sem folha não tem orixá), por exemplo. Mãe Stella de Oxóssi, uma das principais matriarcas da religião, defendeu: “O candomblé é uma religião ecológica [...], os ritos podem e devem ser adaptados às transformações do planeta e da sociedade”²⁶. A iyálorixá Mãe Nívea Luz, do terreiro Ilê Axé Oyá, em Salvador, tem chamado atenção para o ecocídio do Parque São Bartolomeu, área de proteção ambiental próximo ao terreiro, que sofre há anos com a degradação em nome do mercado.

A periferiafloresta habita, mas rearticula, as conformações espaçotemporais modernas e coloniais, como a ecologia decolonial proposta por Ferdinand (2022, p. 31), “visando desfazer as estruturas coloniais do viver-junto e das maneiras de habitar a Terra que mantêm as dominações de pessoas racializadas”. A periferiafloresta surge, portanto, como imagem, em uma inspiração da cosmologia Yanomami, e como uma ecologia decolonial, corpo-territorial, da terra-floresta, um gesto de enfrentamento à ocupação colonial e seus binarismos (tempoespaciais, raciais, de gênero). Com ela é possível rearticular o que Ferdinand (2022) questiona como fratura estabelecida entre as lutas anticoloniais e os movimentos ecológicos — o que, em cosmologias indígenas e negras no Brasil, se presentifica em corpo-território — e apontar modos de compor alianças políticas entre lutas consideradas distintas, mas que confluem na prática e defesa de vidas que nem deveriam ser, mas persistem.

A floresta, então, é mais do que o espaço físico ocupado pelo ecossistema, assim como a periferia é mais do que os sentidos hegemônicos de

distância do Centro ou território da violência. Sendo corpo-território, periferiafloresta não diz só de território físico ou distância espacial, é a dimensão de relação: modos de constituir corpos-territórios ontologicamente enquanto vidas — possíveis ou não de serem vividas. Para Angel Rama (2015), o processo de urbanização deste lado do Atlântico foi realizado a partir da lógica da “tábula rasa” — com vidas, corpos e territórios inteiros considerados inexistentes e, portanto, extermináveis —, sugerindo que as colônias seriam o lugar ideal para os europeus implementarem o urbanismo ordenado que as formações urbanas de seu continente, vistas como orgânicas, já não poderiam suportar. Aqui, “as cidades emergiam já completas por um parto da inteligência nas normas que as teorizavam” (Rama, 2015, p. 34). Isso implica uma fratura entre o que a cidade deve ser e o que a cidade é, que se desdobra na relação entre centro e periferia, periferia e floresta, cidade e natureza, cisões dadas não pelas distâncias, mas ligada a uma conformidade à suposta racionalidade.

Com Milton Santos (1994, p. 44), podemos entender essa relação presente na formação das cidades e da urbanização a partir das ideias de luminosidade e opacidade: “as áreas ‘luminosas’, constituídas ao sabor da modernidade e que se justapõem, superpõem e contrapõem ao resto da cidade onde vivem os pobres, nas zonas urbanas ‘opacas’”. Em locais de grande adensamento urbano, não é incomum que moradores destas zonas opacas, ao deixarem seus bairros para atividades nas zonas luminosas, enunciem este movimento como ir à cidade. Essa disposição remete à proposição de Rama (2015) de que, a partir do ordenamento, há uma cisão-implicação entre a cidade signo e a cidade real. Para Santos (1994), esses espaços da opacidade se dão como zonas de resistência.

No Brasil, o termo periferia é difundido e ganha visibilidade para compreender os processos de urbanização e de precarização das vidas nas cidades do século XX, de viés marxista, das ciências sociais e humanas, e da antropologia urbana — com ênfase nas opressões, desigualdades sociais e violências nesses espaços. Há também uma visão dos movimentos populares, das artes, sobretudo expressões negras, a exemplo do rap e samba.

Tiaraju Pablo D'Andrea (2013, 2020), em suas pesquisas sobre a formação de sujeitos periféricos na cidade de São Paulo, aborda manifestações culturais negras, o cotidiano e a precariedade articulados historicamente à escravização. O rap da periferia é, ao mesmo tempo, afirmação de identidade e conflito contra uma conformação urbana excludente, desigual, racista e que coloca as pessoas negras em situação de vulnerabilidade social.

Segundo D'Andrea (2020), esse processo de denúncia, no teatro, na música, no movimento hip hop, ocorre ao mesmo tempo em que um genocídio se intensifica, nos anos 1990. “Nunca na história de São Paulo o índice de homicídios foi tão alto [...]. O principal alvo do genocídio eram (são) corpos negros masculinos” e a afirmação da periferia é forjada nos e pelos ativismos para “denunciar as condições sociais, unir as quebradas em guerra e pacificar esses territórios” (D'Andrea, 2020, p. 23). Territorialidades periféricas são constantemente produzidas como articulações de outras cidades possíveis, tensionando tanto os sentidos pejorativos, elitistas e coloniais sobre as periferias quanto as violências do Estado e a distribuição precária da vida nas cidades. Gabriela Pereira (2015), ao analisar narrativas da escritora Carolina Maria de Jesus sobre a cidade, aborda as relações espaçotemporais entre o processo de escravização de pessoas negras, os deslocamentos territoriais e a formação das cidades. Particularmente o habitar, o urbano e as periferias, destacando incertezas, experiências de violência e a iminência do despejo, que envolvem a criminalização dos territórios periféricos, e também os afetos e as territorialidades. “A relação senzala-cidade foi sendo atualizada [...] a partir de expectativas variadas: a casa do ‘patrimônio’, o retorno ao campo, o quarto de empregada, o barraco na favela, o desfavelamento, a casa de alvenaria e o sítio na periferia” (Pereira, 2015, p. 230).

A periferiafloresta pode ser associada à ideia de quilomboaldeia — não como iguais ou equivalentes, mas como outras possibilidades de cidade que preconizam vidas. Beatriz Nascimento (2006) vê o quilombo como estrutura social comunitária que inspirou esquemas alternativos negros no Brasil, re-ativando mecanismos de resistência das comunidades quilom-

bolas como estratégia de desvio ao sistema dominante. O aquilombar-se é uma prática cultural que atravessa a experiência negra no Brasil como um emaranhado de experiências de luta e de sobrevivência negras (Souto, 2021), em acolhimento, solidariedade, movimento social, economia criativa, festividades e coletividades. “Diante de um habitar colonial devorador de mundo, os quilombolas colocaram em prática outra maneira de viver junto e de se relacionar com a Terra” (Ferdinand, 2022, p. 170).

Os quilombos, em diversos momentos históricos, teceram (e ainda tecem) alianças com aldeias indígenas na resistência à escravização e às ameaças de morte no processo de colonização — um encontro com ressonâncias espaçotemporais diversas. Isso fica explícito nos ativismos da Teia dos Povos²⁷, “uma articulação de comunidades, territórios, povos e organizações políticas, rurais e urbanas”, reunindo extrativistas, ribeirinhos, povos originários, quilombolas, periféricos, sem terra, sem teto e pequenos agricultores, nas lutas por “emancipação coletiva” que conectam territórios. A aniquilação de povos, o racismo e a violência de gênero, as violações de todo o tipo contra os Outros humanos e contra a Terra reverberam e, como explica Ferdinand (2022), estão no cerne da crise ecológica.

O colonialismo, a violência racial e a crise climática implicam conjuntamente o racial e o ecológico, e não só nos âmbitos em que isso é explicitamente identificado, como nos territórios e corpos ligados ao ecossistema da floresta. A periferia e a população que a habita, majoritariamente negra, enfrentam questões ecológicas como problemas de saneamento básico — que envolvem a saúde de múltiplos organismos vivos —, os desastres (construídos como) naturais, a desertificação e a falta de espaços de lazer arborizados. Tomá-los em relação, portanto, ajuda a compreender o habitar colonial de modo mais complexo e imaginar formas de enfrentamento que não reproduzam seus fundamentos ontológicos de violência e interdição, mas possibilitem que vidas de fato vivam.

Essa conexão da periferia e da floresta, como resistência e potência de vida, está nas falas e práticas de Uýra. “Quando minha casa alagava com água do esgoto, essa mesma água suja, que trazia lixo, contaminação, tam-

bém trazia bichinhos, como sapos. Esse precário que dele emerge vida é a história de Uýra” (Sodoma, 2022). Na experiência e no ativismo de Uýra, a periferia de Manaus e a floresta se configuram em relação por encarnar, no tempo, a violência do apagamento histórico, etnocídio e genocídio de povos indígenas. Por um lado, a periferia expressa a disputa entre a precariedade, a desigualdade, a colonialidade. Por outro, a persistência da vida da floresta nos corpos que habitam esses espaços.

Não é por acaso que Jup é do *bairro* — o Capão Redondo, cuja etimologia tupi significa “ilha de mato”²⁸ que circunda algo, é a floresta isolada em meio à cidade, uma vida persistente. Em *Corpo sem Juízo Parte Final: Luta por mim*, há relatos de mães de jovens negros assassinados pela polícia, acompanhados da imagem de uma densa rede de galhos que gera uma floresta de árvores mortas. A ocupação ontológica que torna esses corpos matáveis, que faz as suas vidas não importarem, que os impede de viver enquanto vidas e tornarem-se florestas vivas, os deixa, enquanto territórios, em ruínas e escombros — o cenário do restante do vídeo. É esse mundo morto que, como diz o rapper Mulambo na canção, precisa morrer para que outras coisas nasçam. Mulambo grita “mais um corpo preto no chão e não muda porra nenhuma” e os dizeres “Vidas negras importam mesmo quando seu feed volta ao normal” aparecem em tela. Neste momento do vídeo, explosões destroem a cidade arruinada. Jup fabula a “outra coisa” ao desafiar sua descartabilidade nesse mundo e reafirmar a importância dessas vidas. Após as explosões, ao dar as mãos à sua mãe, Jup repete como um mantra: *eu não vou morrer*.

Na periferiafloresta, como constituição de possibilidades de outros mundos em aliança do corpo-território-vida, a mata não é apenas um ecossistema que deve ser vencido. Também não é “virgem”, como na metáfora sexista e misógina convocada frequentemente nos projetos de desenvolvimento da Região Amazônica durante a Ditadura Militar. Nem a periferia é o lugar do despejo, da morte, da exclusão. A rearticulação da periferiafloresta reconhece as fraturas, ao passo que ocupa um lugar de conflito, de disputa e de construção de possibilidades de aliança e vida na periferia e

na floresta. A periferiafloresta é a periferia, a floresta, mas também a sua força vital em conjunto, a sua capacidade de ação e intervenção no mundo como gesto. Contra a ocupação colonial, a floresta é lugar de produção de vida, de mundos, territórios de povos cujas cosmologias promovem outras formas de habitar a Terra para alguém e além do tempo.

Nesse lugar, que hoje o cientista, talvez o ecologista, chama de habitat, não está um sítio, não está uma cidade nem um país. [...] Tomara que a palavra habitat [...] tenha também espírito, porque, se ela tiver espírito, então eu consigo expressar uma idéia que aproxima, para você, *o lugar de onde estou tentando contar um pouco da memória que nós temos de criação do mundo, quando o tempo não existia* (Krenak, 1992, p. 202, grifo nosso).

Assim, a periferiafloresta é lugar de articulação de lutas ontológicas frente a ocupação colonial. Possibilidade de alianças produtoras de vidas e mundos entre corpos-territórios relegados à condição de fora-do-mundo, nos termos de Ferdinand (2022). Lugar de encontros entre as cosmogonias de povos cuja criação do mundo se deu *quando o tempo não existia*, ao mesmo tempo que “todo instante, todo momento, o tempo todo é a criação do mundo” (Krenak, 1992, p. 204) e as experiências da diáspora, do abismo-matriz (Glissant, 2021), da política do desembarque dos navios negreiros criadora de corpos-em-perda em busca de um mundo (Ferdinand, 2022) — como o “corpo-sem-juízo” de Jup do Bairro.

Considerações para rearticular finais e imaginar futuros

Provocadas pelas múltiplas relações espaçotemporais que as territorialidades periferia e floresta convocam no Brasil, articulamos, em um encontro na periferiafloresta com Uýra e Jup, a ocupação ontológica não-antrópica e não-binária a partir de corpos-territórios em movimento e luta contra a dominação, exploração e formas de violência que reduzem *tantos em um*. A periferiafloresta, como conflito, imagem, encontro, serviu também como modo de recuperar, rememorar e rearticular espaçotempos ancestrais e suas formas de afirmação de vidas. Uma perspectiva de *vidas*

— que atravessam corpos em (e enquanto) territórios — implica o corpo em tudo aquilo que o transpassa, que está além e aquém dele, e o posiciona numa densa rede de relações inter-, intra- e extra-subjetivas, de múltiplas forças, disputas, engajamentos, experiências e trajetórias.

Com a proposição da periferiafloresta, nosso objetivo não é mostrar como tudo é periferia ou tudo é floresta, mas como as especificidades de lutas expressas em certas performances deixam ver zonas de conflito e confluência. O grito para que vidas negras, vidas indígenas e vidas trans, todas juntas, importem explicita a questão colonial fundante do Mundo moderno — que elas não importam enquanto vidas. É também o grito da luta por um mundo que seja *outros*, que abra caminhos para *imaginar além da colonialidade*. Em Jup e Uýra, floresta e periferia são periferiafloresta justamente *pele que não morre, o que ainda não tem cerca*, no sentido articulado por Davi Kopenawa.

Como o grito de *eu não vou morrer* de Jup e a formulação (central em sua obra) de *corpo sem juízo*, do precário que emerge vida, ou da vida-planta de Uýra, que brota por entre o concreto. São lutas ontológicas que desafiam o próprio entendimento de dignidade humana: não se trata puramente de reivindicar dignidade, trata-se de encarnar e reimaginar os sentidos de dignidade e humanidade como luta pelo próprio ser no mundo. São corporeidades e performances teimosamente materiais, que grafam no espaçotempo suas *vidas precarizadas* para retomá-las como *vidas vivíveis*, assumindo, como luta, corpos-territórios que a Modernidade insiste em fazer desaparecer.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. A ideia de articulação (como também desarticulação e rearticulação) convocada faz referência à leitura de Raymond Williams do trabalho de Antonio Gramsci, que consolida uma visada específica dos estudos culturais, presente também em Stuart Hall e, sobretudo, em Lawrence Grossberg, para quem articular, rearticular e desarticular é o coração dos estudos culturais como intervenção intelectual, cultural, social e política no mundo.

2. Noção proposta por Phellipy Jácome, professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, pesquisador Permanente do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM/UFMG) e coordenador do Temporona, no curso “Habitar a fissura colonial e enraizar mundos possíveis”, realizado na UFBA em setembro/2023 em parceria com o TRACC e o CHAOS.

3. Disponível em: <https://tinyurl.com/2w7mmr27>. Acesso: 12 out. 2023.

4. Disponível em: <https://tinyurl.com/492u2zzk>. Acesso: 12 out. 2023.

5. Disponível em: <https://tinyurl.com/yckyra6u>. Acesso: 12 out. 2023.

6. Disponível em: <https://tinyurl.com/mvrd5s8t>. Acesso: 12 out. 2023.

7. Disponível em: <https://tinyurl.com/5n88nfyz>. Acesso: 12 out. 2023.

8. Disponível em: <https://tinyurl.com/2rpuzr4p>. Acesso: 12 out. 2023.

9. A perspectiva da imagem como um agir no mundo, no pensamento de Davi Kopenawa, é também incorporada aqui a partir de uma leitura construída em discussões com o professor Elton Antunes (UFMG) na aula A natureza do Agro: representações da Terra nos outdoors do agronegócio, do professor André Demarichi (UFT), na disciplina Narrativa e acontecimento midiáticos: Desafios metodológicos para apreensão das experiências locais amazônicas, no âmbito do PROCAD/CAPES. Também integraram o projeto e a disciplina os professores Phellipy Jácome (UFMG), Ivana Oliveira (Unama) e Leandro Lage (UFPA/UFT).

