



# ATRAVESSAMENTOS E ESCRITAS DE SI

Reimaginando o mundo  
a partir da comunicação

Abraão Filipe Marques de Oliveira

Amanda Maria de Sobral Gomes

Maria Fernanda de Oliveira Ruas

Rannyson da Silva Moura

ORGANIZADORES







# ATRAVESSAMENTOS E ESCRITAS DE SI

Reimaginando o mundo  
a partir da comunicação

Abraão Filipe Marques de Oliveira  
Amanda Maria de Sobral Gomes  
Maria Fernanda de Oliveira Ruas  
Rannyson da Silva Moura

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 Libero)
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](http://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)

A882

Atravessamentos e escrita de si [livro eletrônico]: reimaginado o mundo a partir da comunicação / Organizadores Abraão Filipe Marques de Oliveira Amanda Maria de Sobral Gomes Maria Fernanda de Oliveira Ruas Rannysom da Silva Moura [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 978-65-85915-11-3

1. Comunicação social. 2. Teoria da comunicação. I. Oliveira, Abraão Filipe Marques de. II. Gomes, Amanda Maria de Sobral. III. Ruas, Maria Fernanda de Oliveira. IV. Moura, Rannysom da Silva. CDD 302.2

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

CRÉDITOS DO E-BOOK

© PPGCOM/UFMG, 2024.

CAPA E PROJETO GRÁFICO

DIAGRAMAÇÃO

Atelier de Publicidade UFMG

Bianca Marinho

Bruno Guimarães Martins

Daniel Borges

Iara Mendes dos Santos

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Bruno Guimarães Martins

COMUNICAÇÃO E DIVULGAÇÃO

Daniel Melo Ribeiro

Hannah Luiza Patrocínio Baudson

Rannysom da Silva de 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 do PPGCOM/UFMG, disponíveis em:

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



## ■ SUMÁRIO

### APRESENTAÇÃO

*Abraão Filipe Marques de Oliveira, Amanda Maria de Sobral Gomes,  
Maria Fernanda de Oliveira Ruas e Rannyson da Silva Moura* 11

### **INTERSECCIONALIDADE E EPISTEMOLOGIAS INDÍGENAS**

#### CAPÍTULO 1

E eu não sou uma mulher(?): a performance de Bixarte,  
enquanto resistência 21

*Maria Fernanda de Oliveira Ruas e Abraão Filipe Marques de Oliveira*

#### CAPÍTULO 2

Marli, Mirtes e a autodefinição de mulheres negras para  
repensar noticiabilidades 43

*Nayara Luiza de Souza*

### CAPÍTULO 3

- Nũhũ yãg mũ yõg hãm, essa terra é nossa!:* a terra como um espaço de relações humanas e não-humanas 69  
*Andriza Andrade*

### CAPÍTULO 4

- Quase-humanos: uma análise do conceito de humanidade a partir de pensamentos decoloniais, contra coloniais e da história de resistência Krenak 91  
*Amanda Maria de Sobral Gomes*

### CAPÍTULO 5

- O papel decolonial das *etnomídias indígenas* 109  
*Cláudio Henrique Vieira*

## **COMUNICAÇÃO, MASCULINIDADES E FEMINISMOS**

### CAPÍTULO 6

- Masculinidades em jogo: vivências, alegrias e dores de três torcedores com o futebol 129  
*Philippe Oliveira Abouid, Roberto Alves Reis e Ives Teixeira Souza*

### CAPÍTULO 7

- Tecer a vida em fios pandêmicos: textualidades LGBTQIAPN+ em primeira pessoa 147  
*Maurício João Vieira Filho e Mariana Ramalho Procópio*

### CAPÍTULO 8

- A inominável violência sexual entre mulheres 163  
*Mohara Magalhães Bhering Villaça*



CAPÍTULO 9	
Tecer corpos e notícias contra o feminicídio	185
<i>Cecília Santos</i>	

## **IMAGENS, PERSPECTIVAS E PRÁTICAS ARTÍSTICAS URBANAS**

CAPÍTULO 10	
Entre o dentro e o fora, da casa para a rua:	
<i>Minha história é outra</i> (2019) e <i>Quebramar</i> (2019)	203
<i>Natália Marchiori da Silva</i>	

CAPÍTULO 11	
Tecendo a adolescência: espaço, identidade e tempo nas	
fotografias do livro <i>In My Room: Teenagers in Their Bedrooms</i> ,	
de Adrienne Salinger	219
<i>Taciana Lemos</i>	

CAPÍTULO 12	
Afetos em comunicação nas artes da rua: performances,	
lugares e presença nas/das manifestações artísticas	235
<i>Déborah Médice</i>	

CAPÍTULO 13	
Masterplano e a música eletrônica de pista:	
como corpos emergem e se afetam no espaço público	257
<i>Sóstenes Reis Siqueira</i>	

Sobre as pessoas autoras	279
--------------------------	-----



## APRESENTAÇÃO

ABRAÃO FILIPE MARQUES DE OLIVEIRA

AMANDA MARIA DE SOBRAL GOMES

MARIA FERNANDA DE OLIVEIRA RUAS

RANNYSON DA SILVA MOURA

O livro *Atravessamentos e escritas de si: reimaginando o mundo a partir da comunicação* emerge como uma das duas obras advindas do VI Colóquio Discente Diálogos e Convergências, promovido por estudantes e ex-estudantes do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG), nos dias 21 a 25 de agosto de 2023.

Aqui, reunimos textos que trazem, marcadamente, em suas discussões teóricas e metodológicas, reflexões acerca de produções artísticas, perspectivas afetivas e/ou acionam experiências individuais e sensíveis da autoria.

Pensar em “escritas de si”, como propomos aqui, é um movimento que inevitavelmente pede para que passemos pelo termo *Escrevivência* – conceito cunhado por Conceição Evaristo, em 1994, na sua dissertação de mestrado. Conforme a intelectual nos conta, no texto “A Escrevivência e seus subtextos”, presente no livro *Escrevivência: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo* (2020), essa noção, inicialmente, pode ser compreendida como uma prática que envolve a escrita das mulheres negras, com

o objetivo de apagar uma imagem do passado na qual o corpo-voz dessas mulheres estava sob controle dos escravocratas. Para a escritora, se, antes, essas sujeitas escravizadas não tinham controle sobre suas próprias vozes, atualmente, há uma reivindicação do direito à escrita e à letra. Nesse sentido, junto à apropriação desses símbolos gráficos, há também o reconhecimento da riqueza da oralidade transmitida por seus ancestrais.

Ainda, apesar dessa origem que repensa a imagem dessas mulheres, o termo é amplamente utilizado para trabalhar experiências comuns a minorias políticas, como as de vivências indígenas, mulheres brancas, pessoas com deficiência e parte da comunidade LGBTQIAPN+, frente a alguma identificação que pode ocorrer por esses grupos serem fixados em um lugar de subjugação e de violências diversas.

Nesse sentido, em diálogo com o que nos propomos a pensar aqui, trazemos o que nos conta Isabella Rosado Nunes, no texto “Sobre o que nos move, sobre a vida”. Para a jornalista, pensar pelas óticas da Escrivivência “é acreditar que toda pessoa tem algo para compartilhar; e que, ao registrar ou publicar, [tal sujeito/a/e] promove sentidos, reconhecimentos e uma compreensão de vida livre e ampla, essencial para que se conheça e se respeite uma sociedade tão diversa” (Nunes, 2020, p. 15).

Por fim, não podemos deixar de mencionar, com muita satisfação, o outro livro da nossa coletânea, a obra *Partilhas Metodológicas*, elaborado pelos demais membros da comissão de organização e também discentes do PPG-COM/UFMG: Ives Teixeira Souza, João Vítor Nunes Marques e Rafaela Cristina de Souza. A publicação apresenta diferentes metodologias que partem dos trabalhos apresentados no evento.

Agradecemos a todos os autores que contribuíram para este projeto, bem como àqueles que apoiaram e incentivaram nosso trabalho ao longo do caminho. Nosso propósito neste livro é refletir nas experiências que nos moldam e nas que nos transformam, sejam elas nossas ou de sujeitos que nos cercam. Por meio da comunicação, buscamos reimaginar o mundo como co-participantes atentos e sensíveis às nossas próprias histórias e às que estão à nossa volta.

Desse modo, a primeira seção do livro, “Interseccionalidade e Epistemologias Indígenas”, reúne textos que têm como principal foco de pesquisa as questões étnico-raciais.

O capítulo 1, intitulado como “E eu não sou uma mulher(?): a performance de Bixarte, enquanto resistência”, de autoria de Maria Fernanda de Oliveira Ruas e Abraão Filipe Marques de Oliveira, traz profundas reflexões sobre como é possível denunciar violências CISTêmicas, tais como a transfobia e o racismo, a partir de performances artísticas. Para isso, foi analisada uma das performances de Bianca Manicongo, conhecida como Bixarte, uma multiartista trans, negra e nordestina.

O capítulo 2, de autoria de Nayara Luiza de Souza, “Marli, Mirtes e a auto-definição de mulheres negras para repensar noticiabilidades”, traz dois casos brasileiros de grande repercussão midiática, e que foram protagonizados por duas mulheres negras, Marli Pereira (1979) e Mirtes Renata (2020), em busca de reparação após o assassinato de seus entes. No artigo, são utilizados conceitos de *imagens de controle* e *autodefinição*, ambos de Patricia Hill Collins.

O capítulo 3, “*Nũhũ yãg mũ yõg hãm, essa terra é nossa!*: a terra como um espaço de relações humanas e não-humanas”, da autora Andriza Andrade, tem como ponto de partida o filme *Nũhũ yãg mũ yõg hãm: essa terra é nossa!* (2020), que possui direção dos cineastas indígenas Sueli Maxacali e Isael Maxakali e dos indigenistas Carolina Canguçu e Roberto Romero. No artigo é abordado sobre o processo de desterritorialização e a luta pela reterritorialização do povo Tikmũ’ũn (forma como os Maxakali se autodenominam), bem como a cosmovisão e as epistemologias que guiam suas vivências.

O capítulo 4, “Quase-humanos: uma análise do conceito de humanidade a partir de pensamentos decoloniais, contra coloniais e da história de resistência Krenak”, com autoria de Amanda Maria de Sobral Gomes, traz reflexões acerca do conceito de *humanidade*, tendo como base os pensamentos de autoras e autores do sul global. Além disso, é analisado o documentário *Reformatório Krenak* (2016), de Rogério Corrêa, que relata a história de resistência do povo indígena Krenak durante o período da ditadura militar de 1964.

Já o capítulo 5, último da seção, recebe o título de “O papel decolonial das *etnomídias indígenas*”, e possui Cláudio Henrique Vieira como autor. O texto contempla o conceito de *etnomídias*, caracterizado pela produção e transmissão de conteúdos e contranarrativas por grupos minoritários e socialmente excluídos, a partir da análise das etnomídias indígenas *Rádio Yandê e Mídia Indígena*.