10. O bairro Capão Redondo, localizado na Zona Sul de São Paulo, ficou conhecido como um dos mais violentos da capital paulista. Nos anos 1990, o conjunto Jardim Ângela, Jardim São Luís e Capão Redondo recebeu a alcunha de “triângulo da morte”. Disponível em: <https://tinyurl.com/4crj5pjw>. Acesso: 12 out. 2023.

11. Disponível em: <https://tinyurl.com/2rpuzr4p>. Acesso: 12 out. 2023.

12. Disponível em: <https://tinyurl.com/2buzs3z8>. Acesso: 12 out. 2023.

13. Disponível em: <https://tinyurl.com/3vr2tf4w>. Acesso: 12 out. 2023.

14. Disponível em: <https://tinyurl.com/2buzs3z8>. Acesso: 12 out. 2023.

15. Disponível em: <https://tinyurl.com/yuhrhvy3>. Acesso: 12 out. 2023.

16. Disponível em: <https://www.flickr.com/people/156456635@N08/>

17. Disponível em: <https://tinyurl.com/4w73bhx4>. Acesso: 12 out. 2023.

18. Disponível em: <https://tinyurl.com/3bamsnur>. Acesso: 12 out. 2023.

19. Disponível em: <https://tinyurl.com/ucjx99bj>. Acesso: 12 out. 2023.

20. Disponível em: <https://www.youtube.com/@jupdobairro>

21. Disponível em: <https://tinyurl.com/4w73bhx4>. Acesso: 12 out. 2023.

22. Entrevista disponível em vídeo produzido pelo Canal Arte1, patrocinado pela mineradora Vale e veiculado em seu canal no YouTube. A empresa é considerada responsável por genocídios ecológicos (em Mariana, em 2015, e em Brumadinho, em 2019, cidades mineiras), e que depois disso vem buscando reposicionar a marca com ações “sustentáveis”.

23. Disponível em: <https://tinyurl.com/ucjx99bj>. Acesso: 12 out. 2023.

24. Disponível em: <https://tinyurl.com/3bamsnur>. Acesso: 12 out. 2023.
25. Disponível em: <https://tinyurl.com/y98empsr>. Acesso: 12 out. 2023.
26. Disponível em: <https://tinyurl.com/4p9z5k5s> Acesso em 12 out. 2023.
27. Disponível em: <https://tinyurl.com/235s5yec>. Acesso: 12 out. 2023.
28. Disponível em: <https://tinyurl.com/yc7xp9e5>. Acesso: 12 out. 2023.

Referências

- BANIWA, Denilson. *Mártires Indígenas: esqueceram que somos sementes*. Revista Reticências, n. 5, p. 6-11, abr. 2022.
- BUTLER, Judith. Agencies of style for a liminal subject. In: GILROY, P; GROSSBERG, L; MCROBBIE, A. *Without guarantees: in honour of Stuart Hall*. Londres; Nova York: Verso, 2000.
- _____. *Notes toward a performative theory of assembly*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.
- D'ANDREA, Tiarajú Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. 2013. 309 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Sociologia, Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- _____. Contribuições para a definição dos conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos. *Novos estudos CEBRAP*, v. 39, p. 19-36, 2020.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, vol. 4. São Paulo: E. 34, 2012.
- ESCOBAR, Arturo. Territórios de diferença: a ontologia política dos “direitos ao território”. *ClimaCom*, v. 3, n. 6, p. 31-46, 2015.
- _____. *Pluriversal politics: the real and the possible*. Durham: Duke University Press, 2020.
- FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: Edufba, 2008.
- FARIAS, Daniel. *Fluxos ativistas como processo comunicacional: afetos, repertórios e territórios no ativismo indígena no Brasil*. Artigo de qualificação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador, 2022 [Não publicado].
- FARIAS, Daniel; 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*, Rio De Janeiro, v. 24, n. 2, p. 277-308, 2021.

FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu Editora, 2022. E-book.

GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GUTMANN, Juliana Freire. *Audiovisual em rede: derivas conceituais*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2021. (Ensaio, v. 1).

HAESBAERT, Rogério. *Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2014.

_____. *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi)territorial/ de(s) colonial na “América Latina”*. Buenos Aires: CLACSO; Niterói: Programa de Pós-Graduação em Geografia – Universidade Federal Fluminense, 2021.

KRENAK, Ailton. Antes, o mundo não existia. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 201-204.

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

_____. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

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

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

MOMBAÇA, Jota. Gritaram-me aberração: inexistencialismo e fugitividade. in C. de F. Cunha et al. (org.). *Juventude e cidade: a potência do um e do em comum*. p. 210-232. Belo Horizonte: Folium, 2017.

MUÑOZ, José Esteban. *Cruising Utopia: the then and there of queer futurity*. New York: NYU Press, 2019

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: RATTS, Alex. *Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Instituto Kuanza/Imprensa Oficial, 2006.

PEREIRA, Gabriela Leandro. *Corpo, discurso e território: cidade e disputa nas dobras da narrativa de Carolina Maria de Jesus*. Tese (Doutorado)

CAPÍTULO 14

Candidatas indígenas eleitas e sua atuação no Instagram: corpos em disputa

DANIELA ABREU MATOS

DENISE FIGUEIREDO BARROS DO PRADO

JUSSARA PEIXOTO MAIA

NICOLI GLÓRIA DE TASSIS GUEDES

Introdução

Neste artigo, problematizamos como Sonia Guajajara (PSOL-SP), Célia Xakriabá (PSOL-MG), Juliana Cardoso (PT-SP) e Sílvia Waiãpi (PL-AP) reverberaram, em seus respectivos perfis do Instagram, suas pautas políticas em associação com suas comunidades de pertencimento, entre o período eleitoral de 2022 e a posse no cargo de deputadas federais¹. Buscamos observar, em suas postagens, maneiras particulares de produzir sentidos sobre corpo, espaço e tempo. Partimos do pressuposto de que a constituição pública dos perfis dessas mulheres indígenas – plurais em suas atuações políticas – revela modos singulares e, muitas vezes, contraditórios, de materializar disputas que se dão em contextos hegemônicos referentes a lógicas coloniais, modernas e capitalistas, bem como a valores sociais contemporâneos.

Nesta análise, os corpos dessas indígenas, como candidatas e na condição de recém-eleitas, se inscrevem numa longa trajetória de lutas contra

vários mecanismos de controle do Estado brasileiro. Tais mecanismos se evidenciam, por exemplo, na Lei 6.001, de 19 de dezembro de 1973, o chamado Estatuto do Índio², que seguiu o Código Civil de 1916 e manteve a tutela de indígenas por um órgão indigenista estatal até o que se definia como “integração à comunhão nacional”. A política assimilacionista dessa Lei, que conferia uma espécie de categoria social transitória aos indígenas, foi rompida somente com a constituição de 1988, com o reconhecimento do direito dos indígenas à manutenção de sua própria cultura. Sabemos que, embora essa mudança normativa constitucional seja um marco importante, há muito o que avançar no sentido da garantia dos direitos das populações indígenas brasileiras e da garantia da sua participação plena nos espaços políticos decisórios.

A referência a “aldear a política” presente na campanha dessas mulheres políticas segue a trilha histórica aberta por Mário Juruna, primeiro deputado federal indígena, eleito com 31 mil votos, em 1982, pelo PDT do Rio de Janeiro. Conhecido por carregar um gravador para registrar acordos e promessas feitas por homens brancos, Juruna nasceu na aldeia Namurunjá, em Barra do Garça, no Mato Grosso, tornou-se cacique aos 17 anos e foi responsável pela criação da Comissão Permanente do Índio que contribuiu, posteriormente, para a formação da Comissão de Direitos Humanos e Minorias da Câmara dos Deputados³.

A partir da análise dos perfis das candidatas, investigamos como as posições políticas dessas mulheres indígenas são visibilizadas por meio da mobilização consciente de corpos, objetos e gestualidades próprias. Tomamos essas aparições como parte da construção de um corpo político coletivo, atravessado por muitas disputas e tensionamentos e comprometido com o movimento pendular da memória, capaz de criar, em maior ou menor grau, possibilidades de transformar o modo como o país configura sua identidade e seu imaginário, modificando seu passado e seu futuro.

Partimos do pressuposto que os corpos dessas mulheres performam experiências históricas e territoriais, mobilizando nas formas comunicacionais uma cartografia cultural resultante do processo que relaciona os

modos de vida dos povos originários com técnicas próprias da rede social digital Instagram. Essa plataforma se mostra particularmente emblemática para a investigação proposta uma vez que dos mais 5 bilhões de usuários de mídia social presentes hoje no mundo, cerca de 1,6 bilhões estão no Instagram, representando 20,4% da população mundial. O Brasil é o terceiro país no ranking, com 134,6 milhões de usuários, ficando atrás somente da Índia e dos Estados Unidos (We are social, 2024). Assim, observar a operação de constituição de si como sujeito político de povos que, antes, tinham sua existência restrita aos rastros da violência colonial e patriarcal na América Latina, justamente numa ambiência tão mundialmente projetada como o Instagram, nos permite analisar o trajeto das batalhas em torno de sentidos, valores, afetos e sensibilidades de outras epistemologias, conformadas em e por diferentes concepções de saber e poder.

Corpo e espaço na experiência dos povos originários

Em diálogo com Ailton Krenak (2019), o corpo e o espaço são tomados como indissociáveis, uma vez que são, ao mesmo tempo, constituídos e constituintes do meio ambiente. Isso equivale a dizer que corpo e espaço se moldam e se tensionam mutuamente, materializando experiências, valores, relações, formas de ser e agir, social e temporalmente inscritas e atualizadas, sendo a conexão para a compreensão mais alargada desses conceitos. Desse modo, o corpo é concebido não apenas como uma entidade individual, mas como parte de uma teia de conexões que se estende, necessariamente, a todas as formas de vida e ambiências.

Representando a União das Nações Indígenas, o escritor, ativista e, desde 2023, membro da Academia Brasileira de Letras, Ailton Krenak usou exatamente seu corpo para performar, em 1987, o protesto que se tornou uma manifestação indígena histórica contra os interesses mercadológicos contrários aos direitos dos povos originários aos seus territórios, na tribuna da Assembleia Nacional Constituinte (1988). Na ocasião, ele performou o ritual de pintar o rosto com tinta preta de jenipapo, em sinal de luto, como marcação corporal de identidades indígenas em luta: “os senhores não te-

rão como ficar alheios a mais essa agressão movida pelo poder econômico, pela ganância e pela ignorância do que significa ser um povo indígena”⁴.

Assumir essa perspectiva é um gesto politicamente engajado, que confronta e rompe com os pressupostos da modernidade capitalista, ao reivindicar a interdependência entre o corpo, a mente, o espírito e a natureza. Assim, no que se refere ao espaço, Krenak (2019) propõe repensar a nossa relação com o conceito em nossas práticas cotidianas, na construção de saberes, discussões políticas e acadêmicas. Com o argumento de que a natureza não se resume a um mero cenário de existência, o autor aponta a necessidade de acolhê-la como uma parceira ativa na contínua construção do espaço, com formas mais diversas de sociabilidade.

A concepção do corpo-território emerge de um pensamento complexo, historicamente conformado por racionalidades, afetos, sentimentos, vivências e emoções configurados em filosofias indígenas comunitárias, como conhecimentos produzidos por epistemes próprias e distintas daquelas de matriz europeia, fundadas na mercantilização dos recursos naturais e de toda a vida no planeta. Assim, frente ao explícito ataque à vida indígena no Brasil, sustentado por políticas do governo brasileiro que se alinhava às diretrizes neoliberais (Barbosa e Nóbrega, 2019), a conexão corpo-território tornou-se central na I Marcha de Mulheres Indígenas, em 2019, em Brasília, explicitada no seu Documento Final, já no primeiro de seus 14 objetivos: “Garantir a demarcação das terras indígenas, pois violar nossa mãe terra é violentar nosso próprio corpo e nossa vida” (Documento Final da Marcha das Mulheres Indígenas, 2019).

No sistema filosófico indígena, o vínculo com o planeta articula dimensões corporais e espirituais, sem caráter religioso, mas como reconhecimento da ligação entre terra, água e sementes que dão origem aos alimentos e à vida. Cientista social e pesquisadora indígena Sateré Mawé, Inara Tavares (2019) convoca uma ontologia tecida no elo entre a constituição individual e saberes ancestrais para destacar o vínculo fundante do corpo indígena com a terra, como uma experiência atualizada no cotidiano político de sociabilidades, práticas e valores. “Que não sejamos violadas:

corpo, território, espírito. Já estamos falando e refletindo sobre isso desde nossos territórios (...). Na I Marcha, falamos todas juntas. Foi mais alto que toda opressão, que toda violência e medo. Nossa política de vida semeia a terra” (p. 65).

Por um viés crítico, Maldonado-Torres (2019) propõe que o corpo seja entendido como abertura para a experiência criativa e criadora, capaz de revitalizar formas de ser. Mais do que superar a cisão ontológica constituída na modernidade, a perspectiva decolonial procura resgatar uma percepção do corpo como dimensão de ação política e estética. Por esse viés, “A estética decolonial (...): liga e interliga, conecta e reconecta o eu consigo mesmo, o conhecimento com as ideias, as ideias com as questões, as questões com os modos de ser” (p. 48). Essa percepção promove um transbordamento do corpo como político-estético-artístico, capaz de acionar memórias para revitalizá-las, tensioná-las, atualizá-las e reconfigurá-las em modos de presença críticos que são geradoras de formas de (re)existência (Albán Achinte, 2017).

Estamos interessadas em observar práticas empreendidas por Sonia Guajajara, Célia Xakriabá, Juliana Cardoso e Sílvia Waiãpi ao disputar um lugar na política institucional que constitui sua espacialidade assentada em um universalismo abstrato que, na perspectiva de Bernardino-Costa, Maldonado-Torres e Grosfoguel (2019, p. 15), é “um tipo de particularismo que se estabelece como hegemônico e se apresenta como desincorporado”. Desse modo, podemos questionar se (e de que forma) a atuação dessas mulheres indígenas se dá a partir da proposição de uma ação prática de “encorpar” esse lugar político, tradicionalmente definido por lógicas hetero-patriarcais e brancas, na medida em que a indissociabilidade espaço-corpo é tomada como um princípio definidor de um modo de existência caro aos povos originários.

Para esse movimento interpretativo, parece relevante convocar o conceito de *território-corpo* que emerge dos movimentos de mulheres indígenas e tem sido acionado como um eixo articulador das lutas contemporâneas: “Nessa direção, o conceito de ‘território-corpo’ emerge em sua práxis

política, dotado de um sentido ontológico e epistêmico na crítica ao caráter avassalador do capital, ao fazer o contraponto às lógicas de separação próprias do paradigma civilizatório capitalista” (Barbosa e Nóbrega, 2023, p. 37). Assim, o corpo, em sua materialidade (como território), e o território, em sua espacialidade (como corpo) são dimensões fundantes de uma ocupação da política institucional que pretenda desorganizar as lógicas coloniais/modernas. Conforme explica Haesbaert,

A conceituação de território em nosso contexto vai muito além da clássica associação à escala e/ou à lógica estatal e se expande, transitando por diversas escalas, mas com um eixo na questão da defesa da própria vida, da existência ou de uma ontologia terrena/territorial, vinculada à herança de um modelo capitalista extrativista moderno-colonial de devastação e genocídio que, até hoje, coloca em xeque a existência de grupos subalternos, habitantes de periferias urbanas (especialmente descendentes de negros e indígenas) e, de modo culturalmente mais amplo, os povos originários em seus espaços de vida. Desdobram-se, assim, desde territórios do/no corpo, íntimo, até o que podemos denominar territórios-mundo, moldados por um grupo étnico, a Terra vista como pluriverso cultural-natural ou conjunto de mundos - e conseqüentemente, de territorialidades, - às quais estamos inexoravelmente ligados (Haesbaert, 2021, p. 162).

No percurso contrário à separação e apagamento do vínculo dos corpos com territórios, afetos e saberes que marcaram a colonização europeia no Brasil, a comunicabilidade das indígenas enquanto candidatas reorganiza e remodela o encontro entre o global e o local. Descendentes de povos tornados alvos da necropolítica empregada para desenvolver o capitalismo brasileiro, essas mulheres recuperam experiências baseadas em cosmovisões específicas para instituir outras possibilidades, em um tempo além deste: “Vamos ter que produzir outros corpos, outros afetos, sonhar outros sonhos para sermos acolhidos por esse mundo e nele podermos habitar” (Krenak, 2020, p. 25).

No que tange às especificidades dos povos originários, Matos (2012) defende que as mulheres sempre tiveram protagonismo nas lutas políticas, mesmo que seus corpos não estivessem tão presentes nos espaços públicos. Nessa perspectiva, o que modificou nos últimos tempos, portanto, não foi

propriamente a importância política das mulheres em suas comunidades de pertença e sim a inserção dos seus corpos em espaços antes ocupados quase que integralmente pelos homens. A autora ainda evidencia que o modo de agência política das mulheres indígenas reverbera, em grande medida, as noções encarnadas nos mitos amazônicos, em que a presença delas é materializada pelo protagonismo na criação e transformação do universo. Por isso, sua atuação no âmbito comunitário, até mesmo nas tarefas mais cotidianas como cozinhar, por exemplo, é reconhecida como fundamental para o sustento e subsídio das lutas coletivas, marcando suas formas de presença na cena pública.

É das experiências no âmbito comunitário que emergem visões próprias das lutas mais gerais dos povos indígenas, como a demarcação das terras, a geração de renda e soberania alimentar, por exemplo. Também se destaca o seu protagonismo no debate em torno de temas mais específicos, como a saúde reprodutiva, o combate à violência familiar e a ampliação da participação das mulheres nos encaminhamentos das políticas públicas e governamentais (Voz das mulheres, 2018). Diante disso, propomos problematizar como as ações e proposições políticas das mulheres indígenas enquanto candidatas e recém-eleitas emergem vinculadas a essa dimensão corporal-territorial de suas presenças e de que maneira suas vivências comunitárias e práticas são convocadas para habitar e se materializam na constituição de seus respectivos lugares políticos, durante a campanha eleitoral e posse nos cargos de deputada federal.

Uma proposta de análise

Para desenvolver a análise, assumimos como recorte empírico três períodos temporais, a saber: 1) última semana eleitoral antes do 1º Turno das Eleições (24/09/22 a 01/10/22); 2) a semana pós-eleições (02/10/22 a 08/10/22); 3) a repercussão da posse das eleitas (30/01/23 a 03/02/23). Tais períodos foram escolhidos, a partir de uma imersão preliminar nos perfis, por darem a ver a construção visual e discursiva da corporificação de lutas, identidades e alianças fundamentais para a compreensão da atuação polí-

tica na ambiência do Instagram das quatro mulheres de origem indígena, eleitas para a 52ª Legislatura Brasileira.

Neste levantamento, consideramos, preliminarmente, todas as postagens no feed (vídeos, fotografias e artes) dos perfis oficiais (@guajajarasonia, @celia.xakriaba, @julianacardoso_pt e @silviawaiapi) no período em questão. Essa escolha considera as potencialidades e limitações do recorte, visto que o comportamento dos usuários nessa plataforma aponta, preferencialmente, para as interações via *stories* e *lives*, que ficam disponíveis por 24 horas ou apenas durante a exibição (We are social, 2024). Diante da fugacidade de tais publicações, preferimos trabalhar com o *feed*, pela maior facilidade de coleta das publicações, devido a sua serialidade e duração, permitindo observar, em seu conjunto, a articulação das relações entre corpo, espaço e tempo. Também destacamos que o feed funciona como uma espécie de vitrine dos perfis, tornando a sua escolha potencialmente interessante para a análise proposta.

Após o levantamento inicial, a partir de uma pré-observação do material coletado, selecionamos as postagens que convocam a questão do corpo das mulheres indígenas, na condição de corpo-território, em duas categorias analíticas, que emergiram nos materiais, com ênfase na construção de formas de presença política: (a) pautas políticas e (b) comunidades de pertença. Dentro dos limites deste artigo, e por se tratar de um material bastante extenso e rico em singularidades e contradições, o exercício analítico realizado conduz a uma observação panorâmica e preliminar, que esperamos continuar se desenvolvendo em outros espaços de discussão. Antes de apresentarmos os eixos analíticos, acreditamos ser oportuno trazeremos uma breve biografia dessas mulheres indígenas.

Os perfis

Sonia Guajajara (PSOL – SP)

Eleita primeira deputada federal indígena pelo PSOL, em São Paulo, Sonia Guajajara, 49 anos, nasceu na Terra Indígena Arariboia, habitada

pelo povo guajajara/teneteara, em Amarante do Maranhão, e foi para Minas Gerais estudar, já no ensino médio. O vínculo político com São Paulo marcou uma ligação territorial politicamente estratégica, quando, em 2018, se candidatou a vice-presidenta na chapa do PSOL, encabeçada pelo atual deputado federal e liderança do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), Guilherme Boulos. Esse deslocamento é parte de sua atuação política, marcada por uma territorialização movente, ligada, primeiro, aos territórios indígenas maranhenses, depois aos amazonenses para, em seguida, emergir como liderança política indígena do Brasil. Durante as eleições, apoiou a candidatura de Lula, e, em 2023, após participar do governo de transição, foi nomeada a primeira Ministra dos Povos Indígenas do Brasil, cargo criado pelo novo governo. A nomeação ratificou sua condição de liderança indígena nacional e global, um reconhecimento político e institucional registrado como o primeiro nome da lista apresentada ao presidente, pela Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB).

No perfil no Instagram, criado em 2016, Sonia conta com 776 mil seguidores e já realizou 12.414 postagens e se apresenta na bio como Ministra dos Povos Indígenas, articulada ao Governo Lula, e disponibiliza o e-mail oficial de contato (agenda.mpi@povosindigenas.gov.br). Nas imagens postadas, chama atenção a ênfase na identidade de mulher indígena, com o uso de adornos típicos, como cocares e composições de colares, brincos, pulseiras e braceletes, vestidos e saias com grafismos e estampas, além de pinturas no rosto e no corpo. Em algumas publicações, nota-se a sofisticação da produção imagética de Sonia nesse espaço, com imagens produzidas em estúdio, com direção de arte, fotografia profissional e maquiagem.

Célia Xakriabá (PSOL – MG)

Mulher indígena do povo Xakriabá, 32 anos, foi eleita como a primeira deputada federal indígena pelo Estado de Minas Gerais, em 2022. Célia cursou a educação básica em escolas de matriz indígena e fez a Graduação em Formação Intercultural para Educadores Indígenas na UFMG. Mestra

em Desenvolvimento Sustentável, pela UnB, está cursando o doutorado em Antropologia, também na UFMG. Foi Coordenadora de Educação Escolar Indígena, na secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais e assessora parlamentar de Áurea Carolina, ex-vereadora de BH e ex-deputada federal, pelo PSOL. Nas eleições de 2022, participou da base aliada da candidatura de Lula à presidência.

O seu perfil no Instagram, criado em 2014, conta com 252 mil seguidores e 5.532 publicações. As informações disponíveis da sua bio a apresentam como “1ª Deputada Federal indígena eleita por MG”, filiada ao PSOL-MG e afirmam: “Antes do Brasil da coroa, existe o Brasil do cocar”. As publicações são contínuas e revelam um cuidado com a composição da imagem em fotos e vídeos com relevante qualidade técnica, contudo produções instantâneas gravadas com “celular na mão” também compõem esse conjunto, aproximando o cotidiano da parlamentar com seus interlocutores.

No período analisado, as postagens estão marcadas pela inscrição do corpo como território de luta política e pela perspectiva de reconfiguração do que se entende hegemonicamente por “espaço institucional”. O cocar é peça fundamental da sua ocupação de espaço público, sendo central na narrativa imagética e textual. Grafismos corporais e peças de vestuário compõem a presença da deputada em todos os espaços representados. A ideia de “reflorestar” aparece como slogan (“Reflorestar o Congresso Nacional”), revelando uma identidade visual formada por cores fortes, elementos naturais e grafismos associados a uma logomarca singular com o nome da deputada.

Juliana Cardoso (PT-SP)

Juliana Cardoso, filha de pai indígena (Terena/Aquidauana (MS)) e mãe negra, cresceu na Zona Leste da capital paulista, engajada em lutas sociais vinculadas às Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), Pastoral da Juventude e movimentos sociais. Sua trajetória política é marcada pela defesa dos direitos humanos, da infância e da juventude, das mulheres, da Cultura

(em especial dos trabalhadores da arte popular, hip-hop e rap), do Sistema Único de Saúde (SUS), do Sistema Único de Assistência Social (SUAS). Enquanto candidata petista, durante as eleições, engajou-se intensamente na campanha presidencial de Lula e de Haddad, candidato ao governo de São Paulo. Sua experiência étnico-racial afro-indígena e sua vivência periférica em São Paulo (SP) marcam seu engajamento político tanto nas pautas que defende quanto na sua atuação durante a campanha eleitoral de 2022, ao afirmar a interseccionalidade do seu lugar de luta. Eleita quatro vezes vereadora em São Paulo (2008, 2012, 2016 e 2020), Juliana alcançou seu primeiro mandato como deputada federal em 2022, com 125.517 votos, sendo a primeira mulher indígena eleita deputada federal pelo PT de São Paulo.

No seu perfil oficial do Instagram, criado em abril de 2012, já realizou 6.325 postagens e contabiliza 30,8 mil seguidores. Na sua bio, identifica sua atuação como Deputada Federal, seus mandatos anteriores e coloca-se como “afro-indígena, feminista e militante de Direitos Humanos”. A foto de perfil foi produzida no dia da sua posse, na qual aparece trajada em vermelho, com um adorno nos cabelos em forma de coroa, feita com sementes e folhas, colar e brincos que remetem à sua ascendência indígena. A maioria dos seus posts articula apresentação dos seus laços com apoiadores e apoiadoras políticos e junto a movimentos sociais; *cards* temáticos, tratando das pautas defendidas e vídeos curtos, de defesa a temas de ordem política e social. Nessas imagens, ela mescla elementos urbanos com alguns marcadores corporais estéticos da cultura indígena, usando, por vezes, brincos de plumas e colares de miçangas com roupas jeans, camisetas e jaquetas.

Silvia Waiãpi (PL-AP)

Sílvia Nobre Waiãpi possui uma trajetória que materializa muitas contradições. Em 2018, teve o seu perfil bastante midiaticizado por ter sido anunciada como uma das quatro mulheres parte do grupo de transição de Jair Bolsonaro. Nascida em 29 de agosto de 1975, na tribo Waiãpi, no in-

terior do Amapá, Sílvia foi mãe aos 13 anos; saiu da aldeia um ano depois e viveu em situação de rua na cidade do Rio de Janeiro (RJ); atuou como atriz em produções da Rede Globo; foi atleta de corrida do time Vasco da Gama; estudou fisioterapia; e em 2011, após ter passado nos concursos da Marinha e do Exército, tornou-se a primeira indígena membro do Exército Brasileiro, atuando como chefe do setor de fisioterapia.

O perfil @silviawaiapi foi iniciado no Instagram em 2018, conta atualmente com 199 mil seguidores e 1344 postagens no feed (14 de outubro de 2023). Na descrição da bio, ela se apresenta como perfil “político” e se define como “Mãe, Avó, Indígena, Militar, Republicana Conservadora”; “Defensora da Mulher, da Criança e da Família”; “Embaixadora da Paz”; “Deputada Federal, PL-AP”. Também é disponibilizado um link que remete ao perfil oficial de Sílvia no site da Câmara dos Deputados. A maior parte de suas postagens articula temas associados à defesa de valores considerados tradicionais, como a família, as forças armadas e em apoio a Bolsonaro e seus aliados e aliadas.

a. Pautas Políticas

Um dos eixos de análise que emergiu a partir da observação preliminar das postagens dos quatro perfis analisados foi a identificação das principais pautas políticas que cada uma delas apresenta e o modo como elas se articulam ou se distanciam.

O perfil de Sonia Guajajara demarca o quanto são constitutivas para sua identidade indígena as relações entre corpo, território e espírito, com a reivindicação de experiências históricas que desorganizam as temporalidades de narrativas coloniais e escravistas da modernidade europeia. Nas postagens, a configuração corporal se articula à historicidade das lutas indígenas desde a colonização, indicando a centralidade da defesa das florestas para a preservação da vida no planeta. Esta bandeira é central e se expressa no convite para “aldear a política”, convocando memórias dos vínculos de São Paulo com etnias indígenas que ali vivem e sobrevivem. Tal bandeira

se estende também às alianças com as questões negras, como um apelo também para “aquilombar a política” (Figura 1).



Figura 1: Print

Fonte: Instagram de @soniaguajajara

A transformação do espaço político, a partir da ocupação pelos povos originários, expressa nas ideias de aldear e aquilombar, também é fundamental à atuação comunicativa de Célia Xakriabá. Nesse sentido, a imagem (Figura 2) do “teaser” (31/01/2023) que convida à posse das deputadas/os eleitas/os, no dia seguinte, recupera um enquadramento comum em coberturas jornalísticas, em que o Congresso Nacional aparece ao fundo, visto a partir do gramado e rampa. No entanto, a força disruptiva instaurada na imagem emerge da pintura do Congresso Nacional em relação à postura de Célia, vestida com manto e cocar que marcam sua presença enquanto indígena.

Materializando em imagem o anúncio dos tempos da campanha, quando afirmou: “vamos entrar, mas não de paletó”, temos a imagem (figura

3) que compõe um carrossel (01/02/2023), registrando o dia da posse e a primeira sessão das deputadas indígenas eleitas, no Congresso Nacional. Aqui, ambas usam seus cocares, pintura facial e outros adereços, num gesto que também demarca a chegada no novo e hostil território. Na legenda, sempre no coletivo, Célia afirma “Tomamos Posse” “Reintegramos Posse” e ratifica a escolha de articular linguagens e expressões que misturam tempos e territórios, como: “reflorestar o Congresso Nacional”, “Mulherizar a Política” e “discutir a Soberania Alimentar”, numa construção bem delineada da proposta política que as articulam. A inscrição na rede social, registra ainda 03 hastags #bancadadoccar, #povosindigenas e #posseancestral.