Compõem a seção “Comunicação, masculinidades e feminismos” os textos que partem dos marcadores de gênero para observar fenômenos sociais em suas pesquisas, articulando masculinidades e feminismos com a comunicação de maneira afetiva, crítica e como forma de denúncia.

Em “Masculinidades em jogo: vivências, alegrias e dores de três torcedores com o futebol”, no capítulo 6, Philippe Oliveira Abouid, Roberto Alves Reis e Ives Teixeira Souza partem da metodologia afetiva trabalhada por Jean-Luc Moriceau, em “Afetos na pesquisa acadêmica”, para questionar as relações possíveis entre futebol, identidade brasileira e masculinidades. A partir da ideia de que os corpos dos homens são construídos e treinados para demonstrar virilidade por meio do esporte, os autores acionam a perspectiva do futebol em aproximação com os estudos de gênero e sexualidade.

No capítulo 7, Maurício João Vieira Filho e Mariana Ramalho Procópio propõem um texto de caráter ensaístico com título “Tecer a vida em fios pandêmicos: textualidades LGBTQIAPN+ em primeira pessoa”. Para tanto, os autores recorrem aos relatos autobiográficos contidos na obra “Histórias da *Queerentena*”, organizado por Pablo Pérez Navarro, observando a escrita como uma ferramenta transformadora na vida de pessoas LGBTQIAPN+ durante o período de maior incidência da pandemia do coronavírus no Brasil, cenário no qual pessoas marginalizadas foram ainda mais expostas a violências e inseguranças.

Mohara Magalhães Bhering Villaça, no capítulo 8, escreve o texto “A inominável violência sexual entre mulheres”. Por meio da autoetnografia, inscrevendo-se no texto e falando a partir de sua experiência, a autora busca observar a situação do estupro em que tanto vítima quanto perpetradora são mulheres. Como demarcado no trabalho, a autora parte do princípio de

que a escrita, por meio da nomeação das violências, possibilita a compreensão da situação, assim como auxilia no processo de sobrevivência ao fato.

Encerramos a seção “Comunicação, masculinidades e feminismos” com o capítulo 9, de autoria de Cecília Santos, intitulado “Tecer corpos e notícias contra o feminicídio”. O texto busca trazer à tona a centralidade do corpo assassinado da mulher em notícias que relatam o feminicídio, desde que feito de forma ética e sensível, conforme o tema exige dos profissionais do jornalismo. Uma das perguntas norteadoras acionadas pela autora é “Como trazer à tona e como fazer visível esse corpo [de mulheres assassinadas] nessas narrativas sem violá-los novamente, uma vez também que este é um corpo que já não pode escrever sobre si?”. Para além de uma resposta absoluta, a autora tensiona o debate com grandes provocações.

Por fim, a seção “Imagens, perspectivas e práticas artísticas urbanas” reúne os textos que trabalham o tema das imagens (tanto no filme, quanto na fotografia) e das emergências artísticas na cidade, em suas mais variadas perspectivas.

No capítulo 10, “Entre o dentro e o fora, da casa para a rua: *Minha história é outra* (2019) e *Quebramar* (2019)”, Natália Marchiori da Silva discute como essas duas produções cinematográficas – realizadas, nos últimos anos, por mulheres brasileiras – ressignificam as divisões entre o público e o privado que giram em torno da ideia de “casa” e “espaço doméstico”, articulando cenas e aspectos dos curta-metragens com o aporte da teoria feminista.

Em seguida, o capítulo 11, “Tecendo a adolescência: espaço, identidade e tempo nas fotografias do livro *In My Room: Teenagers in Their Bedrooms*, de Adrienne Salinger”, escrito por Taciana Lemos, busca lançar luz para a subjetividade adolescente. Assim, ao passear pelas fotografias presentes na obra que dá título ao capítulo, ela analisa a complexa relação entre o dispositivo fotográfico e as hierarquias familiares, observando também como se dá o processo de montagem de tempos heterogêneos naquelas imagens.

Já os últimos capítulos são marcados pela forte inspiração na abordagem afetiva da pesquisa em Comunicação, proposta por Moriceau. O texto, “Afetos em comunicação nas artes da rua: performances, lugares e presença nas/ das manifestações artísticas”, de autoria de Déborah Médice, investiga como

as múltiplas experiências de ocupação e manifestações artísticas das cidades de Ubá e Viçosa – localizadas na Zona da Mata mineira – ressoam pela vivência na relação com os espaços urbanos e no aprendizado de suas tensões. É um traçado inicial de pesquisa que nos oferta reflexões teóricas muito potentes, dialogando com algumas experiências já acompanhadas em pesquisa.

Por sua vez, o capítulo 13, “Masterplano e a música eletrônica de pista: como corpos emergem e se afetam no espaço público”, de Sóstenes Reis Siqueira, busca apresentar o coletivo artístico Masterplano, discutindo mais especificamente sobre a festa “Monas ao Luar” (realizada em maio de 2023, no Viaduto Santa Tereza, centro de Belo Horizonte). Junto às suas próprias vivências, traça reflexões sobre afetos e estigmas a partir da rede que se articula naquele evento, em torno da materialidade dos corpos, da materialidade dos sons, das imagens, da arquitetura e da ocupação do espaço.

Sendo assim, esperamos compartilhar, nesta coletânea, um pouco das discussões desenvolvidas pelo PPGCOM/UFMG, reunindo contribuições tão diversificadas quanto sensíveis. Este trabalho representa produções individuais, mas também reflete a riqueza e diversidade de perspectivas presentes em nossa comunidade acadêmica.

Desejamos uma boa leitura!



## **Referências**

EVARISTO, Conceição. A Escrivivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). Escrivivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 27-46.

NUNES, Isabella Rosado. Sobre o que nos move, sobre a vida. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). Escrivivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 10-24.



INTERSECCIONALIDADE E  
EPISTEMOLOGIAS INDÍGENAS

---



## CAPÍTULO 1

# E eu não sou uma mulher(?): a performance de Bixarte, enquanto resistência

MARIA FERNANDA DE OLIVEIRA RUAS

ABRAÃO FILIPE MARQUES DE OLIVEIRA

### **Introdução**

O presente trabalho nasceu de um incômodo que nos faz pensar acerca dos nossos lugares no mundo e sobre quem são as pessoas que nos cercam. Apesar de nos considerarmos pessoas negras, pertencentes à comunidade LGBTQIAPN+, também carregamos em nossos corpos privilégios, que dizem da cisgeneridade, do acesso à educação superior e à pós-graduação. Há algum tempo, conforme conseguimos ocupar lugares que acreditamos ser interessantes para os nossos propósitos (cientes dos fatores que permitem essa circulação), percebemos que encontramos, cada vez menos, minorias raciais, econômicas e políticas em nosso entorno. Não coincidentemente como incômodo que, de início, impulsiona esse trabalho, experienciamos, ainda nos primeiros contatos no processo formativo da pós-graduação em Comunicação, uma disciplina que nos colocou a pensar o lugar do subalterno na vida moderna e a potência de saberes que são produzidos além das barreiras da Academia.

Envolvidos nessas discussões, em um outro espaço, fomos surpreendidos, quando questionados sobre a última vez em que abraçamos pessoas travestis e mulheres trans. Nós, simplesmente, não sabíamos dizer se, sequer, já experimentamos desses abraços. Foi constrangedor; é constrangedor olhar em volta, nas salas de aula da Universidade, e não encontrar pessoas que assim se identificam; assim como é constrangedor escrever esse texto e perceber, mesmo que em minúscula escala, as violências nas quais essas sujeitas foram colocadas e, nas quais, dentro da nossa ignorância e privilégio, até então, não tínhamos olhado com a devida atenção e no lugar de escuta.

Diante disso, por meio de uma indicação do algoritmo de uma rede social, tivemos acesso à performance vencedora na Final do Slam Resistência, em dezembro de 2021, de Bianca Manicongo, ou Bixarte. Ela é uma multiartista natural de Taboão da Serra-SP e radicada na cidade de Santa Rita-PB que, profissionalmente, perpassa espaços como o da poesia, atuação, escrita e do rap. Sua voz ecoa sua identidade trans, negra e nordestina. Suas palavras carregam experiência de pertencimento a grupos historicamente marginalizados, proporcionando aos seus públicos uma visão íntima e transformadora.

A partir disso, neste trabalho, temos como objetivo refletir sobre como as performances artísticas são capazes de denunciar violências CISTêmicas, como racismo e transfobia, que resultam da necropolítica aplicada a corpos que divergem da norma branca cisgênera vigente.

Além desta introdução, o capítulo está dividido em mais três partes. A primeira é o referencial teórico: em que discutimos, inicialmente, a estruturalidade do racismo, pensando as categorias individual e institucional (Almeida, 2020; Oliveira, 2021; Moreira, 2019); depois, refletimos sobre podermos pensar a transfobia enquanto uma violência de cunho estrutural (Celeste, 2022); em sequência, discorremos sobre a necropolítica, enquanto um resultado da colonialidade, que recai sobre corpos que são desumanizados, como os que rompem com a norma da cisgeneridade, ao pensar a ação das instituições enquanto formadoras de sujeitos e epicentro do poder soberano (Mbembe, 2016; Almeida, 2020; Oliveira, 2022). Em seguida, pensamos interseccionalmente sobre como grupos diferentes podem expe-

rimentar violências específicas, frente aos seus marcadores, tematizando a importância de refletirmos por uma lente interseccional (Vergueiro, 2015; Nascimento, 2021; Beauvoir, 1980; Kilomba, 2019); nesse sentido, discutimos acerca das vivências de mulheres trans e pessoas travestis, em contexto de periferia e expostas à violência policial (Ferreira, 2018).

Posteriormente, explicitamos nossos percursos metodológicos, junto às análises: o trabalho toma como corpus a performance poética da artista paraibana Bianca Manicongo (Bixarte), analisada pelas óticas das oralituras (Martins, 2021), aos quais discutiremos brevemente como um importante operador analítico para compreender performances artísticas produzidas por pessoas negras. Por fim, apresentamos nossas considerações finais.

## **Trama Teórica**

Em um território como o Brasil, alicerçado em um sistema colonial, que contou, fundamentalmente, com o sequestro massivo de pessoas do continente africano e com a violenta escravização dos povos indígenas, o racismo nos é passado como uma tradição (ou maldição) que reproduz uma série de violências, de caráter sistêmico, político e histórico (Almeida, 2020). Assim, neste conjunto de reflexões teóricas, nos colocamos a pensar a multiplicidade das aplicações do racismo (Oliveira, 2021), considerando, principalmente, os impactos do marcador racial nas vivências de mulheres trans e pessoas travestis.

Como chave epistemológica que alicerça essa trama, partimos da discussão acerca da estruturalidade do racismo (Almeida, 2020), justamente, frente à sua capacidade de naturalizar práticas e comportamentos (Almeida, 2020; Oliveira, 2021), sendo materializada em dimensões individuais e institucionais. Então, para Silvio Almeida (2020), o racismo opera enquanto uma ideologia que molda o inconsciente. Assim, ainda que não intencionados, os sujeitos envolvidos no contexto em questão são criados para manejar suas preferências e seus afetos, com base numa diferenciação racial. O filósofo nos explica que compreender a ideologia como uma representação da nossa relação com o mundo

material é um ponto central para que possamos pensá-la enquanto prática, que extrapola o imaginário. Sendo assim, a ideologia racista não é um espelho da realidade e, sim, o reflexo de como lidamos com ela.

No mesmo caminho, Almeida (2020) propõe que, para tal mecanismo de racialização se estabelecer, é necessário que ele seja alicerçado em bases sólidas, que permitam sua discreta e efetiva fluência. Na esteira do que nos explica Almeida (2020), Dennis de Oliveira (2021) nos alerta para a sofisticação da trama tecida por esse sistema, quando pontua o desconhecimento/desinteresse sobre o assunto, enquanto um movimento que, além de produzir racismo, deriva das lógicas de violência racial que movem as estruturas da nossa sociedade, considerando a engrenagem colonial que o impulsiona e, desse modo, não coincidentemente, trabalha para que pensamentos – e pensadores/as –, que subvertem esse pacto, não apareçam.

Como exemplo desse trabalho, Almeida (2020) aponta o sistema de justiça enquanto um agente indispensável para a criação e manutenção do racismo no Brasil. A institucionalidade do racismo opera atribuindo privilégios e desvantagens, frente a um marcador racial (Almeida, 2020). Para o filósofo, as instituições têm um papel fundamental, para pensar o racismo, porque elas carregam, em seu cerne, a capacidade de absorver e produzir normas que orientarão o comportamento dos sujeitos. Então, ainda de acordo com Almeida (2020), no cerne das normas das instituições, há a formação de sujeitos visto que as ações e comportamentos desses indivíduos derivam do que é posto pela estrutura.

Nessa perspectiva, Adilton Moreira (2019) explica que a institucionalidade do racismo se materializa por meio do tratamento diferenciado destinado a minorias raciais, por parte de instituições, seja por meio da discriminação direta seja pela indireta. Na primeira situação, ele ocorre de modo explícito (Moreira, 2019), como quando somos seguidos por seguranças em farmácias ou quando um jogador de futebol é chamado de macaco. Para pensar a discriminação indireta, Moreira (2019) menciona a capacidade do racismo institucional de fazer com que as vítimas percam oportunidades educacionais e profissionais. Ainda para o professor, tal



opressão pode se manifestar de quatro formas: 1) quando uma instituição não dá acesso aos seus serviços a pessoas de cor; 2) em situações em que os serviços são oferecidos, mas de modo discriminatório; 3) quando o acesso a cargos na instituição é negado e, por fim; 4) quando as possibilidades de ascender ali dentro são limitadas, frente ao marcador racial.

Enquanto tecemos esse raciocínio, já com um “percurso teórico em mente”, é difícil não pensar reflexivamente no quanto, assim como o racismo, a transfobia, que, também, acomete mulheres trans e pessoas travestis, opera como uma violência estrutural (Celeste, 2022), com ações diretas e indiretas (Moreira, 2019). Em um dos relatos acionados por Dália Celeste (2022) acerca da estruturalidade da transfobia, ela conta a história de Fernanda Falcão<sup>1</sup>, que deu entrada em um processo que visa o direito ao suicídio assistido, enquanto uma alternativa mais digna de morrer, frente às “opções” que lhes são oferecidas pela vida. Como se escolher morrer assistidamente fosse uma alternativa mais digna do que ser vítima de um assassinato, com resquícios de crueldade, frente a sua travestilidade.

Nesse ponto, torna-se impossível não pensar no que Achille Mbembe (2016) postula como *necropolítica*, ao pensar a máxima expressão soberana, que é expressa na possibilidade de ser quem dita “quem pode viver e quem deve morrer” (p.2). Ao discorrer sobre o assunto, Almeida (2020) conta que o *necropoder* torna o exercício de dominação um mecanismo que se origina na colonialidade, mas a ultrapassa, quando se torna a lógica “normal” de funcionamento do mundo, tomando a morte como forma de gestão política. Ainda segundo o autor, para Achille Mbembe, em situações como o colonialismo e o apartheid, o *necropoder* e a *necropolítica* atuam fazendo com que “guerra, política, homicídio e suicídio” (p. 72) sejam indistinguíveis.

Segundo Mbembe (2016), os contextos coloniais são ambientes nos quais a soberania se manifesta como um poder que extrapola os limites da lei. Nessa perspectiva, mesmo a noção de paz sustenta uma permanente sombra de guerra, na qual o povo colonizado é visto como um inimigo (Mbembe, 2016). Dessa forma, o conceito de *necropoder* (Mbembe, 2016)

refere-se a uma dimensão na qual a morte não é submetida a restrições legais e o Estado não intervém no direito de tirar vidas.

Para Almeida (2020), a singularidade do terror colonial reside no fato de que não surge em resposta a uma ameaça concreta ou a um conflito declarado; a guerra é regida por regras e limites; mas a ameaça de guerra desencadeia ações “preventivas”, como a implementação de medidas excepcionais, incluindo toques de recolher, autorização de “mandados de busca”, detenções para averiguação, incursões noturnas em residências, destruição de propriedades e ocorrências de resistência, entre outras medidas.

De acordo com Oliveira (2022), vivências transsexuais e travestis podem ser interpretadas pelas lógicas da necropolítica. Considerando a discussão acima, que tematiza a violência institucional e sua aplicabilidade, que só é possível diante da condição estrutural do racismo (Almeida, 2020) e da transfobia (2022), pode-se, novamente, pensar como essas violências são absorvidas pelas instituições e naturalizadas. Assim, normas são estabelecidas em instituições como o Estado permitindo a morte deliberada de pessoas trans, sem que isso incomode o poder soberano (Mbembe, 2016).

E essa realidade pode ser visualizada, quando o Brasil é apontado como o país que mais mata pessoas trans e travestis do mundo (Benevides, 2023). Apesar de todas as pessoas que divergem da cisgeneridade experimentarem, de muitas formas, a brutalidade do sistema colonial que nos forma enquanto sujeitos (Vergueiro, 2015), Letícia Nascimento (2021) nos convida a pensar interseccionalmente, ao olhar para as mortes de pessoas LGBTQIAPN+, considerando os pontos de convergência que atravessam as vivências trans e travestis; os que atravessam as mulheridades que constituem a comunidade; ainda, os que perpassam minorias raciais na comunidade.

Em continuação ao pensamento da autora, bell hooks (2019) nos chama a olhar para os cenários de hostilidades que são montados para mulheres negras, que precisam lidar, conjuntamente, com violências como machismo, racismo e o patriarcado. Porém, ao aceitarmos o convite de Nascimento (2021), somos introduzidos a um ambiente que nos obriga a refletir sobre o lugar do Outro (Beauvoir, 1980) do Outro (Kilomba, 2019) do

Outro (Nascimento, 2021) e, no caso de mulheres trans e travestis negras, da Outra. Se, para Simone Beauvoir (1980), mulheres são lidas como um Outro, frente a um homem postulado como Sujeito, Grada Kilomba (2019) nos conta que mulheres negras são o Outro desse primeiro Outro, que, no movimento feminista clássico, é concebido, enquanto uma mulher de pele branca. Em seu pensamento, Nascimento (2021) nos coloca a pensar o lugar que mulheres trans e pessoas transexuais ocupam, enquanto Outro do Outro do Outro, diante de um não-lugar no mundo.

Ao discutir o feminicídio à luz da colonialidade de gênero, Nascimento (2021) promove uma sofisticada crítica acerca do que é normalizado enquanto “ser homem” e “ser mulher”, em sociedades como a que estamos inseridos. De acordo com a pesquisadora, o lugar que o homem enquanto ser hegemônico (branco, hétero, cis, sem deficiência, etc.) ocupa socialmente permite que ele subjulgue identidades que divergem da dele, em especial, as ligadas ao feminino. Então, segundo a autora, o assassinato de mulheres trans e travestis também pode ser associado ao feminicídio, ao passo em que há um entendimento de que o crime é caracterizado pelo ódio às identidades lidas como femininas.

Pensar as violências que essas sujeitas vivenciam por conta de suas identidades é um movimento que pede que olhemos para os lugares que essas mulheres ocupam e quais os lugares em que estão seus agressores. De acordo com Ferreira (2018), há uma ampla gama de significados associados à expressão das identidades de gênero trans e transsexuais que estabelecem conexões entre essas identidades, a subalternização e a violência, resultando no que é compreendido como vida precária (Butler, 2020). Ainda para o autor, os processos sociais que contribuem para rotular essas sujeitas como passíveis de punição e de perigo de vida são moldados por repetidas experiências de degradação e desvinculação. Consequentemente, essas pessoas são estigmatizadas como criminosas e, de qualquer maneira, como sujeitas cujas vidas têm pouco valor ou são irreparáveis.

De modo complementar, Ferreira (2018) explica que a ideia do que é crime é moldada para ser conhecida e sua feitura é esperada, com o objeti-

vo de punir pessoas que já foram previamente condenadas: minorias políticas, periféricas e raciais. Portanto, torna-se evidente que a criminalidade, enquanto fenômeno, também desempenha um papel produtivo na administração de certas populações e atua como reflexo de um plano destinado a restringir, fazer desaparecer e enfraquecer determinados grupos.

O pesquisador adiciona que a complexa construção de uma narrativa civilizatória, promovida pelas instituições policiais e penais, prega a ideia de uma “punição justa”, mas ao mesmo tempo é aplicada com violência em comunidades negras e de periferia, resultando em assassinatos, agressões e detenções. Para ele, no caso das travestis e mulheres trans, a experiência dessas sujeitas está intrinsecamente ligada aos marcadores sociais que as afetam, uma vez que tais identidades podem envolver marcadores interseccionais, como a raça, gênero, classe social e corpo. Ele ressalta que a subalternidade não é um processo inerente ou natural; é uma construção social que é imposta. Na verdade, as classes e grupos subalternos detêm o poder de influenciar a história, sendo os verdadeiros agentes históricos.

Nesse sentido, como afirma Lorde (2019), é urgente que pessoas historicamente silenciadas expressem suas perspectivas e, a partir disso, transformem o seu silêncio em linguagem e, também, ação. Com base nisso, na próxima seção, discutiremos a importância das expressões artísticas na produção de conhecimento e discutiremos mais acerca da nossa metodologia, bem como de nossas análises – a fim de pensar na potência epistêmica do emergir artístico-cultural de vozes que são desumanizadas e apagadas pelo projeto necropolítico, resultado da colonialidade, que recai sobre os corpos de pessoas negras que divergem da norma cisgênera.