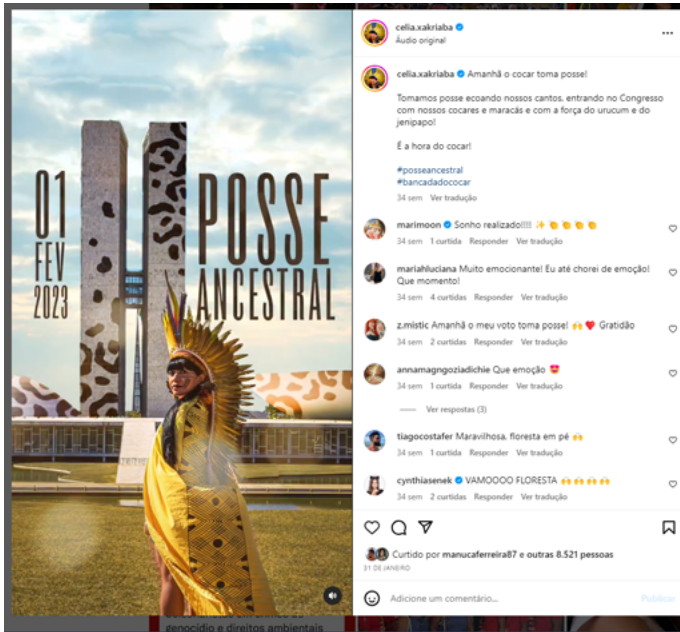


Figura 2: Print

Fonte:Instagram de @celia.xakriaba



Figura 3: Print

Fonte:Instagram de @celia.xakriaba

Já nas pautas problematizadas por Juliana Cardoso, evidenciam-se questões vinculadas a um conjunto comum ao campo progressista de esquerda, como direitos humanos, defesa do MST, defesa do SUS e da Cultura, entre outras, mas ganham contornos específicos devido a uma vinculação mais pessoal, entremeada pela sua trajetória particular. Destacam-se também as lutas relacionadas às políticas de saúde junto ao SUS, à luta antimanicomial e em defesa dos direitos das Pessoas com Deficiência, inclusive incorporando a demanda de um seguidor, sobre os direitos da população do espectro autista, à sua campanha. A título de síntese, dois cards são exibidos no período eleitoral, com vistas a alinhar seus eixos de atuação política (fig. 4 e fig.5). Após a eleição, além de manter o compromisso com as pautas dos movimentos sociais, é evidente a aproximação com demais eleitos/as na composição de alianças para defender também pautas específicas antirracistas, em defesa da população indígena e de proteção dos biomas brasileiros, o que consolida sua articulação, junto a Sonia Guajajara (Psol – SP) e Célia Xakriabá (Psol – MG), na composição da “Bancada do Cocar”.



Figura 4: Print
Fonte:Instagram de @julianacardoso_



Figura 5: Print
Fonte:Instagram de @julianacardoso_

Percebemos a divergência entre elas e as pautas defendidas por Silvia Waiãpi que já na campanha eleitoral se posiciona a favor do agronegócio e da mineração, alegando que essas atividades iriam “destravar o Amapá” e que “leis ambientais severas demais” impedem o crescimento econômico do estado (Figura 6). Sua proposta se baseia em tornar as leis mais amenas, permitindo a exploração dos recursos naturais, com a contrapartida das mineradoras no financiamento de projetos de desenvolvimento na região, em sintonia com a sua posição favorável à tese do Marco Temporal.

Em vídeo publicado no perfil (06/10/2022), Sílvia defende que as leis brasileiras de preservação da Amazônia impedem as comunidades indígenas de prosperar com o agronegócio, comparando com os “índios” nos Estados Unidos, apontados como proprietários de grandes conglomerados de geração de riqueza. Considera que a suposta segregação dos povos indígenas atenderia interesses internacionais de dominação da Amazônia brasileira e a acusação de Bolsonaro como um genocida seria uma estratégia para usurpação do território, por governos e companhias externas. Defende uma agenda, neoliberal na política econômica e conservadora nos valores sociais e mesmo fora do recorte empírico, se manifesta contrária à legalização do aborto e ao uso da maconha, reivindica a menor atuação do Estado e mais liberdade para a iniciativa privada.

Em vídeo após a sua eleição, durante a 77^a Assembleia Geral das Nações Unidas (AGN), Sílvia reivindica a exploração comercial da Amazônia e a não intervenção internacional no modo de vida dos povos locais, ao lado de um grande produtor rural e candidato ao Senado não eleito do estado do Amapá, Gilberto Laurindo (Patriotas). Este foi um dos pares políticos para os quais pediu votos, como expressa na legenda de sua publicação em 29/09/2022:



Figura. 6 : Print
Fonte: Instagram de @silviawaiapi

b. Comunidades de pertencimento

O segundo eixo identifica como as parlamentares indígenas acionam e configuram suas comunidades de pertencimento ao explicitar os vínculos coletivos que demarcam a sua atuação política e constituem suas identidades.

No caso de Sonia Guajajara, há uma articulação de suas lutas políticas e a construção estética das imagens que circulam na página, com a recuperação no seu perfil da figuração de indígenas em livros didáticos, revistas nacionais e internacionais que enfatizam a beleza dos ornamentos indígenas, mas conferem caráter exótico e pitoresco àqueles corpos configurados como 'o Outro'. O corpo mobilizado por Sonia Guajajara opera, então, um deslizamento na configuração desse Outro por meio de uma poética que convoca uma dimensão de beleza feminina indígena sustentada no enlace

com a natureza, sem focar no desenho das curvas corporais, mas entremeada por um discurso político. Ela conecta sua expressão facial, as penas e as pinturas com a tinta do jenipapo à legenda, na qual se lê que ela mantém “a serenidade de quem sabe que está do lado certo da história” (Figura 7).



Figura 7: Print

Fonte: Instagram de @guajajarasonia

Essa articulação corpo-território e a constituição dos vínculos associativos com sua cultura ancestral também está muito presente no perfil de Célia Xakriabá. No último vídeo do período de campanha (01/10/22), com o corpo marcado por grafismos, Célia se pinta enquanto diz que: “Vai ser pela força do jenipapo e do urucum que nós queremos entrar no Congresso Nacional. Vai ser pela força do jenipapo, uma outra identidade. Nós vamos chegar, mas não vamos chegar com paletó, nós vamos chegar com a nossa força, com a nossa linguagem, para compor a Bancada do Cocar”. O material audiovisual valoriza seu corpo, com a pintura e o tom amarelo-ouro da

roupa e do cocar reluzindo sob o sol forte que ilumina a terra seca na qual ela pisa de pés descalços. Em uma outra imagem, em 08/10/22, é exibida a celebração de indígenas que carregam as bandeiras da campanha de Célia Xakriabá e Lula e a legenda informa que se trata de um registro na aldeia indígena Pataxó Muã Mimatxi, próxima de Itapecerica-MG. A postagem reforça o sentido de união de povos, de aliança entre comunidades originárias, construindo um discurso central à campanha, da presença de um “nós” nas falas de Célia.

Ainda sobre a sua aliança com os povos originários no cenário político, Célia exibe uma imagem, no dia da posse, e anuncia na legenda (Figura 8): “Esse é o novo retrato do Congresso Nacional”. Na fotografia, vemos as deputadas Célia Xakriabá e Sonia Guajajara no centro, acompanhadas de um grupo grande, formado, em sua maioria, por indígenas e uma criança, menina. Ao fundo, pode-se ver as duas cúpulas e a torre central do Congresso numa composição diversa e majoritariamente feminina é um retrato de luta que implica uma longa trajetória em prol da transformação do poder oficial.



Figura. 8: Print

Fonte: Instagram de @celia.xakriabá

No caso da campanha de Juliana Cardoso, a sua identidade social aparece vinculada à sua atuação política: afirma-se mulher ao se declarar feminista e reivindicar mais representatividade na política; fala de sua origem afro-indígena ao ressaltar a importância da luta dos povos originários, do direito à terra e do combate ao racismo. A manifestação de suas posições políticas se evidencia, em geral, pela articulação de três elementos: pela composição estética das imagens e das corporalidades, com o uso de adereços que sinalizam sua identificação étnico-racial; pela reafirmação da sua pertença territorial, registrando vários momentos em que ela faz campanha, convive e participa de eventos em regiões periféricas e populares de São Paulo; e pela composição verbal-discursiva associada às imagens, dos cards e textos que acompanham as postagens. Quando a vitória é celebrada, ela faz questão de afirmar o seu compromisso com uma pauta plural e diversificada, articulando as várias camadas que compõem a sua identidade, dando destaque para seu lugar como mulher feminista e afro-indígena, inclusive destacando que pretende integrar a “Bancada do Cocar” (Figura 9).



Figura 9: Print

Fonte: Instagram de @julianacardoso_pt

Apesar disso, o caráter interseccional de sua identidade ainda aparece desarticulado em alguns momentos. No dia da posse, ela é entrevistada pela TV Câmara. Na ocasião, a repórter questiona a sua identidade étnico-racial, alegando desconhecer a sua identidade indígena. Diante disso, ela responde pautando a questão da população indígena não aldeada e reforça o caráter interseccional de sua identidade: “Eu falo que ainda não enxergam muito as indígenas não aldeadas, né? E isso é muito interessante, o debate, inclusive na nossa sociedade, [de que] existem várias etnias. [Há] As etnias que são aldeadas, que estão organizadas em vários lugares, mas tem aquelas que foram expulsas dos seus espaços, indo cada vez mais para outros espaços urbanos. Mas eu tenho muito orgulho de ser filha de pai indígena, de Mato Grosso do Sul, da etnia Terena. Então aqui vou compor a ‘Bancada do Cocar’ pra gente poder debater tantos projetos importantes que tem aqui e também dialogar com o mundo” (01/02/2023).

Já Silvia Waiãpi ao atrelar a sua identidade enquanto mulher indígena a pautas apresentadas como contrárias às lutas históricas dos povos originários, institui as suas comunidades de pertencimento em lugares dúbios e contraditórios. O mote repetido ao longo da campanha (“Lutem até que o beija-flor se transforme em onça”) é repercutido e apropriado por seus seguidores e é, curiosamente, usado para se referir à reeleição de Bolsonaro após sua derrota nas urnas (pedidos que culminaram nos atos antidemocráticos criminosos de 08 de janeiro de 2023). Ao longo da campanha e até a posse como deputada, muitas imagens e vídeos de Silvia produzidas em aldeias e espaços urbanos ladeada de indígenas ocupam o *feed* do seu perfil, como modo de demonstrar que ela representaria também uma parcela dessas comunidades, como pode ser percebida na postagem do dia 30 de setembro de 2022 (Figura 10).

nal que eu rompi com esse ideal imaginário e que eu posso ser tudo aquilo que vocês são, sem deixar de ser quem eu sou”.

O esforço de identificação com comunidades externas a sua etnia fica ainda mais evidente no vídeo publicado logo após a sua eleição. Sílvia aparece vestindo a camisa do “Lealdade acima de tudo” e agradece a sua eleição à aliança Lealdade, ao apoio da deputada também eleita pelo estado de São Paulo Carla Zambelli (PL-SP), a pastores evangélicos, às Forças Armadas, aos correligionários e pessoas que torceram por ela em todo o Brasil, e apenas no final do vídeo menciona “o meu povo que está na aldeia” As imagens escolhidas para repercutir a sua posse na Câmara também materializam, em grande medida a intenção de marcar uma semelhança para com os demais membros do seu partido, ainda que se afirme como particular pela sua ancestralidade indígena. Vestida de um sobretudo amarelo e acessórios indígenas, Sílvia escolhe dar destaque nas postagens do dia da posse ao lema da “Soberania do nosso País como prioridade” e reafirma a aliança com Eduardo Bolsonaro a partir de uma foto com a legenda “Nosso país precisa de nós! Nosso povo precisa de Nós” (Figura. 11).

Considerações Finais

Mesmo que se celebre esse “novo” retrato do Congresso Nacional, com mulheres parlamentares indígenas eleitas, sabemos que, numa perspectiva quantitativa, em 2022, o Brasil elegeu um Congresso essencialmente branco, conservador e intolerante, cuja maior bancada partidária é formada por 99 deputados do Partido Liberal (PL). No total, há somente 91 mulheres, representando somente 18% do total de parlamentares. Se delimitarmos aos/às representantes indígenas, temos somente cinco indígenas eleitas/os, menos de 1% do total de deputados e deputadas federais eleitos/as: Sonia Guajajara (PSOL-SP), Célia Xakriabá (PSOL-MG), Juliana Cardoso (PT-SP), Sílvia Waiãpi (PL-AP) e Paulo Guedes (PT-MG). Cabe destacar que a deputada federal eleita pelo PL, ainda que afirme a sua identidade indígena se afasta das bandeiras dos movimentos sociais indígenas, historicamente constituídas no Brasil.

De toda maneira, é inegável que a emergência de pautas políticas relacionadas às questões indígenas históricas e aos direitos sociais e políticos desse grupo passam a figurar na cena política nacional, trazendo tensões antes obliteradas: “Os sentidos empreendidos à reivindicação de direitos como mulheres indígenas ultrapassam os espectros mais específicos das relações de gênero e demarcam uma compreensão do patriarcado em seu vínculo dialético com o capitalismo e o colonialismo (...)”. (Barbosa e Nóbrega, 2023, p. 37)

A presença das mulheres indígenas na disputa (e conquista) de posições políticas institucionais é resultado de lutas e alianças que, no caso das parlamentares vinculadas à esquerda política, se evidenciaram em diversas mobilizações sociais recentes, em especial na I Marcha das Mulheres Indígenas, em 2019, quando mais de duas mil mulheres de 130 povos indígenas, de todas as regiões do país, gritaram o lema: “Território: nosso corpo, nosso espírito”. Para Tavares (2019, p. 59), “Com esse grito, afrontamos esse sistema-mundo branco/racista/patriarcal/militar/capitalista: dizemos que passa pelos nossos corpos físico-culturais e simbólicos a nossa existência nesse mundo. É pelos nossos corpos que constituem nossos territórios”.

Conscientes da relevância dessas formas de presença política que nos propusemos, neste artigo, a analisar a performance comunicativa das candidatas indígenas eleitas em 2022 para compreender (inclusive em suas contradições) como as disputas envolvidas na constituição de suas posições políticas e públicas foram se desenhando durante a campanha eleitoral e, também, se manifestaram na ocasião da posse. A escolha por observar seus perfis oficiais na rede social digital Instagram se deu, em especial, pelo entendimento de que por meio da atuação na “trama tecnológica” do entorno tecnocomunicativo, essas mulheres produzem uma visibilidade cultural e travam batalhas políticas diversas. E, especificamente, as parlamentares comprometidas com lutas vinculadas ao espectro político da esquerda radicalizam a experiência de desancoragem própria da modernidade, deslocando e modificando as dimensões cognitivas e institucionais dos saberes, ao atuar por meio de fluxos ativistas indígenas (Farias & Gomes, 2021).

Com os materiais publicados na plataforma do Instagram, elas inscrevem modos de percepção, linguagens, sensibilidades e escrituras que, inclusive, desorganizam a compreensão de identidades indígenas como homogêneas, evidenciando os conflitos, contradições e a complexidade da política implicada em cada atuação específica. “A atual reconfiguração das culturas indígenas, locais, nacionais, responde especialmente à intensificação da comunicação e à interação dessas comunidades com as outras culturas do país e do mundo” (Martín-Barbero, 2014, p. 25).

Diante desse entendimento, buscamos observar como foram construídas imagética-estética e discursivamente suas posições políticas, através da organização e consolidação de suas pautas políticas na campanha eleitoral, bem como as mobilizações em torno das suas comunidades de pertencimento, sabendo que ambos os movimentos nascem do entrelaçar da experiência de corpo como territorialidade. É através de seus corpos-territórios que se delineiam e se materializam ações compreensivas referentes ao mundo social e às lutas travadas no campo político.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Tal como será apresentado adiante, o material coletado para esta pesquisa compreende três períodos: a última semana eleitoral antes do 1º Turno das Eleições (24/09/22 a 01/10/22); a semana pós-eleições (02/10/22 a 08/10/22); a repercussão da posse das eleitas (30/01/23 a 03/02/23). Embora o papel desempenhado por estas mulheres tenha se transformado - passando de candidatas a eleitas e, por último, parlamentares recém-empossadas -, optamos por nomeá-las enquanto candidatas, pois esta foi a sua atuação predominante e a tônica de suas postagens no recorte analisado.

2. **Informações disponíveis em** https://pib.socioambiental.org/pt/Estatuto_do_%C3%8Dndio Acesso em 27 março 2024.

3. **Informações disponíveis em** <https://memorialdademocracia.com.br/card/juruna-1-deputado-indio-toma-posse> Acesso em 27 março 2024.

4. **Disponível em:** https://www.youtube.com/watch?v=kWMHiwdbM_Q Acesso em: 30 junho de 2023.