### **Uma leitura da performance da Bixarte, a partir das *oralituras***

Agora, nesta seção, pretendemos ensaiar algumas análises, entrelaçando um caminho de leitura possível sobre a performance poética apresentada por Bianca Manicongo (Bixarte), na Final do Slam Resistência, em dezembro de 2021, em São Paulo-SP, na Praça Roosevelt<sup>2</sup>. A partir disso, do ponto

de vista analítico-metodológico, nosso esforço foi de operacionalizar a categoria de “oralituras”, presente no pensamento da poeta, ensaísta, dramaturga e professora Leda Maria Martins (2021).

Em “Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela”, Martins (2021) afirma que sua obra busca “explora[r] as inter-relações entre corpo, tempo, performance, memória e produção de saberes, principalmente os que se instituem por vias das corporeidades” (p. 15). Seu objetivo, portanto, é compreender, epistemologicamente, como manifestações corporais apontam para um fazer constitutivo de conhecimento, um conjunto de saberes forjado nas/pelas noções de tempo de determinados grupos culturais. Parafrazeando, é como se a experiência do *corpo em performance* nos permitisse desvelar realidades outras, vinculadas a temporalidades outras, em relação à colonialidade.

Para a autora, é justamente o corpo que vai inscrever o ser no âmbito da(s) temporalidade(s) (Martins, 2021). No caso, o corpo negro faz isso quando a palavra projeta um movimento de coreografia da própria voz: “grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição” (Martins, 2021, p. 31).

Dessa forma, se o corpo é lugar de saber e sendo o tempo, por uma concepção africana, o repositório de uma forma de conhecimento, emerge aqui uma espécie de papel epistêmico desempenhado pelas *oralidades* e pelas *performances orais*. Mais especificamente, Leda Martins (2021) aponta para uma forma de interação com o conhecimento muito própria das culturas africanas e ameríndias, em que a escrita não tem uma relação de hierarquia em comparação às inscrições oral e corporal. Afinal de contas, foi justamente pelas vias não-escritas que os saberes múltiplos dos africanos trazidos forçadamente ao Brasil foram sendo repassados e constituíram o conjunto cultural presente hoje. Se a colonização opera no apagamento, a performance anuncia saberes corporificados que resistem, reinventando outras linguagens para o próprio existir.

A filosofia africana leva em conta toda a gama de conhecimentos da performance oral como significativa para a inscrição das experiências de temporalidade e para sua elaboração epistêmica. [...] Ao contrário do pensamento preconceituoso europeu que desqualificava África como continente pensante. Esse tipo de raciocínio excludente deve-se em muito à falsa dicotomia entre a oralidade e a escrita, enfatizada pelo Ocidente, que prioriza a linguagem discursiva escrita como modo exclusivo e privilegiado de postulação e expansão do conhecimento. Esse modo se institui pela primazia da concepção linear e progressiva do tempo e se realiza, como pensamento, pelo quase absoluto domínio da escrita alfabética como plataforma de grafias de fixação de sua narratologia e de suas escrituras, ignorando ou preterindo outros modos de fixação dos saberes, dentre eles os que se perfazem pela voz em suas ressonâncias nas corporeidades. [...] No sistema colonial, a ênfase na escritura prolonga essa ilusória dicotomia entre o oral e o escrito, este, sim, tornado instrumento das práticas de dominação e das desiguais relações de poder e das estratégias de exclusão dos povos que privilegiavam as performances corporais como formas de criação, fixação e expansão de conhecimento (Martins, 2021, p. 25-27).

Nessa toada, a partir das pesquisas desenvolvidas por Martins (2021) com os reinados e congados negros de Minas Gerais – sendo ela mesma, inclusive, uma rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, em Belo Horizonte-MG –, a pensadora vai propor a categoria de *oralitura*:

Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu fundamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também a grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre a oralidade e a escrita. No âmbito da oralitura gravitam não apenas os rituais, mas uma variedade imensa de formulações e convenções que instalam, fixam, revisam e se disseminam por inúmeros meios de cognição de natureza performática, grafando, pelo corpo imantado por sonoridades, vocalidades, gestos, coreografias, adereços, desenhos e grafites, traços e cores, saberes e sabores, valores de várias ordens e magnitudes, o logos e as gnoses afroinspirados, assim como diversas possibilidades de rasura dos protocolos e sistemas de fixação excludentes e discricionários (Martins, 2021, p. 36-37).

Na elaboração de Martins (2021), um aspecto importante ganha destaque: é a dimensão ancestral. Ela afirma que a ancestralidade é um princípio filosófico fundamental nas culturas africanas que se recriam, após as diásporas, no território das Américas; pois é esse fundamento que vai ser o motriz tanto “do corpo individualizado”, quanto “do corpo coletivo”, segundo ela. Ou seja, é a dinâmica responsável por fazer os trânsitos geracionais da memória e da força vital; é a base maior que energiza as experiências vividas no cotidiano e agencia as existências sociais neste plano – por meio da dança, das músicas, da religião, expressões corporais como o Jongo, Samba, Capoeira, por meio de saberes medicinais, fabricação de tecidos, esculturas, máscaras e utensílios, entre outras expressões narrativas e poéticas do dia a dia (Martins, 2021).

Resgatar esse ponto da teoria de Martins (2021) é fulcral, pois, nas experiências trans/travestis negras no Brasil, ele também é evocado e mobilizado como aspecto basilar. Letícia Carolina Nascimento e Jovanna Cardoso da Silva (2022) vão chamar essa elaboração de “*Afro+Trans+Ancestralidade brasileira*” – no texto “Travestis negras: parteiras do movimento LGBT”, em que denunciam o apagamento do protagonismo das travestis negras na articulação do movimento LGBTQIAPN+ em nosso país.

Para ilustrarmos tal aspecto, podemos citar a sujeita protagonista deste ensaio como exemplo. “Bixarte” é o nome artístico de Bianca Manicongo – fazendo referência à figura de Xica Manicongo. Segundo Jesus (2019), Xica Manicongo foi uma africana escravizada, trazida à força do Congo e vendida a um sapateiro em 1591, na então capital do país (São Salvador da Bahia de Todos os Santos). Por ter se recusado a ceder às normas de gênero impostas aos habitantes do território, vestindo roupas consideradas femininas, ela foi acusada de “sodomia” pelo Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, sendo condenada a ser queimada viva em praça pública, ter seus bens confiscados pela Igreja e seus descendentes desonrados até a terceira geração. Por isso, “para continuar viva, [Xica] abriu mão de se vestir como lhe convinha e adotou o estilo de vestimenta tradicional para os homens da época” (Jesus, 2019, p. 253).

Sua história foi resgatada pelos movimentos trans (em seus ativismos dentro e fora da Academia) e passou a ser considerada a primeira travesti

do país. Como afirmam Megg Rayara Gomes de Oliveira, Leticia Carolina Nascimento e Jaqueline Gomes de Jesus (2022, p. 12): “As experiências individuais de travestis e mulheres transexuais negras, preservadas na memória, podem ser o resultado de reflexões atualizadas por vivências de hoje. Além disso, permitem efetivar debates variados e colocar em evidência fatos que emergem vários períodos da história do Brasil e dos países atingidos pela diáspora africana, confirmando que nossa caminhada vem de longe”.

Portanto, embora a realidade social imposta seja de marginalização, privação de direitos, violência física, simbólica e psicológica e exclusão – aspectos que dificultam o (re)encontro com o passado e a ancestralidade (Oliveira; Nascimento; Jesus, 2022, p. 12) – há um forte movimento de travestis e mulheres transexuais negras, desde 1979, que tomam o espaço público, enquanto sujeitas políticas, e agenciam suas pautas e demandas coletivas: “É das ruas que a Afro+Trans+Ancestralidade brasileira emerge. É no espaço público que a travesti faz da corporalidade, da roupa, de seus movimentos ferramentas de contestação às cisheteronormatividades” (Silva; Nascimento, 2022, p. 28).

O que Bixarte faz na arte, portanto, é uma continuidade desse legado. É um revisitar constante desse repertório ancestral. Por isso, podemos considerar o gesto da artista, certamente, como uma “oralitura”, pois: (i) é uma performance que nasce de seu próprio corpo (sua experiência enquanto travesti preta) e se dá no erguer de sua voz ritmada/cantada, em uma linguagem poética própria das culturas negras afro-brasileiras; (ii) e também por estar mobilizando um conjunto complexo de saberes e elaborações estéticas ancorado na construção ético-política de outras mulheres trans e travestis (principalmente, negras), na história do país. Ou seja, é a emergência de uma *oralitura* que, por fim, recria uma memória ímpar e projeta uma forma singular de conhecimento, do ponto de vista sócio-cultural.

Sendo assim, entre os aspectos que pudemos identificar, por meio da chave analítico-metodológica das “oralituras”, estão: (i) Violência policial e marginalização; e (ii) Re-existência poética – os quais pretendemos discorreremos brevemente, nos subtópicos a seguir.



## Violência policial e marginalização

Especificamente, ao escutarmos o início de sua apresentação (uma paródia da música “Geni”, de Chico Buarque, conhecida por retratar o desprezo da sociedade brasileira a pessoas trans), Bianca abre a letra apontando o sentimento de insegurança que a toma, ao se movimentar no espaço público:

*Juro que em cada esquina  
Tenho medo de entrar  
Pois na última que entrei  
Eles tentaram me matar*

*Disse que não me amava  
Não me via na TV  
Que eu era muito trava  
E só queria me comer*

*Levantou a mão bateu  
O ferro logo puxou  
Dois tiros foi disparado (PA PÁ!)  
Mais uma trava que ele matou*

*A polícia inocenta  
quem arranca coração  
Travesti não tá segura  
nem na igreja nem no busão*

O medo que Bixarte aponta em sua poesia é o medo de ser lida como “Outra” em relação à norma, o medo de ser lida como “inimiga” e, conseqüentemente, como descartável, um corpo matável (Mbembe, 2016). Ela tem

consciência de que – tal como apontamos anteriormente – a sua existência compõe o grupo social que não tem direito à integridade física (“*Eles tentaram me matar*”), nem à mobilidade (“*Travesti não tá segura, nem na igreja, nem no busão*”): em suma, privada da mínima possibilidade de existência. Uma violação dura, que tem requintes de crueldade (“*Eu lembro na noite passada / Ele chegava perto de mim / Ele passava a mão no meu corpo / E eu dizia: Deus, que ele leve meu celular / E que eu não chegue em casa um corpo morto / Pois eu não quero ser o motivo de ver minha mãe chorar / Não quero chegar em casa com uma vela nos peitos, braço cruzado e nunca mais a minha voz ela escutar*”). O destino, infelizmente, é fatal: “Mais uma trava que ele matou”.

É importante destacar também que a multiartista pontua, na poesia, que o referido agressor disse que *não a amava, nem a via na TV*. Esses dois aspectos são significativos, pois dizem de uma experiência de falta de amor e acolhimento, bem como de uma ausência de referências positivas em visibilidade – como se esses pontos impossibilitassem a construção de uma alteridade (Mbembe, 2016), naquela relação, que fosse capaz de permitir enxergá-la enquanto humana (Nascimento, 2021). Por isso, a alternativa que resta é apenas o reforço de estigmas (Ferreira, 2018), materializada na visão de que “quem é muito trava” é um corpo destinado apenas para o sexo.

Essa visão estereotipada e redutora demonstra o quanto o corpo dela personifica uma existência que não é enxergada como digna de afeto (Nascimento, 2021), assim como também para a dificuldade de inserção no mercado de trabalho formal, para além de ocupações ligadas a profissão sexual (Benevides, 2021; 2023)<sup>3</sup>.

Finalmente, aqui, no âmbito deste trabalho, cabe questionarmos: Qual papel a Polícia desenvolve nessa re-encenação colonial? Qual a participação da Polícia, na cena descrita, durante a performance da artista? Como ela é anunciada e denunciada na declamação dela?

Na construção de Bixarte, é possível perceber a presença ativa da instituição policial nesse cenário de perpetuação do aniquilamento físico, emocional e simbólico de travestis e mulheres trans, seja por ação, seja pela omissão (“*A polícia inocenta quem atranca coração*”).

Ao denunciar a violência policial, ela faz um gesto que ressoa com a atitude do primeiro grupo organizado de travestis e transexuais no mundo.

No ano de 1979, ainda em Vitória[ES], a travesti negra [Jovanna Cardoso] participa da fundação do grupo Damas da Noite, entidade de prostitutas cisgêneras e travestis que nasce para denunciar a ação violenta da polícia exigindo direitos. Na década de 1980, Jovanna começa a morar na cidade do Rio de Janeiro e novamente passa a enfrentar repressões policiais. As aprendizagens que a nordestina teve, no ativismo social em Vitória, foram fundamentais para que, no ano de 1992, juntamente com Beatriz Senegal, Elza Lobão, Josy Silva, Monique Du Bavieur e Claudia Pierry France, fundassem a ASTRAL: a primeira organização de travestis do mundo (Silva; Nascimento, 2022, p. 30).

É chocante saber que, mais de 40 anos depois, a comunidade trans ainda tenha que seguir denunciando a crueza desse sistema racista e cis-sexista (Celeste, 2022), que persegue seus corpos. Se numa concepção afro-diaspórica, “[a] palavra oralituzada se inscreve no corpo e em suas escansões. E produz conhecimento” (Martins, 2021, p. 26), apagar um corpo se torna como uma forma de epistemicídio. Se a corporeidade é um lugar de saber, se a voz ao emergir é uma episteme (Martins, 2021), assassinar uma travesti é apagar um arquivo de memórias, um repositório de experiências. Mas o que acontece quando sua voz se ergue? Quando sua voz não só não consegue ser calada, como também amplifica sua própria experiência existencial? Este é o tema do próximo subtópico, quando descrevemos a segunda categoria identificada.

### **Re-existência poética**

Aqui, pretendemos elaborar sucintamente sobre a dimensão artística autorreferenciada que a performance de Bixarte evoca. Nas palavras finais da poesia, a cantora se dirige à sua Mãe e proclama – tirando as mãos por detrás do seu pescoço e passando a falar com o dedo em riste:

*Mainha, eu te prometo*

*Que eu vou ser muito feliz  
O meu nome é Bixarte  
Eu não sou prostituta, sou poeta e atriz  
E mais: você não encontrar meu corpo preso em uma viatura  
Se você me queria fazendo programa  
Prazer, eu sou a própria literatura*

Num cotidiano marcado pelas vivências como a dela (Nascimento, 2021), como construir outras possibilidades? Como encontrar respiro? Como forjar uma existência que não seja perseguida (institucional e estruturalmente) pela morte? Como conhecer e experimentar a liberdade, *quando não se nasce com um corpo cis*, como ela afirma?

Nesse contexto, a atividade artística é o que lhe permite reinventar tais estereótipos para afirmar o seu direito à felicidade, ao seu próprio fazer existencial. É na/pela arte, que ela brada que tem nome: *é Bixarte!* E, assim, pode se enunciar como poeta, atriz, enfim, “a própria literatura”. Dessa forma, ao se colocar na posição de artista, ela enuncia uma voz própria, enquanto sujeita política (Kilomba, 2019), enxergando o próprio corpo como um lugar criativo (Martins, 2021), de criação e reinvenção de possibilidades. Podendo, assim, possivelmente, buscar a prática profissional que deseja: seja como prostituta, seja no artístico, o que for... mas ela pode escolher. É a afirmação de sua capacidade de agência, diante de tantas impossibilidades projetadas (Nascimento, 2021).

Podemos enxergar suas palavras também como uma forma de resposta à violência policial, pois ela vai dizer categoricamente que embora a expectativa social seja a de encontrar o seu corpo preso em uma viatura, ela diz que “não”: ela tem um desejo de futuro e vai em busca dele.

No final do vídeo, os aplausos e gritos efusivos que tomam o público presente, naquela performance vencedora do Slam, vão anunciar o vigor do acontecimento que acabara de emergir ali: quiçá a palavra oralituzada

de Bixarte irrompeu o silenciamento e abriu uma fresta de possibilidade individual e coletiva para as existências pretas travestis.

## Considerações finais

Este trabalho teve como objetivo refletir sobre como manifestações culturais e artísticas, tal qual a produzida pela Bixarte, são capazes de denunciar violências CISTêmicas que resultam da estruturabilidade (bem como institucionalidade) do cis-sexismo e do racismo aplicada sobre corpos que divergem da norma moderno-colonial branca cisheteronormativa.

Neste ensaio, buscamos fazer um movimento teórico-analítico que visasse compreender a arte de Bianca Manicongo enquanto uma “oralitura” (Martins, 2021), como um repositório de suas experiências pessoais, vivências, táticas cotidianas de resistências, interações coletivas e afirmação de um corpo que vibra, vive, resiste e re-existe.

Portanto, como conclusões, pudemos apreender, de sua performance: (i) uma denúncia da violência policial e o explicitar de uma realidade marcada pela marginalização e constante insegurança quanto à integridade física e psicológica de travestis e mulheres trans (principalmente negras); (ii) o anunciar de uma resistência a tais formas de violências que se materializa com a própria voz poética da Bixarte, que se grafa enquanto artista, no espaço público, no contexto do Slam.

Sendo assim, por meio da categoria de *oralitura*, consideramos que seu gesto pode ser lido enquanto enunciador de uma outra noção de saber, de intelectualidade, um corpo político que se historiciza ao lado das demais travas e se projeta, ética e esteticamente, ao se relacionar com um passado (quando a voz de Bixarte presentifica, em seu corpo, outras existências, inclusive da memória coletiva de Xica Manicongo), se ancorar viva no presente e re-ficcionalizar o seu futuro, para si e para as demais. Esperamos que essa chave possibilite seguir pensando, em outras oportunidades, sobre as dinâmicas temporais que envolvem a prática artística construída no território brasileiro, por pessoas negras e dissidentes de gênero, em seus contextos sócio-histórico-culturais.

## Referências bibliográficas

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Editora Jandira, 2020.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENEVIDES, Bruna G. (org.). *Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2022*. ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais) – Brasília, DF: Distrito Drag; ANTRA, 2023. Disponível em: <<https://antrabrasil.files.wordpress.com/2023/01/dossieantra2023.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2023.

BENEVIDES, Bruna. *Entrevista ao Edição do Brasil. Em 90% da população trans no Brasil tem a prostituição como fonte de renda (28/05/2021)*. Disponível em: <<http://edicaodobrasil.com.br/2021/05/28/90-da-populacao-trans-no-brasil-tem-prostituicao-como-fonte-de-renda/>>. Acesso em: 10 out. 2023.

BUTLER, Judith. *Vida Precária: Os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

CELESTE, Dália. A transfobia é estrutural e nossas crianças são ensinadas a instrumentalizar o ódio. OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de; NASCIMENTO, Leticia Carolina; JESUS, Jaqueline Gomes de (orgs.). *Gritarias epistêmicas: (r)existências de travestis e mulheres transexuais negras no Brasil*. Salvador, BA: Devires, 2022.

LORDE, Audre. *Irmã outsider: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FERREIRA, Guilherme Gomes. Violência policial e penitenciária contra pessoas trans no Brasil. *Anais do XVI Encontro Nacional de Pesquisadores em Serviço Social*, v. 16, n. 1, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/abepss/article/view/23591>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

JESUS, Jaqueline Gomes de. XICA MANICONGO: A TRANSGENERIDADE TOMA A PALAVRA. *Revista Docência e Cibercultura*, v. 3, n. 1, p. 250–260, 2019. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/re-doc/article/view/41817>>. Acesso em: 07 out. 2023.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher: mulheres negras e feminismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

MARTINS, Leda Maria. Composição I - Teosofias, tempos e teorias.  
MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poética do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021. p.12-41.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. Artes & Ensaios. *Revista da PPGAV/EBA/UFRJ*. Rio de Janeiro, n. 32, 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>>. Acesso em: 20 mai. 2022.

MOREIRA, Adilson. Projetos raciais e processos de racialização (Cap. 1).

MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Pólen, 2019. p. 37-58.

NASCIMENTO, Leticia. *Transfeminismo*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021.

OLIVEIRA, Dennis de. *Racismo estrutural: uma perspectiva histórico-crítica*. São Paulo: Editora Dandara, 2021.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. Dandara, Marielle e a política da matabilidade no Brasil. OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de; NASCIMENTO, Leticia Carolina; JESUS, Jaqueline Gomes de (orgs.). *Gritarias epistêmicas: (r)existências de travestis e mulheres transexuais negras no Brasil*. Salvador, BA: Devires, 2022.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de; NASCIMENTO, Leticia Carolina; JESUS, Jaqueline Gomes de. (orgs.). *Gritarias epistêmicas: (r)existências de travestis e mulheres transexuais negras no Brasil*. Salvador, BA: Devires, 2022.

SILVA, Jovanna Cardoso da; NASCIMENTO, Leticia Carolina. Travestis Negras: parteiras do movimento LGBT. OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de; NASCIMENTO, Leticia Carolina; JESUS, Jaqueline Gomes de. (orgs.). *Gritarias epistêmicas: (r)existências de travestis e mulheres transexuais negras no Brasil*. Salvador, BA: Devires, 2022.