Referências

ALBÁN ACHINTE, Adolfo. Estéticas de la re-existencia: ¿Lo político del arte? In: MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo. (orgs.). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 281-295.

BARBOSA, Lia e NÓBREGA, Luciana. A luta das mulheres indígenas na América Latina e a crise ambiental. *Revista SER Social*. Brasília (DF), v. 26, nº 52, janeiro a junho de 2023

BERNARDINO-COSTA, Joaze, MALDONADO-TORRES, Nelson e GROSGOUEL, Ramón (Orgs.) *Decolonialidade e Pensamento afrodiaspórico*. 1ed.reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MARCHA DAS MULHERES INDÍGENAS. Documento Final da Marcha das Mulheres Indígenas (2019). *InSURgência: revista de direitos e movimentos sociais*, Brasília, v. 7, n. 2, p. 339–345, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/insurgencia/article/view/39122>. Acesso em: 30 jun. 2023.

FARIAS, D. O. de; GOMES, I. M. M. Fluxos ativistas indígenas: instabilizando a hipótese da guerra cultural a partir de afetos, territorialidades e temporalidades no Brasil. *Revista Eco-Pós*, v. 24, n. 2, p. 277-308, 2021.

HALL, Stuart. *Da diáspora - identidades e mediações culturais*. Org Liv Sovik, Tradução Adelaine la Guardia Resende et all. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HAESBAERT, Rogério. *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi) territorial na América Latina*. Buenos Aires, CLACSO: 2021.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo (Nova edição)*. Editora Companhia das letras, 2019.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 2020.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 27–54.

MATOS, Maria Helena Ortolan. *Mulheres no movimento indígena: Do espaço de complementaridade ao lugar da especificidade*. In: SACCHI, Ângela; GRAMKOW,

Márcia Maria (orgs.). *Gênero e povos indígenas*. Rio de Janeiro, RJ: Museu do Índio, p. 140-171, 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Diversidade em convergência. *Revista MATRIZES*. São Paulo, V. 8 - Nº 2 jul/dez, 2014.

VOZ DAS MULHERES INDÍGENAS. *Pauta nacional das mulheres indígenas* (Cartilha). Brasília, DF: ONU Mulheres Brasil, 2018. Disponível em: <http://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2018/06/PAUTA-Mulheres-indigenas-1.pdf> Acesso em: 13 de outubro de 2023.

WE ARE SOCIAL. *Digital 2024: Global Overview Report*. Meltwater: 2024. 561 p. Relatório. Disponível em <http://wearesocial.com/digital-2024>. Acesso em 26 de março de 2024.

CAPÍTULO 15

O espaço onírico como refúgio: uma visão cosmopoética para o filme *Bardo*

ALEXANDRE BRUNO GOUVEIA COSTA

MILENE MIGLIANO GONZAGA

RAVENA SENA MAIA

A proposta desse artigo é investigar o sonho como espaço de refúgio na espacialidade fílmica da obra: *Bardo – falsa crônica de algumas verdades* (2022), de Alejandro González Iñárritu. O que nos interessa, além dos acontecimentos em si, é a forma poética que o cineasta utiliza para construir as categorias de espaço na narrativa sustentada pelo sonho da personagem, e que garante alargar as dimensões de fronteira presentes no onírico revestido pela experiência dos corpos na historicidade dos povos migrantes entre México e os Estados Unidos da América.

O filme narra a história de um jornalista e documentarista mexicano Silvério (Juan Daniel Garcia Treviño) que após 30 anos morando nos Estados Unidos da América, por conta de perseguição política e melhores condições de vida para a família, retorna ao país de origem para receber uma homenagem do sindicato de jornalistas por um documentário premiado. O filme se desenrola numa narrativa onírica, um sonho de Silvério, que está em coma, vítima de um derrame. É o sonho que promove encontros,

cena em que Silvério encontra a imagem de si, projetada em Hernán Cortés durante um diálogo; o sonho que é a extensão do cotidiano. É o que aposta Alejandro Iñárritu, ao invocar a ancestralidade dos povos originários ameríndios como elemento presente da sua formação.

O sonho como entendimento cosmológico de povos originários é a base para as composições de suas filosofias, das cosmovisões, de seus entendimentos de mundo; é também o que sustenta parte do conhecimento para combater a violência do Estado e as ameaças à memória, à história, aos rituais e ao cotidiano destes povos. Toda a narrativa de *Bardo* é permeada com essa marcação. Na primeira sequência, quando Silvério explica um conflito que aconteceu em determinado palácio do centro da Cidade do México; ou quando os corpos de desaparecidos e de nativos estão empilhados no centro da cidade; até quando o documentarista percorre em seu dia a dia, situações pessoais como o confronto com os filhos e a esposa, a temática da violência do estado é parte dos encontros e das respostas que o sonho oferece a Silvério. O corpo da experiência no sonho do personagem atualiza as marcas do corpo no plano vivido, nas diversas dimensões imaginárias de sua implicação nas situações: no filme, na imagem, na política, na relação entre as historicidades.

Nos termos de Dénètem Touam Bona (2020), os sonhos ao invés de serem oposição à realidade, são operadores de sua dimensão mais profunda e o autor os utiliza em sua potência para constituir uma cosmopoética do refúgio. Conjugando essas lógicas é que buscamos entender o lugar dos sonhos enquanto espacialidade de fuga, de refúgio, frente a um cotidiano de opressões colonialistas. Bona nos mostra um cenário contemporâneo cibernético e de controle cuja possibilidade de refúgio vem se tornando cada vez mais escassa. Assim, as experiências históricas da marronagem¹, da fuga enquanto forma de vida e de resistência, para o autor, se constituem enquanto formas de conquistas pela subtração do poder, instaurando modos de compreender o fora e o dentro e de estabelecer fronteiras “ao garantir o território da comunidade sem deixar traços visíveis, sem permitir sua localização pelo aparato de captura colonial” (Bona, 2020, p. 43).

Admitimos para essa reflexão que a relação de resistência também se dá na disputa de espaços e de territórios, pelo refúgio cosmopoético. Resistir não é somente se fechar num território, a todo custo tentar proteger um território apropriado e/ou próprio, mas, atualmente, resistir envolve acionar e acessar territórios múltiplos. Em Bona (2020), a resistência se efetiva na fuga que instaura uma subversão a partir de dentro com intuito de desfazer as instâncias de dominação pelo vazio, sem as resistências dos embates frontais que oferecem o risco da captura e da criminalização. A marronagem remete a uma cosmopoética, já que ela “é produção de um mundo, criação de um fora com valor de refúgio e de utopia concreta para todos que ainda permanecem cativos” (Bona, 2020, p. 46) e, neste mesmo percurso, intentamos olhar para a esfera do sonho em *Bardo*, como refúgios para produção de mundos externos às problemáticas heranças da colonização mexicana.

O filme é essa cosmopoesia, vinculando-o à proposta crítica conduzida pela opção decolonial, também um modo de sonhar, fabular futuros e possibilitar refúgios. O sonho enquanto lugar de produção, circulação e transformação de conhecimento não faz parte da proposição da modernidade ocidental, mas é constituinte dos modos de sentir, ver e conhecer o mundo de diversas culturas que foram objeto do pensamento e violência colonial. Diante da modernidade ocidental, os sonhos foram subjugados ao controle e à disciplina, dentro de um movimento farmacológico, ou seja, era uma realidade a qual era possível conhecer-se e acessar locais do inconsciente, em detrimento a uma perspectiva onírica enquanto conhecimento coletivo e tratado enquanto presente relacional.

Ao iniciar *Bardo* em uma ambiência onírica, Iñárritu nos convida a mergulhar em uma narrativa que amplia sua condição representacional para compartilhar audiovisualidades de outra experiência de tempo, presente na vida de qualquer pessoa, mas ausente de nossa vida racionalizada. Nosso trilhar por estes caminhos oníricos seguirão a rota estabelecida e por vezes aberta da narrativa que Iñárritu nos oferece - por espaços e trechos

narrados - e que também exprime seu fazer cinematográfico autobiográfico, como se a própria obra se estabelecesse enquanto um sonhar do diretor.

Deserto: “... é pretensioso. Desnecessariamente onírico...”

Primeira cena: A sombra de sujeito que salta sobre o deserto, mantém-se em suspensão por alguns segundos e aterrissa novamente ao chão, de onde parte para um novo salto. Tudo o que vemos é o aproximar e distanciar desta sombra sobre o deserto ensolarado, numa metáfora que permanece latente ao longo da experiência narrativa de *Bardo*. A construção do diretor Alejandro González Iñárritu nos coloca exatamente como este sujeito que ora se encontra com os pés assentados, ora parece se encontrar em suspensão diante da narrativa, a qual nos perguntamos, em diversos momentos, onde e quando se passa tal cena, trata-se de uma lembrança, é um sonho, isto aconteceu ou não aconteceu? Por vezes acompanhamos uma cena num lugar e logo a personagem se encontra em outro cenário, com outras pessoas, numa temporalidade difícil de definir; é passado, presente ou futuro? Com o decorrer do filme, entendemos que o diretor nos colocou, através das telas, a partilhar uma experiência muito semelhante a que vivemos em sonhos e, tocados por esta obra, nos debruçamos neste trabalho de pensar juntos (três pesquisadoras, um filme e um diretor) os sonhos como um espaço constituidor de realidades que disputam e tensionam relações temporais.

O deserto é o elemento que abre e fecha a narrativa fílmica em *Bardo*. Silvério por ele salta, se desloca com a potência de poder voar como em um sonho. Em alguns momentos, a paisagem desértica, assume a ação política de migrantes que tentam sobreviver para além do território mexicano; ou mesmo, no centro da Cidade do México - deserta com corpos de mexicanos empilhados ao pé da figura do conquistador espanhol Hernán Cortez. Ao final, o deserto retoma a dimensão de lugar, dos reencontros, e da despedida de Silvério, condição de liminaridade.

Pelo deserto percebemos um corpo que se desloca e, mobiliza temporalidades e espacialidades. O deserto assume o papel de liminaridade na

narrativa fílmica de *Bardo* (2022), destacando-se em momentos específicos que marcam a trajetória do personagem Silvério. Inicialmente, Silvério é representado pela sombra que se projeta sobre o solo desértico, simbolizando um aprendizado e adaptação a esse novo território, um novo lugar. Os movimentos de câmera que sinalizam grandes saltos, sugerem o primeiro ensaio de quem deseja voar. No decorrer do filme, o deserto também se apresenta como uma territorialidade narrativa ao ser utilizado como cenário para o trabalho do documentarista Silvério, que registra a fuga de migrantes. Nessa sequência específica, apesar de Silvério aparentar ser o diretor da gravação, a própria dinâmica da cena o mostra tão desorientado quanto os migrantes, transformando-o em mais um entre todos.

A liminaridade desértica que - inicialmente é um espaço de aprendizado para o voo e que, em seguida, mostra-se um lugar de fuga junto aos migrantes - torna-se, ao final do filme, um lugar de refúgio e lugar de acolhimento. Nesta sequência final, Silvério espelha a si mesmo, se toca como se naquele instante produzisse consciência de sua dimensão de passagem que ali vive, então, despede-se dos pais e irmãos. Ao se despedir da esposa e dos filhos, que seguem caminhando em uma pequena mureta, Silvério os alerta de que ali não é um lugar para eles, e então os três desaparecem, os lustres se apagam, e o olhar de Silvério ergue-se. A cena seguinte retoma o início: uma sombra que marca o deserto, mas que agora aprendeu a voar. A condição liminar potencializa os encontros retratados no filme abrindo caminhos para percursos que já foram percorridos ou ainda serão; a potência provém da própria indiscernibilidade que o filme, e o diretor, nos convidam a experimentar.

Precisamos considerar que tais possibilidades podem estar na mesma leitura, dispostas sobre camadas que marcam a experiência da personagem e, numa leitura autobiográfica, a experiência do próprio diretor. Em seu último trabalho, *Iñárritu constrói uma experiência de realidade virtual, Carne y Arena (2020-2023)*, através de um vasto vazio desértico onde é possível vivenciar a condição humana de imigrantes e refugiados. Os relatos reais das experiências de fuga dos imigrantes no deserto fronteiriço atra-

vessaram o diretor para trazer agora em *Bardo* o dilema de: ou enfrentar o risco iminente do refúgio, ou permanecer sobrevivendo às condições de uma vida mexicana opressora.

O deserto se torna potente na narrativa fílmica como lugar em que a experiência do sujeito modula transições temporais e narrativas, pois, a todo instante o deserto é ponto de partida e retorno e, dele, outros lugares são acionados: a casa, o estúdio de TV, a festa, a própria cidade. Assumimos que a dimensão do deserto é um lugar onírico e de refúgio. E, para tanto, incorporamos a esta leitura a definição de lugar como um centro de significado construído pela experiência (Tuan, 2018, p. 5)

“O deserto é mortal” (*Bardo*, 2022, 01:44:24) e só existe porque Silvério o aciona, e não o contrário. Isto é tão significativo, pois, implica em como as espacialidades, o lugar e as temporalidades demandadas na narrativa se relacionam com o corpo. A partir da sensibilidade e das experiências vividas pelo nosso corpo, é possível pensar nas dimensões espaciais e sensoriais implicadas a ele. Silvério percorre os lugares acionados pelo seu corpo (enquanto experiência) durante o filme. Ele não vaga pelo deserto, pois este não está perdido, ele se acha, pois o corpo assume a função de valor espacial. No capítulo “Corpo, Relações Pessoais e Valores Espaciais”, da obra *Espaço e lugar* (2013), Yi-Fu Tuan explica que a organização dos valores espaciais no mundo depende de duas questões: a postura do corpo (ereto) e as relações que ele estabelece com os outros e com as coisas (distantes ou próximos). Mas, somente a espaciosidade garante a liberdade necessária para valorar o corpo neste espaço. E é na espaciosidade onírica do deserto, que Silvério aciona sua experiência e os embates necessários para resolver suas questões; de toda forma, sinaliza para o público que o lugar é o da experiência. Pois, a dimensão do onírico aqui é onde o corpo pode agora transitar, pois, no mundo humano-real, o corpo dorme. Corpo, experiência e temporalidades se dão na espaciosidade, que no caso do filme é onírico.

Espaciosidade está intimamente associada à sensação de estar livre. Liberdade implica espaço; significa ter poder e espaço suficiente em que

atuar. Estar livre tem diversos níveis de significado. O fundamental é o de transcender a condição presente, e a forma mais simples em que esta transcendência se manifesta é o poder básico de locomover-se, o espaço e seus atributos são experienciados diretamente. Uma pessoa imóvel tem dificuldade de dominar até as ideias elementares de espaço abstrato, porque tais ideias se desenvolvem com o movimento – com a experiência direta do espaço através do movimento (Tuan, 2013, p. 59).

A espaciosidade do deserto remete ao corpo em temporalidades diversas. Silvério se reencontra com a figura dos pais (que o aguardam), se despede dos filhos; acessa outros lugares como a casa que tem várias camadas temporais acionadas constantemente pelo corpo moribundo, mas, experienciadas pelo corpo onírico. Esta é uma marca do filme, que não assume o deserto e nem outra disposição de lugar como fronteira, mas, muito mais como liminaridades, aí onírico é muito mais potente. O conceito de lugar, nesta espaciosidade, é atravessado pelas experiências sensoriais e afetivas. Todas estas dimensões – sensibilidade, experiência e vivência – e conceitos – lugar – possuem como elemento central a corporeidade.