VERGUEIRO, Viviane. *Por Inflexões Decoloniais de Corpos e Identidades de Gênero Inconformes: Uma Análise Autoetnográfica da Cisgeneridade como Normatividade*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19685/1/VERGUEIRO%20Viviane%20-%20Por%20inflexoes%20decoloniais%20de%20corpos%20e%20identidades%20de%20genero%20inconformes.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2023.



## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Fernanda Falcão é travesti, técnica em enfermagem, além de coordenadora da Rede Nacional de Mulheres Travestis, Transexuais e Homens Trans Vivendo e Convivendo com HIV/Aids e integrante do Grupo de Trabalho Positivo (GTP+). Saiba mais em: <https://www.intercept.com.br/2022/03/08/fernanda-vai-embora-sem-garantia-estado-travestis-juradas-morte-exilio/>.

2. A performance, que se sagrou vencedora, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3EehckxB2qU&list=TLPQMTQxMDIwMjPF8i6E8WxHVw&index=1>. Acesso em: 01 out. 2023.

3. Sobre esse ponto, Bruna Benevides (2023, p. 41) afirma: “É importante chamar atenção para o fato de que não acreditamos que é a prostituição que necessariamente coloca pessoas trans em situação de vulnerabilidade, mas a transfobia e as condições que lhe retiraram as oportunidades que antecedem a sua busca pela prostituição como única opção. Inclusive, urge discutirmos o fato de que nem toda profissional do sexo está em vulnerabilidade social e que muitas encontraram ali uma saída frente aos processos de empobrecimento impostos a corpos trans pela ausência de oportunidades”.



## CAPÍTULO 2

# Marli, Mirtes e a autodefinição de mulheres negras para repensar noticiabilidades

NAYARA LUIZA DE SOUZA

### Introdução

“Ele não tem o direito de me coagir a abandonar os meus!”, diz uma das falas iniciais da tragédia grega *Antígona* de Sófocles, datada de 442 a.c. A peça, uma continuidade da história da peça *Édipo Rei*, conta da luta de Antígona para velar de maneira apropriada seu irmão, Polinice, morto em um combate com o irmão Etéocles. Creonte, tio de Antígona, assumiu o trono e além de negar o direito ao rito fúnebre do sobrinho, Polinice também condenou à morte quem desobedecesse a tal ordem. Na cena de abertura, as irmãs Antígona e Ismênia discutem sobre cumprir ou não a determinação do tio destacando como a posição de serem mulheres retirava delas acesso ao poder. “É loucura tentar aquilo que ultrapassa nossas forças!”, argumenta Ismênia ao tentar dissuadir Antígona em sepultar o irmão.

Em referência a essa história, Lélia Gonzalez (2020) conta a história de Marli Pereira Soares, que testemunhou o irmão, Paulo Pereira Soares, ser retirado de casa e assassinado por policiais militares em Belford Roxo

(RJ), na baixada fluminense. Gonzalez (2020) descreve essa tragédia não fictícia brasileira de uma irmã que, assim como a Antígona grega, buscava por uma finalização da história da vida e da morte do irmão mais próxima à justiça. A persistência de Marli, uma jovem negra de 25 anos, em pleno regime ditatorial cívico-militar no Brasil em 1979, rendeu à história a retransmissão de “Marli Coragem” pelos jornais do país. Para Gonzalez (2020), o “Caso Marli” apresenta uma das características do racismo à brasileira presente no jornalismo nacional que elenca personagens negros defensáveis para retratar os casos de violências raciais como isolados e episódicos.

Nesse aspecto, explica Gonzalez (2020), Marli era retratada como um exemplo por ser a irmã do jovem negro assassinado pela polícia e não a esposa. Com esse deslocamento, a sexualidade dessa mulher negra não era posta em questão pela mídia brasileira em um primeiro momento por tratar-se de uma ligação realizada através do amor fraterno e não do desejo. A autora vai explicar que tanto as mães quanto as esposas de homens negros mortos pela polícia eram costumeiramente retratadas pelos jornais sendo responsabilizadas por suas relações afetivas seja por ter escolhido um parceiro “errado”<sup>1</sup> para selar um compromisso quando os homens negros eram caracterizados como criminosos pela narrativa jornalística, seja quando eram abandonadas por esses parceiros e tornavam-se mães solo, seja por seus filhos também receberem a pecha de marginal. Nesse último caso, as mulheres negras eram responsabilizadas pela criminalidade como um todo, sendo acusadas de não terem “educado” seus filhos da maneira considerada correta pela norma branca cisheteropatriarcal.

A gente explica: os programas radiofônicos ditos populares são useiros e vezeiros na arte de ridicularizar a crioula que defende seu crioulo das investidas policiais (ela sabe o que vai acontecer a ele, né? O caso Aézio “taí” de prova). Que se escutem as seções policiais desses programas. Afinal, um dos meios mais eficientes de fugir à angústia é ridicularizar, é rir daquilo que provoca. Já o caso Marli, por exemplo, é levado à sério, tão sério que ela tem que *se esconder*. É sério porque se trata do seu irmão (e não do seu homem); portanto nada melhor para neutralizar a culpabilidade despertada pelo ato do que o gesto de folclorizá-la, de transformá-la numa

“Antígona Negra”, na heroína, *única e inigualável*. (Gonzalez, 2020, p. 86, grifos da autora).

Embora nesta observação Gonzalez (2020) tenha destacado os programas populares, tais características como a negação, o recalçamento e a estigmatização são indicadas por Muniz Sodré (2015) como recorrentes na mídia brasileira quando se trata do racismo como tema. Para o autor, o que se observa atualmente é que os estereótipos sobre pessoas negras são difundidos através de estratégias logotécnicas disfarçadas em procedimentos padrões do jornalismo.

Diante da tática desse racismo disfarçado, denominado por Gonzalez (2020) como “racismo por denegação” (p. 130) propõe-se como método adotar neste capítulo as “imagens de controle” (Collins, 2019) como operadores analíticos de como as mulheres negras são nomeadas no jornalismo nacional para a localização e a identificação sobre como esses corpos têm sido retratados pelos jornalisimos. Para tanto, além das primeiras imagens elencadas por Patrícia Hill Collins (2019) efetuo uma aproximação das imagens nacionais difundidas sobre mulheres amefricanas elencadas por Gonzalez (2020).

A partir da extensão do conceito de “imagens de controle” aproximo a noção de “autodefinição” (Collins, 2019) que também se avizinha da noção de resistência negra proposta por Gonzalez (2020) e, a fim de observar como as mulheres negras têm enfrentado os imaginários difundidos sobre elas no jornalismo, dedico-me a observação das narrativas e tensionamentos produzidos por Mirtes Renata, também retratada como uma “Antígona Negra” nas matérias jornalísticas que noticiaram a morte de seu filho Miguel Otávio, em 2022.

### ***Mammies, domésticas, mulatas e outras imagens de controle***

A nomeação de “imagens de controle” foi proposta pela intelectual estadunidense Patrícia Hill Collins nos anos 2000 dentro da discussão do pensamento feminista negro. Para ela, “essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça

social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana” (Collins, 2019, p. 136). As “imagens de controle” são, assim, um conjunto de símbolos e justificativas ideológicas difundidas sobre as mulheres negras estadunidenses para naturalizar os papéis de exploração sexual e do trabalho a que elas foram submetidas desde a escravidão. Segundo a autora, esses símbolos e imaginários foram propagados por órgãos governamentais e universidades como informações científicas e oficiais e, também, pela mídia tanto em formatos jornalísticos quanto nas produções do entretenimento.

Para compreender essa dinâmica podemos tomar como exemplo a “imagem de controle” da Jezebel, uma das primeiras a ser massivamente difundida ainda dentro do regime da escravidão. O nome dessa imagem, oriundo de uma figura bíblica de tez escura que seduzia um dos reis de Israel e o afastava do deus cristão, identificava as mulheres negras como portadoras de uma sexualidade exacerbada e fonte do pecado da carne. Através desse imaginário a lógica da exploração sexual e dos estupros ocorridos no período colonial eram recontados posicionando os escravocratas como vítimas de uma sexualidade agressiva praticada por mulheres negras.

Para Collins (2019) a imagem da Jezebel foi atualizada para palavras como “prostitutas” ou “*hoochie*” para falar de mulheres sexualmente assertivas e suas variações “*hoochie de boate*” (p. 156) – mulheres que frequentavam boates com roupas provocantes para receber favores de homens com dinheiro ou “*hoochie interesseiras*” (p. 156) – definidas como mulheres que procuravam homens com dinheiro para engravidar e ser sustentadas pelas possíveis pensões. Assim, mesmo que a lógica de exploração escravocrata já não exista, o imaginário da hipersexualização da mulher negra persiste.

Genealogia semelhante é identificada por Gonzalez (2020) entre as palavras “mucama” e “mulata”. A autora destaca a definição de um código oficial, no caso em específico o dicionário Aurélio, para explicitar o que se entendia na utilização da palavra mucama como “a escrava negra moça e de estimação que era escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família e que, *por vezes*, era *ama de leite*” (Hollanda, s/d. *apud* Gonzalez, 2020, p. 81, grifos da autora). Através da

linguagem, González observa que existe, no código oficial, “uma espécie de neutralização, de esvaziamento do sentido original” (Gonzalez, 2020, p. 81) quando se abandona o significado que expunha a opressão sexual que esse corpo servil sofria e através do uso do “por vezes” que tratava como ocasional uma tarefa rotineira implicada às mulheres negras.

Gonzalez (2020) ainda aponta a escolha do dicionário em trazer a origem etimológica da palavra mucama do quimbundo *mu’kama* traduzido como “amásia escrava”, abandonando logo depois essa origem. A autora explicita que nessa nomeação, a exploração sexual das mulheres escravas é traduzida como uma relação consensual que deveria ser ocultada das esposas brancas, assim adota-se brevemente a palavra amásia e estabelece o lugar da servidão e do trabalho como as funções desejáveis e que deveriam ser exercidas pelas mulheres negras.

Para Gonzalez (2020), dessa forma é possível compreender como os papéis da mulata, aquela que só pode existir como corpo sexualizado uma vez por ano no Carnaval, e de doméstica, aquela que pode existir para o trabalho desde que escondida nos fundos da casa, foram estabelecidos. Collins (2019) ressalta ser essa permanência do imaginário mesmo depois do fim da dinâmica que o naturalizou, que garante o controle de existência, trânsito e visibilidade de mulheres negras. A autora determina ser essa uma das características fundantes das “imagens de controle”, para ela:

Mesmo quando as condições iniciais que promovem as imagens de controle desaparecem, tais imagens se mostram bastante tenazes, pois não apenas subjugam mulheres estadunidenses como também são essenciais para manter opressões interseccionais (Collins, 2019, p. 136)

Collins (2019) identifica seis principais “imagens de controle” no contexto dos Estados Unidos: a “Jezebel”, a “*mammy*”, a “matriarca”, a “mãe dependente do estado”, “a rainha da assistência social” e a “dama negra”. Admite-se nesta pesquisa que existam correlações dessas imagens com imaginários difundidos sobre as mulheres brasileiras e, para fins da dis-

cussão proposta, defino brevemente cada uma dessas. Atento-me mais detalhadamente àquelas que se relacionam diretamente aos imaginários que serão utilizados como operador analítico neste capítulo sendo eles o da Jezebel, como antecipado acima, e os da “*mammy*” e da “matriarca”.