A percepção do deserto, no filme, como território de fronteira ou marca cartográfica se dá, apenas, como estratégia de invocar um binarismo antropoceno criticado, explicitado na narrativa. Neste caso, é importante destacar que a questão política do filme, das opressões aos povos originários ameríndio se dá sempre na tentativa de fortalecer a ideia de território/fronteira. Este aceno é importante, pois ele existe no filme como um alerta; um alerta significativo do que se propõe a narrativa dos vencedores. Ao destacar o binarismo antropoceno, o filme questiona essa divisão simplista do mundo e os sistemas de opressão que a sustentam. Ele sugere que essas fronteiras são arbitrárias e subjetivas, criadas e mantidas pelos seres humanos para servir a seus próprios interesses. Ao negar esse binarismo, por meio de uma liminaridade onírica, a trama narrativa do filme desafia as estruturas de poder estabelecidas e busca formas alternativas de compreender e habitar o mundo.

Assim, o binarismo no filme não apenas desempenha um papel na construção da narrativa, mas também serve como uma crítica às desigualdades

e injustiças inerentes ao sistema de fronteiras e divisões impostas pelos seres humanos. O filme possibilita questionar as narrativas dominantes e a considerar novas perspectivas sobre as relações entre os seres humanos e o meio ambiente, bem como entre diferentes grupos sociais e culturais. Uma cena emblemática desta condição é quando, em casa, Silvério ‘acorda’ e liga o rádio e nele está a narração de uma notícia: “Fronteiras são criadas por humanos. Elas devem estar subordinadas às necessidades humanas. Descendo a fronteira, uma área de terceiro mundo, pode se tornar a terra prometida do primeiro mundo...” (Bardo, 2022, 00:14:21). Em seguida, Silvério desliga o rádio, num gesto de negação desse binarismo.

É importante lembrar que como figura de historicidades, a fronteira não é o que separa, mas o que põe em relação. A relação com o outro evidencia-se, assim, uma estratégia fundamental na conformação ou da disputa pelo território (Gomes *et al.*, 2022). Contudo, de forma intencional, em *Bardo* (2022), a dimensão de fronteira implica uma abordagem que limita o poder das relações na fronteira e que acaba sustentando relações de poder e dominação. Para tanto, como dimensão epistemológica para a corporeidade no onírico, o conceito de liminaridade (Rosa *et al.*, 2016) torna-se mais interessante para estas condições. É no limiar que Alejandro González Iñárritu nos põe na instabilidade entre a referência do real e o que é o sonho. O sonho não está para a estabilização, do contrário do que parece ser a ideia de fronteira, mesmo como algo poroso, ao que parece, a fronteira sempre tenta a conformação dos agentes e sujeitos.

A liminaridade, então, é a ponte entre a experiência do lugar com a dimensão onírica, o que comporta o transitar de Silvério na obra. Isto pois, só se pode considerar se a ambiguidade que comporta o limiar é o que mais nos atrai.

Se Turner explicita a ambiguidade inerente às liminaridades, bem como sua impossibilidade classificatória – indicando “a confusão de categorias costumeiras”, “a coincidência de processos e noções opostas em uma única representação”, e evidenciando sua indeterminação e falta de localização precisa – , em Benjamin as duas apreensões possíveis do conceito de limiar (como zona de transição e zona de detenção) também apontam para

sua dimensão ambígua e paradoxal: a um só tempo limite e passagem, sonho e pesadelo, limiars são seres, espaços, tempos, práticas que não se encaixam em nenhuma categoria, que se encontram fora de lugar e/ou do tempo. Também em Simmel, as figuras da ponte e da porta remetem à ambiguidade do limiar: associação e dissociação, junção e disjunção, relação e separação, permanência e transposição, possibilidade e impossibilidade, o conhecido e o desconhecido, o limite e o ilimitado, o dentro e o fora (Rosa *et al.*, 2016, p. 352-353).

O corpo se dá em duas zonas de liminaridade. Um corpo que dorme em determinado tempo e espaço; e outro corpo que vive e transita no onírico. Como então as dimensões de historicidades se organizam pelo corpo que transita na potência do sonho? Este corpo que transita no deserto também é um corpo de fuga e de reencontros, por isso refúgio. A espaciosidade do deserto, que incorpora os diversos lugares que são acionados pela experiência na narrativa são possibilidades recorrentes que o sonho permite enquanto resolução.

Refugiar não é um fetiche, alerta Dénètem Touam Bona, em *Cosmopoéticas do refúgio* (2020). Precisamos nos refugiar de um mundo que subvaloriza a escuta; que implica ainda um modo mercantil das relações; que privilegia a teoria cientificista do que os saberes orais; ou mesmo que nos afasta do sentimento de fracasso na valorização extrema do sucesso da imagem. Ao descrever estes sintomas, podemos até ousar em dizer os motivos que levaram Silvério a sucumbir ao sono, fruto de um AVC. A vida não lhe permitiu refúgio, foi preciso dormir e, em seguida sonhar, para estar livre, e assim, se possível, refugiar-se consigo e com seus opostos: a esposa solitária; o amigo de infância recalcado; os pais ausentes; o filho morto. O refúgio para Silvério, portanto, é o onírico.

O corpo sonhado pode assumir a função de refúgio. Neste caso, é preciso compreender que uma cosmopoética do refúgio implica numa dimensão poética de vida, de celebração e luta. “Os sonhos, sejam diurnos ou noturnos, devaneios íntimos ou mitologias coletivas, oferecem a possibilidade de experimentar o “ponto de virada” de um pássaro, uma árvore ou um rio, e nos despertam assim para o que está ao mesmo tempo além e

dentro de nós” (Bona, 2020, p. 13). É, por exemplo, quando o casal de imigrantes entrevistados por Silvério conta que estão indo ao Arizona levando o Deus *Centeotl* “para que lhe devolvam a vida”, pois *Centeotl* - Deus do milho - havia morrido, quando quer falar sobre a fome e a violência em seu vilarejo Chalchihuites; ou ao contar que os desaparecidos no deserto foram levados pela Virgem, para falar dos que morreram tentando cruzar as fronteiras. Todavia, é daí igualmente que vem o que consideramos o melhor das propostas de Bona: a elaboração de um projeto de “resistências furtivas, nada frontais” aos “dispositivos de controle” a serviço do capitalismo e de todas as suas linhas auxiliares, como o racismo antinegros e anti-indígenas, o sexismo, a LGBTQIAPN+fobia e outras formas de opressão e violência.

Refugiar-se é resistir, mesmo em sonho. A proposta da marronagem defendida por Bona é “menos uma forma de conquista do que de subtração ao poder”, as táticas furtivas serão “táticas de des-captura”, uma vez que, “a cada tentativa de captura, se opõe o vazio” (Bona, 2020, p. 46-47). A marronagem aplica-se na narrativa fílmica em diversos momentos de confronto da personagem. Silvério, apesar de mexicano, viveu trinta anos nos Estados Unidos da América, ao voltar durante a entrevista em um programa de TV, é questionado pelo apresentador se, naquela posição de reconhecimento, sente-se mais Mexicano ou melhor do que os mexicanos; em outras cenas ele se mostra incomodado por, na família, ser o de pele mais escura.

Tais questões são afloradas no percurso onírico e tomando a medida da resolução.

A memória do corpo não é estática, é motora, dinâmica, só se atualiza em gestos, posturas, numa série de práticas corporais tais como a dança ou a música. Os ritmos do Atlântico negro se confundem muitas vezes com a própria repetição do mito: sua atualização ritual (Bona, 2020, p.29).

Uma sequência que destaca esse ‘ponto de virada’ é quando na cerimônia de premiação, Silvério, mais uma vez, entra em um embate com seu amigo Lúcio, logo em seguida de volta à festa, a esposa o chama para dançar, nas falas de Silvério: “Ah, a selva está nos chamando!” (Bardo, 2022,

01:22:20). Retomamos a ideia de ponto de virada, pois, na métrica fílmica a cena da festa em *El palacio del baile en México*, se dá exatamente na metade do tempo fílmico. A cena se desenvolve com base na performance corporal, alinhado aos dos filhos, esposa, irmãos e amigos.

A ‘virada’ se dá em memória de uma sequência musical que parece ser de um passado não muito recente, pois a filha o pergunta: “lembra-se desta?” (Bardo, 2022, 01:21:14), e em seguida, no bater de palma, a música toca. A cena, portanto, é indicativa de uma temporalidade presente na cronologia da gravação sonora, mas que aciona um tempo inscrito enquanto conhecimento gestual, coreográfico, rítmico, vocal, completando uma trama de performances corporais e orais (Martins, 2021). Para Leda Maria Martins (2021), o arcabouço das performances corporais e orais vão constituindo uma oralitura, um sistema de inscrição de saberes, de memórias e de cosmopercepções que se processam pelas e nas corporeidades. O corpo em festa transita na temporalidade da memória e em outros corpos que Silvério instala o aspecto de resolução. É um acontecimento corporificado que “inclui as experiências individuais e coletivas, a memória pessoal e a memória histórico-social” (Martins, 2021, p. 80). A marronagem também incide aí, neste corpo-tela onde se inscreve essa oralitura, na dança da ancestralidade.

A festa é interrompida, mais uma vez implicada em uma tentativa de controle, e Silvério dali sai, mas não foge, se esquiva. “O *marron* não foge, ele se esquiva, escapa, desaparece; e pela sua retirada, se metamorfoseia e cria um fora: o quilombo, o palenque, o mocambo, o *péji an déyo...*” (Bona, 2020, p.40), outro gesto, outra coreografia, inscrevendo outra implicação temporal que se dá na medida da memória e da ancestralidade incorporadas.

Metrô: “porque a vida não funciona assim. Há uma cronologia. Há uma ordem...”

A metamorfose dessa ancestralidade tem corpo, o *axolotl* (axolonte) salamandra típica do México que carrega o mito em seu nome, o deus que se metamorfoseia para fugir da morte. No filme os axolontes aparecem como

animais de estimação - Paco, Guido e Ernesto - que o filho de Silvério cria-va no México quando criança e que, agora jovem, compartilha as lembranças com o pai durante o voo, confessando a tentativa infantil de carregá-los consigo escondidos numa mala durante a mudança aos EUA, sem sucesso.

A atualização ritual se materializa na narrativa fílmica e se confirma enquanto memória coletiva, evidenciando a historicidade do refúgio, do ser imigrante, resgatada pela espaciosidade do sonho. *Xolotl* na mitologia asteca é o Deus que se refugia ao sacrifício de alimentar o Sol; em uma das versões do seu mito, *Xolotl* tenta escapar da morte se transformando primeiro em uma espécie de milho (chamado *xólotl*), depois em um *maguey* (tipo de agave, *mexolotl*) e por fim se refugia no rio, se transformando no anfíbio. Para Bona, “a dissidência sempre procede de uma ruptura do continuum temporal”, as revoltas ameríndias provocam um trauma coletivo que se expressam ou são renunciados pelos mitos, pelas profecias dos pajés, pelas divindades afrodescendentes: o rompimento do Sol, a queda do céu, a morte dos deuses etc. Espaços míticos, oníricos que elaboram memórias, constituem futuros que têm a noite, a escuridão como espaço-tempo poético do refúgio.

A linha de fuga do marron se conjuga com a linha “do além” do pajé: um para além do visível, que também é um para além da realidade colonial, a projeção de um mundo ao mesmo tempo passado e ainda por vir, aquilo que Édouard Glissant chama de “visão profética do passado” [...] (Bona, 2020, p. 37).

Silvério caminha pelo bairro onde mora, se distancia em apresentação de ambiências diferenciadas em dois ou três planos, até que chega a um ambiente mágico, que logo reconhecemos como uma grande loja de venda de peixes, animais aquáticos e acessórios. Em meio a grandes corredores iluminados pela cor azul, percebemos que ele compra três axolotes, como os que seu filho tinha antes da mudança de país. Em uma conversa com o filho no avião, o jovem havia contado sua tentativa de levar os anfíbios para o novo lar, em sua mudança aos EUA, mas que os animais não haviam re-

sistido. Silvério então está em uma estação de metrô com um saco plástico nas mãos contendo três axolotes dentro d'água. Ele tem dificuldades para comprar o bilhete nas máquinas, mas por fim, adentra o vagão do metrô.

Na conversa com o filho, este havia ressaltado o lugar de privilégio do pai, já que este não sabia sequer como andar no transporte público. Mais uma vez, reconhecemos que a reparação de sua relação com o jovem está em pauta nesta sequência. Uma reparação que mais do que tudo é uma autocrítica em elaboração na sua performance na vida em Los Angeles. Silvério se senta e um garoto que está defronte de si, ao lado de sua avó, o encara depois de notar o saco com os animais em sua mão. Será ele criança? Ambos sorriem. Silvério se redime. E começa a passar mal.

Silvério deixa o saco cair ao chão, os animais se espalham pelo vagão. O jovem e a avó saltam quando o metrô pára na próxima estação. As imagens que se seguem são do metrô nos trilhos, pela cidade, a noite cai e o transporte chega ao seu destino final: a estação Santa Mônica, anunciada por uma voz eletrônica. A faxineira adentra o vagão e percebe a sujeira, Silvério desacordado, o chama em inglês e depois em espanhol. Ela alterna as línguas na tentativa de estabelecer contato. A liminaridade das identidades de ambos é realçada na presença dos corpos estrangeiros no território americano. Quando a faxineira percebe que o homem só no vagão está desacordado, sai correndo chamando um colega para ajudá-la. Estamos já no tempo de duas horas do filme e só neste ponto é que percebemos que o protagonista de *Bardo* sofreu um derrame. A narrativa revela que, até o momento, estávamos acompanhando os sonhos que Silvério imaginava neste estado de coma.

É importante observar que, mesmo não sendo um sonho em seu sentido estrito de uma experiência de corpo adormecido, toda a narrativa de *Bardo* assume essas cenas imaginárias de Silvério em estado de coma enquanto sonho. As narrativas cinematográficas sobre um corpo que não está em estado de vigília, de atenção, no geral são representadas como uma narrativa onírica, um sonho e em *Bardo* não foi diferente. Esta abordagem assemelha-se ao modo como o sonho é compreendido pelos povos yanomami

em relação às experiências no sono e sob efeito da *yãkoana*² (Kopenawa; Albert, 2020; Limulja, 2022). Para eles, tanto os sonhos experimentados durante a noite ou decorrentes do uso diurno da *yãkoana* não apresentam distinção, pois através deles nossa imagem vital (*utupë*) se desprende do corpo e, livre, viaja e encontra as outras imagens dos seres existentes (Limulja, 2022).

Silvério está desacordado em um quarto, cercado pela família e amigos, e o filho liga a televisão enquanto a mãe e a irmã acalentam o corpo deitado. A reportagem veiculada no noticiário encontra a faxineira que socorreu Silvério no vagão. Ela é uma compatriota, ao que percebemos que o quarto está no México e se chama Refúgio Domingues. Ela narra brevemente o estado em que o protagonista estava no vagão e o filho desliga a TV. Refúgio abre as portas para o sonho de Silvério como fuga, como espaço de refazimento e reflexão de toda sua história. Sonho como lugar de produção de conhecimento e de encontro consigo mesmo. Como fuga do cotidiano ocidentalizado que nos amarra em tramas muitas vezes sem sentido.

No capítulo “Flores de Sonhos”, do livro *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2020), é enfática a defesa dos autores na diferenciação entre o modo de produção de conhecimento por meio da escrita dos brancos e dos sonhos do povo yanomami. A escrita dos brancos se produz a partir de uma afirmação de palavras que muitas vezes não têm o sentido prático de sua execução e figuram apenas como tratados políticos. A legislação ambiental, os direitos constitucionais indígenas e o próprio ego narcísico acadêmico são acionados como exemplos desta escrita que se produz mas que não se efetiva na vida social, em respeito à comunidade e natureza. O sonho yanomami é intrínseco à existência de sua comunidade na terra.