A “*mammy*” exemplifica uma manifestação de controle específica que consiste na oferta de um modelo de mulheridade negra desejável, o único aliás dentre os identificados por Collins (2019). Definida como “a serviçal fiel e obediente” (Collins, 2019, p. 140) a imagem de controle da “*mammy*” era difundida para especificar o comportamento esperado das mulheres negras no pós-abolição. Essa imagem foi difundida como estratégia de manutenção destas em subempregos ligados à servidão, especialmente como babás e domésticas nas casas das pessoas brancas. Como estavam destinadas a ocupar o espaço doméstico das residências era necessário assegurar a docilidade e a submissão desses corpos, explica a autora.

Para isso, uma descrição visual dessas mulheres passou a ser difundida chegando a serem representadas graficamente em produtos alimentícios pela imagem da *Aunt Jemina*, e em produtos culturais como no filme “E o Vento Levou”, que trazia a atriz Hattie McDaniel nomeada exatamente como *mammy* na obra. As *mammies* eram descritas como mulheres negras de pele retinta e corpulentas, sem apelo sexual, com pés e mãos fortes de maneira exagerada e cujo o único objetivo de vida seria cuidar e alimentar seus patrões.

Para Collins (2019) ao mesmo tempo em que a *mammy* exercia “uma função simbólica na manutenção do gênero e sexualidade” (Collins, 2019, p. 142) de uma serviçal que não “seduziria” o patrão, a essas mulheres negras ideais cabia também repassar os valores “*mammificados*” aos seus filhos e filhas ensinando-os a serem obedientes e a se subjugarem. Se os descendentes negros não cumprissem essa determinação seja rejeitando a subjugação sendo exigindo acesso a saúde, alimentação e emprego de qualidade essas mulheres negras eram então definidas como más mães ou “matriarcas”, “mães dependente do estado” e “rainhas da assistência social”.

No caso das “matriarcas” uma outra estratégia de controle difundida foi alegar que elas eram “castradoras de seus amantes e maridos” (Collins,



2019, p. 145) por seus comportamentos de desobediência às afastarem de casamentos heterossexuais. Contudo, essa imagem ocultava uma realidade de desemprego massivo que os homens negros foram submetidos no pós-abolição. Como as mulheres negras muitas vezes eram aquelas quem conseguiam subempregos e tornavam-se provedoras da casa, subvertendo a lógica cisheteropatriarcal capitalista, dizia delas que esse comportamento privava os homens negros de suas masculinidades. Essa imagem ainda ocultava a realidade da maternidade solo de mulheres que sofriam com o genocídio e o encarceramento em massa dos homens negros. Observemos que nas difusões de “imagens de controle” apenas os relacionamentos heterossexuais eram considerados.

Bueno (2020) lembra da equivalência brasileira à imagem da “*mammy*”, a personagem Tia Nastácia da obra *O Sítio do Pica-Pau Amarelo: cozinheira*, chamada de “negra beijuda” pela personagem Emília, que se dedicava a cuidar desde a infância da família de (Si) Nhá Benta. Também à semelhança da dinâmica descrita por Collins (2019) o papel da doméstica como a mulher negra foi utilizada, segundo descreve Gonzalez (2020), para separar a sexualidade negra segregada das imagens da mulata e da doméstica para que essas não fossem mais lidas como uma tentação a carne dos senhores. Algo que, como aponta Lélia, não se efetivou mesmo com o esforço do apagamento do passado de mucama das mulheres negras.

Gonzalez (2020) defende que ao longo da história foi se sedimentando no Brasil o imaginário de que todas as mulheres são serviçais ou domésticas definidas como “a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas” (Gonzalez, 2022, p. 82). Dessa forma adicionamos as “imagens de controle” elencadas por Collins (2019) as imagens brasileiras da “mucama”, da “doméstica” e da “mulata”.

Outra figura gonzaliana próxima a doméstica nomeada por Lélia Gonzalez é a “mãe-preta”. Surgida como cuidadora dos filhos dos escravizadores no contexto colonial, para Gonzalez (2020) a mãe-preta representa uma figura de resistência por ter através de sua posição doméstica ter definido quais conhecimentos da cultura negra foram sedimentados na cultura brasileira.

A mãe-preta era concedida a responsabilidade de passar a linguagem, as músicas, os modos de viver e de se alimentar e até o leite da amamentação, aos filhos dos senhores e aos próprios filhos. Para Gonzalez (2020), a mãe-preta seria a figura da mãe de um modo completo que, no exercício de negação da humanidade às negras, foi ocultada da competência educadora.

Junto dessas imagens apresentadas até aqui, e inspirada nos escritos de Gonzalez (2020) incluo na lista de “imagens de controle” brasileiras mais dois operadores analíticos: um em homenagem a Marli Pereira que denominei como “marlis” e outro da “negra anônima” definida por Gonzalez (2020) como “aquela habitante da periferia, nas baixadas da vida, quem sofre mais tragicamente os efeitos da terrível culpabilidade branca” (Gonzalez, 2020, p. 83). Essas três últimas imagens nacionais apresentam para mim o exercício da autodefinição e da resistência das mulheres negras, conceitos também identificados no contexto estadunidense por Collins (2019).

### **O conceito de autodefinição e a resistência negra**

Para Hill Collins (2019) mesmo convivendo diariamente com acusações sobre suas identidades oriundas de imaginários racistas as mulheres negras não consomem passivas as “imagens de controle” como qualidades próprias, mas pelo contrário, “essas mulheres criaram identidades concebidas para empoderá-las” (Collins, 2019, p. 182). Dessa forma, é nesse contexto que Collins (2019) identifica “o poder da autodefinição” (Collins, 2019, p. 179). A autora explica que a partir da noção das “imagens de controle” é possível identificar como os constructos racistas e o olhar opressor agem no processo de naturalização de imaginários racistas que seguem em circulação em relação às mulheres negras.

Ao compreender esse movimento entende-se ainda que essas “imagens de controle” são oriundas de dinâmicas de poder e não descrições de características de mulheres negras e, assim, podem e são negadas por elas ao serem confrontadas com as próprias identidades reais. Collins (2019) observa que, mesmo por isso, essas mulheres também foram descritas como

incorrigíveis e dissimuladas. Essa última característica diz especificamente ao que William E.B. Du Bois e Paul Gilroy nomearam como “dupla consciência”, algo como uma certa atuação das mulheres negras para sobreviverem nos espaços de opressão a partir do não-enfrentamento combinado ao exercício das escolhas próprias e íntimas.

Para Collins (2019) a interpretação de papel de submissão que foi corporalizado por meio da “imagem de controle” da “*mammy*” pode ser reinterpretada, na verdade, como uma estratégia de “resistência anônima organizada” (Collins, 2019, p. 180). É válido observar que essa mesma correlação foi também identificada por Lélia Gonzalez quando explicitou que a “mãe-preta” executou no Brasil a “resistência passiva” (Gonzalez, 2020). E, o local onde essas mulheres exercem o outro lado da “dupla consciência” tem relação direta com os espaços seguros, sendo um deles justamente a consciência. Se não se podia agir livremente, restava ao menos pensar livremente, ou como explicita a fala de Mae Fields trabalhadora de uma fiação na Carolina do Norte (EUA) citada por Collins: “Se me dizem para fazer algo que eu sei que não vou fazer, não conto a eles. Apenas vou em frente e não faço”.

Entretanto, a limitação da agência restrita a esse espaço interno, termina apenas por repetir uma lógica de opressão e de impedimento por não se tratar de uma experiência completa de vida. Em enfrentamento a essa barreira de expressão, as mulheres negras desenvolveram estratégias de buscar pela própria voz na música (com destaque para o blues no exemplo estadunidense), na literatura, nas redes familiares e em ambientes comunitários negros onde se desenvolveram espaços de resistência e ativismo. Hill Collins (2019) defende que “embora a dominação seja inevitável como fato social, é improvável que seja hegemônica como ideologia dentro dos espaços sociais nos quais as mulheres negras falam livremente” (Collins, 2019, p. 185).

A autora ainda vai explicitar que a autodefinição atua na ação de desestabilizar as “imagens de controle” tendo como ponto de partida a identidade negra e a conscientização de que as vidas dessas mulheres foram influenciadas, quando não moldadas, pelas opressões sexistas, classistas, racistas e heteronormativas. Para Collins (2019) essa tomada de consciên-

cia vai desembocar no fomento de ações que tem como fim a justiça social e o empoderamento mulherista negro além de, também, em questionamentos sobre a seguridades dos espaços seguros quando os mesmos já não são apenas íntimos. A autora alerta que a utilização da própria voz abertamente resulta na denúncia das opressões sofridas o que pode desestabilizar alguns espaços seguros tido inicialmente como seguros:

Uma das razões pelas quais os espaços seguros são tão ameaçadores para aqueles que se sentem excluídos, e com tanta frequência acabam castigados por eles, é que os espaços seguros são livres da vigilância de grupos mais poderosos. Tais espaços liberam as mulheres negras da vigilância e ao mesmo tempo lhes oferecem condições para autodefinições independentes. Quando institucionalizadas, essas autodefinições se tornam fundamentais para pontos de vista feministas negros politizados. Assim, há muito mais em jogo aqui que a simples expressão da voz (Collins, 2019, p. 201).

A partir da definição acima propõe-se refletir a seguir sobre se o jornalismo é um espaço seguro para as mulheres negras ou apenas um espaço hegemônico em que a vigilância desses corpos segue sendo reproduzida. Ao combinar a ideia da cobertura sobre o caso Marli Coragem como um possível exercício de autodefinição de uma mulher negra que desafiou publicamente as “imagens de controle” observamos um exercício de provocação contemporânea. Para isso, apresento a seguir o resultado de como as imagens de controle foram observadas na cobertura jornalística em dois portais de notícia nacionais: o *G1* e o *UOL* nos anos de 2021 e 2022.

### **Nota metodológica e procedimentos de coleta**

A partir da definição das “imagens de controle” como operador analítico sobre como as mulheres negras são retratadas nos portais *G1* e *UOL*, os dois mais acessados no país no início do processo de coleta em 2021, foram determinados dois períodos para a realização da coleta de matérias jornalísticas que compuseram o arquivo de análise. O corpus total da pesquisa que ori-

gina este artigo é composto por 1017<sup>2</sup> narrativas jornalísticas, das quais em 259 foram possíveis a observação de “imagem de controle” (Collins, 2019).