Nós, habitantes da floresta, viemos do esperma e do sangue de Omama, que era um verdadeiro sonhador. Foi ele que, no primeiro tempo, plantou na terra a terra que acabara de criar a árvore dos sonhos, que chamamos *Mari hi*. Desde então, assim que as flores de seus galhos desabrocham, elas nos enviam o sonho. Foi assim que ele o pôs em nós, permitindo que nossa imagem se desloque enquanto dormimos. Nós o possuímos através do sangue sonho de nossos maiores (Kopenawa; Albert, 2020, p. 463).

É por meio do sonho que os yanomami conhecem as coisas, ganham conhecimento e encontram-se com os espíritos ancestrais que os ensinam a cuidar da floresta, dos cantos, da dança dos espíritos e a enfrentar os espíritos e forças maléficas que atacam os povos da floresta. Os sonhos abrem caminhos para crescer o pensamento dos xamãs yanomamis (Kopenawa; Albert, 2020, p. 465) e para orientar os passos do caçador. Ao exaltar em *Bardo* a espaciosidade do sonho como um refúgio no qual Silvério se reelabora, a relação e referência à importância do sonho para os povos originários ameríndios se afirma e se constitui como uma potência para que pensemos e imaginemos um outro modo de estar no mundo, no qual os conhecimentos também podem estar no onírico, que não significa apenas um encontro consigo mesmo, mas um encontro com os outros, com uma alteridade e com um conhecimento que é da ordem do coletivo. Os povos yanomami entendem que através dos sonhos se conhecem outros lugares, povos, conhecem outras formas de viver e de pensar o mundo, quem sonha só consigo nunca sai de si e o mundo se torna pequeno (Limulja, 2022). Assim, “o sonho vem ao mundo pela linguagem” (Limulja, 2022, p.72) e nós sonhamos junto a Silvério, um sonho compartilhado, para encontrarmos estes outros.

Ao narrar a revelação da situação do derrame de Silvério na espacialidade do metrô, Iñarritu nos remete à uma alusão aos tempos do início do cinema, quando a máquina a vapor se relacionava à máquina cinematográfica na transformação da realidade social urbana. O metrô consolida o desenvolvimento do transporte público em grandes cidades, assim como a presença da narrativa cinematográfica e audiovisual. É nessa temporalidade urbana exacerbada que Silvério se desliga da vida que protagoniza e se refugia no sonho, no encontro com seu passado, com seus ancestrais, com seus entes queridos, com o que o faz ser, muito mais do que o prêmio de reconhecimento enquanto profissional, que diante da fatalidade, deixa de receber.

Casa: “...uma somatória de cenas sem sentido”

Alejandro Iñárritu usa de uma lente grande angular que distorce as bordas e dependendo da distância focal, garante uma profundidade de cena muito pouco usual no cinema. Junto a essa escolha fotográfica, também usa constantemente de planos sequências. Essa combinação é fundamental para redimensionar a leitura comum que fazemos sobre a narrativa filmica imposta por Hollywood (nesse ponto Iñárritu marca sua posição cinematográfica). O cinema americanizado ensina que o tempo narrativo determina a espacialidade. O espaço, então, é apenas uma representação, limitado pelo quadro, numa lógica linear.

Em *Bardo*, a espacialidade é mais importante; é pelo espaço que o tempo é apreendido. Por exemplo, logo após a entrevista frustrada na TV, Silvério chega em casa. No mesmo plano sequência, o documentarista transita pela casa: no presente, na primeira fala com a esposa Lúcia; no passado, com o filho Lorenzo e no futuro, nos instantes solitários. Ali o espaço é polissêmico, diversas temporalidades acessadas pela duração de um único plano, no mesmo espaço-quadro. E é por este espaço que ele se permitiu ao sonho.

O lar, como concebido por Yu-Fu Tuan (2018), representa um espaço essencialmente definido por seu significado primário: um abrigo acolhedor. É nesse ambiente que encontramos um refúgio para assumir nossas limitações e necessidades corporais de maneira declarada e confortável e, igualmente, o refúgio do adormecer, sonhar. No plano sequência, a trama busca na espacialidade da casa, local dedicado ao sustento do corpo, quando a fadiga ou a doença se tornam insustentáveis a manutenção de uma aparência destemida perante o mundo, é para o lar que nos retiramos, onde encontramos recuperação e conforto – refúgio.

Este entendimento do lar como abrigo acolhedor e refúgio, em contraste com outras instâncias é fundamental para a múltipla temporalidade da narrativa implicada à Silvério e, ao assistir te conduz, ao mesmo espaço, por múltiplas narrativas. “O lar é onde a vida começa e termina; e se isto raramente acontece na sociedade moderna, permanece um ideal onírico. O lar é destinado aos processos ocultos da vida” (Tuan, 2018, p. 04).

Silvério entra na casa, escura, apenas uma iluminação externa. Ao fundo um bipe, é o som do aparelho de monitoramento do corpo de Silvério em coma que invade o sonho. No mesmo instante, Lúcia também invade o sonho: “Silvério... Está me ouvindo?”; Silvério responde no sonho: “Desculpe o atraso!”; e Lúcia: “Onde você está? Sinto que me ouvi!”. E, somente, quando as luzes da sala acendem, Lúcia se presentifica no sonho e dá sequência à narrativa onírica (Bardo, 2022, 00:28:42).

Esta cena inicial sinaliza diversas transversalidades temporais na mesma espaciosidade, aqui a casa, mas numa dimensão onírica. Destas diversas experiências com o tempo, que configura a historicidade da narrativa, tomamos de Reinhart Koselleck (2006) um conceito que ajuda a refletir sobre a narrativa: os “estratos de tempo” ou a “simultaneidade do não simultâneo” referem-se à ideia de que em um determinado espaço coexistem camadas temporais distintas, caracterizadas por diferentes durações e origens. Essas camadas representam o acúmulo e a sedimentação de experiências passadas, bem como uma manifestação de desejos e temores que podem não estar acontecendo ao mesmo tempo, mas que são de alguma forma presentificadas nesse espaço específico.

Consideramos então, que a casa é o lugar onde eventos, memórias e aspirações de épocas diferentes se sobrepõem. Esses estratos temporais são como camadas de histórias que se entrelaçam num único local, tornando-o rico em significado e profundidade. É como se o tempo não fosse linear, mas sim, um mosaico de momentos que coexistem, se acumula e se entrelaça em um espaço particular, conferindo-lhe uma complexidade única. É a compreensão de que o passado e o presente podem coexistir e interagir, criando uma experiência enriquecida e multifacetada desse espaço.

Mesmo que na obra *Futuro Passado* (2006) para Koselleck a dimensão de sonho implica em uma experiência por vezes premonitória; aqui admitimos que os sonhos, ao desempenharem efeitos sobre nós, ainda que não possamos claramente defini-los, correspondem, para além de uma experiência histórica, a uma experiência estética. A vida onírica corporalmente assimilada não seria apenas uma representação do passado vivido e do

futuro latente. Mas uma experiência do passado e do futuro ele mesmo (Rodrigues, 2019, p.11).

Todavia, na perspectiva yanomami, as experiências dos sonhos são claramente definidas, sendo premonitórios ou não, o sonho mobiliza uma realidade que permaneceria imutável se não forem socializados, orientando os conhecimentos e as condutas das pessoas. O *mari tërë*, tempo do sonho, se constitui enquanto dimensão em constante movimento onde passado, presente e futuro não se distinguem. Mesmo localizando o *mari tërë*, não se trata de duas realidades paralelas, para os yanomami vigília e sonho, dia e noite são duas formas de acessar um mundo que só pode ser compreendido em sua plenitude nessa dupla experiência.

Assim, tanto as experiências que ocorrem durante o sonho como as que se passam durante a vigília se desenrolam à maneira de uma fita de Moebius, de modo que o que acontece de um lado vai parar do outro sem interrupção. O que aparenta ter dois lados na verdade tem apenas um, e a única fronteira que existe é a linguagem” (Limulja, 2022, p. 70).

Nestas condições, Silvério conversa com Lúcia na intenção de um desabafo, de como se sente diante do pretensu sucesso alcançado. Na ocasião do embate, eles percorrem toda a casa, por vários cômodos, e por vários fluxos de tempo. Em uma determinada sala, Silvério se vê no quarto de infância e, em seguida, se depara com um lenço que paira no ar e faz Lúcia reaparecer; e, em seguida, encontra (numa dimensão de passado) o filho que o alerta estarem, de fato, em um sonho. Silvério retoma o ‘presente’ quando após a tentativa de transar com a esposa, o filho natimorto tenta sair novamente do útero da mãe, e ali se instaura mais uma vez o conflito pelo filho perdido, e a tentativa de resolução.

Tem sentido se dizer que a experiência proveniente do passado é espacial, porque ela se aglomera para formar um todo em que muitos estratos de tempos anteriores estão simultaneamente presentes, sem que haja referência a um antes e um depois. Não existe uma experiência cronologicamente mensurável — embora possa ser datada conforme aquilo que lhe deu origem —, porque a cada momento ela é composta de tudo o que se pode

recordar da própria vida ou da vida de outros. Cronologicamente, toda experiência salta por cima dos tempos, ela não cria continuidade no sentido de uma elaboração aditiva do passado (Koselleck, 2006, p. 301).

Para Koselleck, os sonhos, como todas as experiências humanas, são inerentemente pessoais e individualizados, refletindo as vivências e inquietações de cada indivíduo. No entanto, mesmo dentro dessa unicidade, é possível identificar grupos de sonhos que transcendem o âmbito pessoal e assumem uma dimensão coletiva. Isso é evidenciado através das narrativas de sonhos compiladas por Charlotte Beradt, que se originaram das experiências de uma geração que testemunhou um período histórico marcante, lembra Koselleck (2006, p. 255).

A personagem de Silvério, um corpo que sonha ou um corpo em um sonho, observa-se a emergência de um mundo de experiências compartilhadas, delineado pelas situações da época. Essa coletividade de sonhos é descrita por uma notável proximidade com uma realidade ameaçadora, que é descrita com notável lucidez e clara. Pois, as angústias da personagem, em maior ou menor grau são reflexos de uma força política opressora, nesse cenário, os sonhos se entrelaçam com a vida cotidiana, convergindo de maneira significativa. Eles revelam a coexistência de um sentimento de origem, enraizado nas experiências vivenciadas, juntamente com a representação de uma capacidade imaginária de ocorrência, mesmo quando o conteúdo dos sonhos é permeado por angústia e apreensão, os sonhadores continuam mantendo uma percepção nítida de sua realidade.

As dimensões temporais do mundo da experiência ainda permanecem organizadas de tal forma que deixam espaço para a concepção de ações imaginárias. Em meio às turbulências e incertezas da realidade, esses sonhos oferecem um refúgio onde a esperança e a capacidade de vislumbrar o futuro são preservados.

A última passagem e retorno para casa é quando Silvério se vê em coma, em aparelhos, e retoma o caminho do deserto. Entre encontros e despedidas, Silvério promete para os filhos que em breve os verá, quando voltar.

A filha pergunta: “Quando?” (Bardo, 2022, 02:27:40); e ele, não responde! E sem resposta, assim, um sonho se finda, pois, do sonho tem-se a experiência.

Reparação: “...como se tivesse sido roubado. Um plágio. Mal encoberto...”



Figura – Frame do filme *Bardo* (2022)

No budismo tibetano, bardo significa um estado intermediário entre a morte e o renascimento, um momento de refazimento das experiências em vida para a continuidade da existência em uma nova vida, o que nos parece muito adequado para entender a narrativa fílmica de nosso protagonista. No entendimento yanomami, a separação entre o corpo e imagem que ocorre no sonho é a mesma que ocorre no momento da morte, equiparando o sonho e a morte como um não lugar, esse intermediário liminar. Ao mesmo tempo, o sonho permite poeticamente falar da morte, algo que se coloca enquanto tabu. “O sonho é a terceira margem do rio, é a boa distância que separa vivos e mortos” (Limuija, 2022, p.143).

Nos minutos iniciais, uma cena (Figura) sintetiza essa cosmopoesia fílmica que tentamos compor aqui em palavras e em nossa própria experiência enquanto espectador. Bardo é essa espaciosidade liminar que sedimenta sob um único frame os espaços de refúgio social, individual e ancestral da identidade mexicana que buscamos também percorrer em três atos analíti-

cos: o deserto, a casa e o metrô (o derrame), que se organizam em múltiplas temporalidades sob a forma do sonho.

É na reparação que propusemos esse gesto analítico e textual, a partir da nossa experiência com a obra e de nossa experiência com o universo dos sonhos. É um espaço de análise fílmica como também um espaço de expor um modo de ver o filme e de nos relacionar com o lugar imaginário do cinema. É um espaço para tecer nossos refúgios pelos sonhos e também um espaço de afirmação do lugar epistemológico do onírico.

Sobretudo, é espaço de produção de uma ética da reparação (Migliano, 2022) de um personagem que entra na espaciosidade do sonho em busca de libertação, de se rever enquanto pai, enquanto imigrante, enquanto marido, enquanto jornalista e documentarista. É gesto de reparação de um diretor também imigrante, esquivando-se de uma narrativa cinematográfica hollywoodiana hegemônica e que, de algum modo, busca um cinema que se apropria de cosmopoéticas ameríndias, mitologias, sonhos como refazimento diante do extermínio cultural pela colonização. Reparação enquanto primeiro gesto de responsabilização coletiva (Kilomba, 2019) na elaboração de um mundo no qual múltiplas epistemes existem e se reelaboram conforme se põem em contato.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Termo utilizado por Dénètem Touam Bona para definir o fenômeno geral da fuga de escravos. Cf. Bona, 2020, p.16.
2. Pó derivado da resina da casca de uma árvore que contém um alcalóide psicoativo, a dimetiltriptamina (DMT).

Referências

Bardo, Falsa Crônica de Algumas Verdades. Direção: Alejandro González Iñárritu. Produção: M Producciones. México: Netflix, 2022.

BONA, Dénètem Touam. *Cosmopoéticas do refúgio*. Florianópolis, SC: Cultura e Barbárie, 2020.

GOMES, Itania *et al.* Figuras de historicidade como cartografia tátil: a questão da fronteira. In: FONSECA, Maria Gislene; GUTMANN, Juliana; RIBEIRO, Ana Paula; JÁCOME, Phellipy (Orgs.). *Temporalidades e espacialidades nos processos comunicacionais* [livro eletrônico] – Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2023, pp. 26-48.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio., 2006.

LIMULJA, Hanna. *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

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

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. 312 p.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Cinema: imagem e interpretação. *Tempo Social; Rev. Social*. USP, S. Paulo, 8(2): 83-104, outubro de 1996.

MIGLIANO, Milene. Reparação como ética da produção audiovisual contemporânea para enfrentamento ao pensamento colonial. In: *Anais do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, 2022*. João Pessoa: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares em Comunicação - Intercom, 2022

RODRIGUES, Thamara de Oliveira. Outros modos de pensar e sonhar: A experiência onírica em Reinhart Koselleck, Ailton Krenak e Davi Kopenawa. *Revista de Teoria da História*. UFG. V. 22, Número 02, 2019.

ROSA, Tháís *et al.* Grupo de Estudos Liminaridades. *Caderno de Agenciamentos Corpocidade* 5. Salvador: Edufba, 2016.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: uma perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2013.

_____. Lugar: uma perspectiva experiencial. *Revista Geograficidades*. V.8. Número 1. 2018.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

| Sobre os grupos

ACTO - Laboratório de Análise de Audiovisualidades, Cultura e Temporalidades - UFMG

Criado em 2021, o grupo de pesquisa busca um olhar analítico para as diversas formas audiovisuais (na televisão, cinema, mídias sociais, quadrinhos etc), seja em suas configurações contemporâneas, seja em suas formações históricas. O escopo de interesse do grupo recai nas múltiplas audiovisualidades que hoje percebemos em diversos espaços midiáticos e que são atravessadas por práticas culturais e temporalidades. Dentre as perspectivas de abordagem, o ACTO aposta numa articulação entre audiovisualidades, Estudos Culturais e temporalidades para análise de processos e produtos comunicacionais, tais como desenhos animados, programas jornalísticos, talk shows, produtos de ficção seriada, vlogs e perfis em redes sociais, entre outros. Interessa ao grupo de pesquisa, sobretudo, a análise das transformações e hegemonias em disputa nas formas audiovisuais que configuram e reconfiguram linguagens, identidades e processos comunicacionais.

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.

Cultura Fotográfica - UFOP

Grupo de Cultura, Ensino, Extensão e Pesquisa que, com base do aporte teórico e metodológico dos Estudos em Comunicação e na concordância com os Planos Nacional de Cultura e de Educação, visa oferecer valor à

sociedade mediante a produção e difusão de conhecimentos artísticos, científicos e tecnológicos úteis ao campo da cultura, em particular ao da fotografia.

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.

GEEECA - UFRB

O Grupo de Estudos em Experiência Estética, Comunicação e Artes tem atuação em campos relativos ao universo da comunicação e das artes, desenvolvendo estudos que se voltam para o enlace das experiências associadas às suas expressões (estéticas, culturais e políticas). A experiência, com sua dimensão pragmático-performativa, é capaz de construir/exprimir subjetividades na cultura contemporânea e reorganizar regimes de visibilidade instituídos nos processos sociais. Linhas de Pesquisa: História e estética - ausências, percepção e sentido e Espaços em trânsito - entrelugar e formas de passagem (hibridismo e limiar)

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 estudada, 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 LGBTQ+, a experiência musical, as teorias da comunicação, as relações entre ciência e saberes cotidianos, entre outros.

| Sobre xs autorxs

Alexandre Bruno Gouveia Costa é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social - UFMG na linha de pesquisa Textualidades Midiáticas. Integra o Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência - TRAMAS. E-mail: alexandre.brunogouveia@gmail.com

Amanda Barbosa é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformação da Comunicação (TRACC/UFBA). Bolsista Capes. E-mail: amandagsbarbosa@gmail.com

Ana Luisa de Castro Coimbra é 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). Integrante do Grupo de Estudos

em Experiência Estética: Comunicação e Artes (GEEECA/UFRB). E-mail: luisacoimbra@ufrb.edu.br

Ana Paula Goulart Ribeiro é docente e pesquisadora na UFRJ. Líder do Grupo de Pesquisa Memento. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. E-mail: goulartap@gmail.com

Barbara Maria Lima Matias é doutoranda no PPGCOM/UFMG e pesquisadora do Temporona (UFMG). E-mail: barbaralimam55@gmail.com

Bruno Martins é professor no Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFMG; Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio), Grupo de Pesquisa ex-press (UFMG), pesquisador com projetos financiados pela FAPEMIG e pela CAPES. E-mail: brunomartins@ufmg.br

Bruno Souza Leal é professor titular do Departamento de Comunicação/ Fafich/UFMG, pesquisador permanente do PPGCOM/UFMG e coordenador do Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência. Doutor em Estudos Literários (UFMG). Pesquisador do CNPq E-mail: brunosleal@gmail.com

Carlos Alberto de Carvalho é professor da Universidade Federal de Minas Gerais, Insurgente, Grupo de Pesquisa em Comunicação, Redes Textuais e Relações de Poder/Saber, doutor em Comunicação Social. E-mail: carlos-carvalho0209@gmail.com

Daniel Oliveira de Farias é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (Póscom/UFBA), pesquisador do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC). E-mail: danoliveiradefarias@gmail.com

Daniela Abreu Matos é docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Recôncavo da Bahia (PPGCOM/UFRB). Doutora em Comunicação pelo PPGCOM/UFMG. Coordenadora do Grupo de Pesquisa e Extensão em Comunicação, Mídia e Narrativas de Mudança Cultural - Comum e do GEPJUV - Grupo de Estudos e Pesquisas em Juventudes. E-mail: d.abreu.matos@gmail.com

Deivid Carlos de Oliveira é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG), com bolsa Capes. É jornalista e mestre pela Universidade Federal de Ouro Preto (PPGCOM/Ufop) e integrante do Insurgente (UFMG). E-mail: deivid.comunica@gmail.com

Denise Figueiredo Barros do Prado é docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Recôncavo da Bahia (PPGCOM/UFRB). Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). Coordenadora do Grupo de Pesquisa e Extensão em Comunicação, Mídia e Narrativas de Mudança Cultural - Comum. E-mail: denise-fbp@gmail.com

Edinaldo Mota Junior é doutor pelo Póscom/UFBA, pesquisador associado do CHAOS e TRACC. E-mail: eamotajr@gmail.com

Elton Antunes é professor no Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFMG; Doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea (UFBA), Grupo de Pesquisa ex-press (UFMG). E-mail: eantunes@ufmg.br

Fernanda Gonçalves Caldas é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformação da Comunicação (TRACC/UFBA). E-mail: fernandacaldas4@gmail.com

Fernanda Maurício da Silva é professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. No período 2023/2024, realizou pós-doutorado junto ao Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação/UFBA com financiamento do CNPq. É coordenadora do ACTO - Laboratório de Análise de Audiovisualidades, Cultura e Temporalidades. E-mail: fernandamauricio@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

Francielle de Souza é doutoranda pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea da UFMG. Pesquisadora do Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência (UFMG). Bolsista Capes. E-mail: francielledesouza@outlook.com

Frederico de Mello B. Tavares é docente e pesquisador na UFOP. Líder do Grupo de Pesquisa Giro. Doutor em Ciências da Comunicação pela Unisinos. E-mail: fredmbtavares@gmail.com

Frederico Ranck Lisboa é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG), pesquisador do Temporona. E-mail: fredericorlisboa@gmail.com

Igor Lage é doutor em Comunicação pela UFMG. Integrante do Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência (UFMG) e do Insurgente: Grupo de Pesquisa em Comunicação, Redes Textuais e Relações de Poder/Saber (UFMG). E-mail: igor.lage.alves@gmail.com

Igor Sacramento é docente e pesquisador na Fiocruz e UFRJ. Líder do Grupo de Pesquisa Nechs. Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ. E-mail: igorsacramento@gmail.com

Ítalo Cerqueira de Souza é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Pesquisador do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformação da Comunicação (TRACC/UFBA). E-mail: italo.lirio@gmail.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

Ives Teixeira Souza é doutorando, mestre e bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo e em Relações Públicas, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Integrante do Temporona: Coletivo de Ações em Temporalidades e Narrativas. Bolsista Capes. E-mail: ives@ufmg.br

Izamara Bastos Machado é pesquisadora do NECHS-Icict/Fiocruz e do Memento-ECO/UFRJ. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Informação e Comunicação em Saúde (PPGICS) do ICICT/Fiocruz. Integrante da equipe de pesquisadores do Laboratório de Comunicação e Saúde (Laces/ICICT/Fiocruz). Doutora e Mestre em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ). E-mail: bastos.iza@gmail.com

Jorge Cardoso Filho é docente no Centro de Artes, Humanidades e Letras da UFRB e professor do POSCOM-UFBA. Doutor em Comunicação Social pela UFMG. E-mail: cardosofilho.jorge@gmail.com.

Juliana Freire Gutmann é professora da Faculdade de Comunicação e do Póscom/UFBA e coordenadora do Grupo de Pesquisa CHAOS - Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). Pesquisadora do CNPq. E-mail: jugutmann@gmail.com

Juliana Soares Gonçalves é doutora em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea pelo PPGCOM/UFMG e pesquisadora do Insurgente Grupo de Pesquisa em Comunicação, Redes Textuais e Relações de Poder/Saber (UFMG). E-mail: julianasoares.goncalves@gmail.com

Jussara Peixoto Maia é docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Recôncavo da Bahia (PPGCOM/UFRB). Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). Coordenadora do Grupo de Pesquisa e Extensão em Comunicação, Mídia e Narrativas de Mudança Cultural - Comum. E-mail: jussaramaia1@gmail.com

Leonardo Assunção Bião Almeida é professor dos cursos de Comunicação Social do Centro Universitário Jorge Amado (UNIJORGE/BA). Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Pesquisador do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformação da Comunicação (TRACC/UFBA). E-mail: leonardobiao@gmail.com

Leonardo Pastor é professor do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe. Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. É pesquisador do Núcleo de Estudos sobre

Corpos, Sensibilidades e Ambientes (ECSAS/UFBA) e do Laboratório de Análise de Visualidades, Narrativas e Tecnologia (LAVINT/UFES). E-mail: leonardopastor@academico.ufs.br

Lucas Guimarães Resende é mestrando em Comunicação pela UFMG, e graduado em Comunicação Social, com ênfase em Jornalismo pela UFSJ. Integra o Temporona: Coletivo de Ações em Temporalidades e Narrativas. E-mail: lcsguimaraes1@gmail.com

Luze Silva é mestrando em Comunicação na UFPI e membro dos Grupos de Pesquisa Jornalismo, Inovação e Igualdade (JOII-UFPI) e Núcleo de Pesquisa em Jornalismo e Comunicação (NUJOC-UFPI). E-mail: luzesilva0109@gmail.com

Márcio Gonçalves é pesquisador do LIHC/UERJ, professor Associado da Faculdade de Comunicação Social da UERJ. É doutor em Comunicação e Cultura (UFRJ) e Bolsista Prociência UERJ/FAPER. E-mail, msg@uerj.br

Maria Gislene Carvalho Fonseca é doutora em Comunicação Social pela UFMG e integrante do EsTreMa/UFMA. E-mail: maria.gcf@ufma.br

Mariana Queen Nwabasili é doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais na ECA-USP e membro do Grupo de Pesquisa História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação (CNPq - ECA/FFLCH - USP). E-mail: mariana.nwabasili@alumni.usp.br

Marina Carrano Lelis é graduanda em Jornalismo na Universidade Federal de Minas Gerais, integrante do Insurgente, Grupo de Pesquisa em Comunicação, Redes Textuais e Relações de Poder/Saber. E-mail: marina.carrano.lelis@gmail.com

Matheus Vianna Matos é doutorando em Comunicação Social no POS-COM-UFBA, 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 adjunta do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Sergipe. Integrante do Laboratório de Análise de Visualidades, Narrativas e Tecnologias (Lavint/UFS). Doutora em Comunicação Social (UFMG). E-mail: mitavares@academico.ufs.br

Milene Migliano Gonzaga é doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA. Integra o GEEECA - Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes - UFRB. E-mail: milenemigliano2@gmail.com

Morena Melo Dias é doutoranda no Póscom/UFBA, pesquisadora do Grupo de Pesquisa Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS) e do TRACC. E-mail: morena.melo@gmail.com

Nayara Luiza de Souza é doutoranda em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais, integrante do Insurgente, Grupo de Pesquisa em Comunicação, Redes Textuais e Relações de Poder/Saber. E-mail: souza.nayaralu@gmail.com

Nicoli Tassis é professora do Núcleo de Educação, Comunicação, Tecnologias, do Programa de Pós-graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação e do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia. É coordenadora do Narra - Grupo de Pesquisa em Narrativa, Cultura e Temporalidade. E-mail: nicolitassis@gmail.com

Nuno Manna é professor do Núcleo de Educação, Comunicação, Tecnologias, do Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e

Educação e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia. É coordenador do Narra - Grupo de Pesquisa em Narrativa, Cultura e Temporalidade. E-mail: nunomanna@gmail.com

Phellipy Pereira Jácome é docente e pesquisador na UFMG. Líder do Grupo de Pesquisa Temporana. Doutor em Comunicação Social pela UFMG. E-mail: phellipyjacome@gmail.com

Prussiana Araujo Fernandes Cunha é doutoranda, mestra e graduada em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela UFMG. Integrante do Grupo de Pesquisa em Historicidades das Formas Comunicacionais (Ex-press) e do Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência. E-mail: pru.afc@gmail.com

Rachel Bertol é professora no Departamento de Comunicação da UFF e no Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano (PPGMC-UFF). Doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ). Grupo de pesquisa Tempos (UFF). E-mail: rachelbertol@id.uff.br

Rafael Andrade é doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea da UFMG. Pesquisador associado ao Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência (UFMG) e bolsista pós-doutorado Júnior CNPq. E-mail: aos.rafael@gmail.com

Rafael José Azevedo é jornalista na Diretoria de Comunicação Social da Uerj e pesquisador convidado do Tramas-UFMG. Músico. Doutor em Comunicação Social pelo PPGCOM-UFMG. E-mail: rafaeljoseazevedo@gmail.com

Ravena Sena Maia é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas – UFBA na linha de pesquisa Culturas da imagem e do som. Integra o Grupo de Pesquisa Cultura Au-

diovisual, Historicidades e Sensibilidades – CHAOS. E-mail: ravenasena@gmail.com

Tess Chamusca é pesquisadora associada ao Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). E-mail: tesschamusca@gmail.com

Thais Guimarães é integrante do Núcleo de Pesquisa em Jornalismo e Comunicação – NUJOC da Universidade Federal do Piauí (UFPI), Mestre em Comunicação (UFPI). E-mail: thaismichael@gmail.com

Thiago Emanuel Ferreira dos Santos é doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Pesquisador associado ao TRACC/UFBA e ao L.A.M.A/UFPE, onde realiza estágio pós-doutoral financiado pelo CNPq. E-mail: thiagoemanoel.ferreira@gmail.com

Thiago Pimentel é doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas no POSCOM-UFBA, integrante do CHAOS/TRACC-UFBA e do TRAMAS-UFMG. E-mail: thiagopimentelbl@gmail.com

Valéria Maria Vilas Boas é professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora do Lavint/UFS e pesquisadora associada ao Tracc/UFBA. E-mail: valeriavilasboas@academico.ufs.br

Verônica Soares da Costa é doutora em Comunicação pelo PPGCOM / UFMG e integrante do Grupo Bertha de Pesquisa, PUC Minas. E-mail: veronicacosta@pucminas.br

Vinicius Ferreira é doutorando em Comunicação e Cultura na UFRJ e membro do Grupo de Pesquisa Memento - Mídia, memória e temporalidades (Nepcom - UFRJ). E-mail: ferreiravrc@gmail.com.

Verônica Soares da Costa é doutora em Comunicação pelo PPGCOM / UFMG e integrante do Grupo Bertha de Pesquisa, PUC Minas. E-mail: veronicacosta@pucminas.br

wendi yu é traveka monstruosa traveco-terrorista. Doutoranda no Pós-com/UFBA e pesquisadora do TRACC/UFBA. E-mail: yushanwendi@gmail.com

Yan Gabriel da Conceição Oliveira é mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Ouro Preto. Membro do Giro - Grupo de Pesquisa em Mídia e Interações Sociais, mestre em Comunicação Social. E-mail: yoliveira101@gmail.com



Fernanda Maurício da Silva é professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. No período 2023/2024, realizou pós-doutorado junto ao Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação/UFBA com financiamento do CNPq. É coordenadora do ACTO - Laboratório de Análise de Audiovisualidades, Cultura e Temporalidades. E-mail: fernandamauricio@gmail.com

Nicoli Tassis é professora do Núcleo de Educação, Comunicação, Tecnologias, do Programa de Pós-graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação e do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia. É coordenadora do Narra - Grupo de Pesquisa em Narrativa, Cultura e Temporalidade. E-mail: nicolitassis@gmail.com

Rafael José Azevedo é jornalista na Diretoria de Comunicação Social da Uerj e pesquisador convidado do Tramas-UFMG. Músico. Doutor em Comunicação Social pelo PPGCOM-UFMG. E-mail: rafaeljoseazevedo@gmail.com

Thiago Emanuel Ferreira dos Santos é doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Pesquisador associado ao TRACC/UFBA e ao L.A.M.A/UFPE, onde realiza estágio pós-doutoral financiado pelo CNPq. E-mail: thiagoemanoel.ferreira@gmail.com