O processo de coleta das narrativas foi realizado através do monitoramento de mídia dos dois portais a partir da observação sistemática das matérias postadas diariamente inspirado na metodologia da Análise de Conteúdo (AC) de Laurence Bardin (2010). As “imagens de controle” foram adotadas como uma listagem prévia de categorias que auxiliou na coleta de uma amostra intencional de mulheres negras. Nesta etapa da coleta foi preconizado compreender se as mulheres negras apareciam nas narrativas jornalísticas nos portais e, sobretudo, como essas mulheres eram nomeadas e retratadas.

Através da realização da observação prévia dos portais e de coletas-testes foram definidas duas semanas para a realização da coleta, nas datas da “Lei de Feminicídio” e da “Lei Maria da Penha” e matérias que apresentassem alguma imagem (fotografia, ilustração ou figura) de mulheres negras nas datas de coleta. A observação e coleta dos portais, embora tivessem como referência os dias 06 de agosto quando foi sancionada Lei nº 11.340/2006, “Lei Maria da Penha” e o dia 09 de março da sanção da Lei nº 13.104/2015, “Lei de Feminicídio”, foi estendida para as semanas que continham esses dias. Depois da coleta, ainda baseado na AC foi operacionalizado o arquivamento e catalogação quanto a “título”, “data”, “tema”, “editoria”, “jornalistas que assinam as matérias” (para observação de gênero e raça desses jornalistas), “link”, “portal”, “trecho marcante”, “imagem de controle identificada”, “presença de mulher negra” e “palavras-chave”.

Ressalto que como listagem da observação das imagens de controle incluiu-se as identificadas tanto por Collins (2019) quanto Gonzalez (2020) e adicionou-se a observação das ocorrências de “autodefinição” (Collins, 2019) ficando a seguinte relação a ser observada: Marli; mulata, *mammy*; dama-negra; Rainha da Assistência Social; Jezebel; *Hocchie-mamma*; Mãe-preta; Matriarca; Doméstica; Mãe-dependente-do-estado e mulher anônima, como exemplificado no quadro de tabulação abaixo:

<b>NARRATIVAS DE IMAGENS DE CONTROLE</b>	
<b>Manchete da Narrativa:</b>	Romper o ciclo da educação machista é desafio para as mulheres
<b>Portal:</b>	G1
<b>Data:</b>	07/03/2022
<b>Mulher Negra Presente:</b>	(x) SIM ( ) NÃO
<b>Tema (descrito pela narrativa):</b>	Educação familiar antimachista
<b>Quem assina a matéria:</b>	Jornalista não-branco
<b>Imagens de Controle ou Categorias:</b>	autodeterminação, mãe-preta
<b>Tem imagem (foto ou vídeo):</b>	(x) SIM ( ) NÃO
<b>Breve descrição da Imagem (foto ou vídeo):</b>	Família negra com imagens do pai cuidando do cabelo dos filhos (dois meninos).
<b>Trecho da Narrativa a se destacar:</b>	“O pai tem que ser um espelho para os filhos” (fala do entrevistado)
<b>Link:</b>	<a href="https://globoplay.globo.com/v/10363317/">https://globoplay.globo.com/v/10363317/</a>

<b>Palavras-chave:</b>	Machismo, maternidade, família negra, masculinidade.
<b>Editoria:</b>	Não definida, matéria da Bom Dia Rio.

Fonte: Elaborado pela autora.

## **Imagens de controle e autodefinição no jornalismo nacional**

A institucionalização do racismo no jornalismo brasileiro e a expressão da colonialidade nesses espaços de notícia são descritos por Fabiana Moraes (2022) como uma manifestação do mito da democracia racial que se fortaleceu no país nos últimos anos da monarquia e a partir da abolição da escravidão. Moraes (2022) observa que baseado em valores positivistas e liberais que orientavam o movimento republicano no Brasil existia um projeto de civilização nacional cujo objetivo, entre outros, era apagar da história brasileira seu passado de exploração escravocrata.

É defendendo uma imparcialidade acima de qualquer suspeita enquanto segue uma cartilha racista-científica que a imprensa se desenvolve – no Brasil, o contexto econômico era o da decadência da cana-de-açúcar no futuro Nordeste e o crescimento das fazendas de café no futuro Sudeste. Uma parte importante de escravocratas donos de cafezais e outras culturas já investia nos jornais, que defendiam, em diferentes graus, a abolição – muito mais por se preocupar com a imagem de atraso no Brasil em relação à Europa (Moraes, 2022, p. 57).

Maldonado-Torres (2018) explicita que a “colonialidade é uma lógica que está embutida na modernidade” (p. 41), lógica essa que definiu separações entre pessoas colonizadas e os colonizadores, sendo os últimos nomeados como humanos e civilizados. Tal sistema também operou na validação de formas de saber, poder e ser próprias, retirando aqueles que não estavam no lado “civilizado” da categoria de humanidade. O autor ainda explicita que esse regime contínuo se manifesta na manutenção de um

estado de “guerra perpétua” (Maldonado-Torres, 2018, p. 44) em que o colonizado é colocado sempre como o inimigo em dualismos que ampliam para valores de moral e bondade, assim o colonizado e seus descendentes têm sua humanidade e sua ligação com um Divino, que os protegeria, retirado e se tornam corpos matáveis.

Ao reproduzir essa dinâmica ontológica, o jornalismo reforça também quais vidas são defensáveis e serão tornadas visíveis, legítimas e comiseráveis. Para Moraes (2022), a adoção desse modelo de jornalismo ainda ensinado em redações e universidades tem repassado modos de recalcamen-to do racismo ao reproduzir uma ideia de superação deste, como se fosse algo anacrônico nos dias de hoje. Esses modos de fazer do jornalismo são identificados também por Sodré (2015) que descreve como a indiferença profissional e a negação do racismo são reproduzidas nas notícias divulgadas pela elite sociotécnica jornalística que se apoia em modelo teóricos de neutralidade e objetividade para manter a ideia de que a discriminação racial no Brasil é coisa do passado.

Essa negação que integra o funcionamento do mito da democracia racial, como antecipado, é conceituado por Lélia Gonzalez (2020) como “racismo por denegação”, esse racismo disfarçado que não é dito diretamente mas segue sendo difundido por evocações diretas aos imaginários que fundou a desumanização das pessoas negras. Ao encontrar essa dinâmica denegada, defendo que as “imagens de controle” auxiliam a desvelar esses imaginários racistas auxiliando a apontar diretamente como o racismo opera no jornalismo em relação às narrativas de mulheres negras.

Nesse contexto, ao analisar as narrativas que compõe o escopo da pesquisa que origina este capítulo, foram encontradas 45 ocorrências da figura da Marli; 12 da *mammy*; 37 da dama-negra; quatro da rainha da Assistência Social; 35 da Jezebel; três da *hocchie-mamma*; 33 da mãe-preta; 36 da matriarca; 65 da doméstica; 16 da mãe-dependente-do-estado, 18 da mulher anônima e 56 de autodefinição. Em 34 narrativas em que mulheres negras foram retratadas não foram identificadas “imagens de controle” que se en-



quadrassem nas categorias identificadas e sugeridas aqui. A proporção está ilustrada no gráfico abaixo:

Ao nos atentarmos para as “imagens de controle” mais encontradas nas narrativas jornalísticas analisadas, é possível notar a semelhança com alguns aspectos elencados nas observações de Patrícia Hill Collins (2019) e Lélia Gonzalez (2020). Para Lélia, por exemplo, toda mulher negra é vista principalmente como doméstica devido a uma continuidade do imaginário de servidão que envolve essas mulheres. A autora cita o exemplo de que sempre que chamavam na casa dela, uma residência de classe média, e era ela quem atendia a porta perguntavam pela patroa. No caso do Brasil, em uma continuidade estrutural, essa associação ainda se estende a dados reais em que a mulheres negras são a maioria como trabalhadoras doméstica, sendo 65% das profissionais nessa atividade segundo a Pnad-Contínua (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios-Contínua), do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) (2021).

### Narrativas de Imagens de Controle

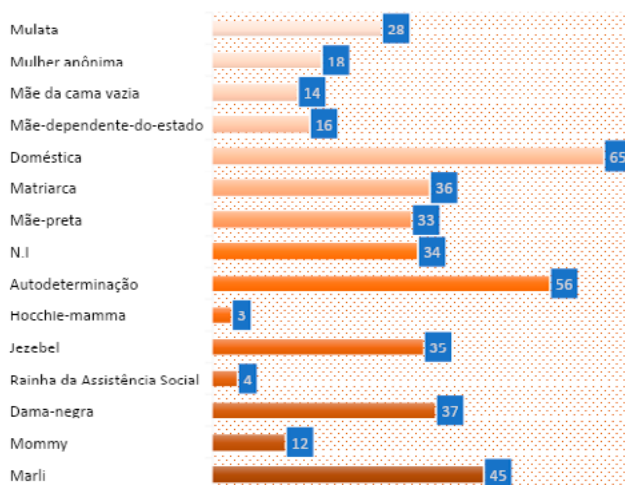


Gráfico 1: Narrativas de Imagens de Controle  
Fonte: Elaborado pela autora.

Em relação a *mammy*, observou-se os casos em que a maternidade da mulher era citada além do imaginário do “serviçal obediente” e também quando esse lugar de submissão era destacado, o que como pontuado acima, foram menos casos. A recorrência da figura da Jezebel e suas atualizações revela que outro imaginário ainda reificado tem relação com a hipersexualização e a exploração sexual de mulheres negras, um ponto que não é o foco específico deste capítulo, mas que se pode ressaltar.

E, por fim, destaco as observações sobre a figura da “Marli” e da “autodefinição” que aparecem muitas vezes combinadas como possíveis imagens de resistência ou de contracontrole. A seguir apresento a proposta de observação mais dedicada de uma dessas imagens de contracontrole, bem como as estratégias de autodeterminação que essa mulher negra, Mirtes Renata, tem desenvolvido desde a morte de seu filho Miguel.

### **Uma proposta de autodefinição e resistência: Mirtes Renata**

Embora não utilize o conceito de autodefinição Lélia González (2020) descreve a ação antirracista e de resistência que as mulheres negras exercem ao rejeitar as imagens impostas a elas e a verbalização das opressões que sofrem. Para Gonzalez (2020) o protagonismo das mulheres negras nos movimentos negros tem relação direta com a tomada dessa consciência política, “o primeiro passo que a mulher negra dá, em termos de conscientização, tem a ver com a luta contra o racismo, posto que não só ela, mas seus filhos, irmãos, parentes, companheiro, amigos e conhecidos dela são vítimas” (p. 200).

Esse protagonismo toma outro sentido se consideramos a dinâmica da “Antígona Negra” proposta por Gonzalez (2020) para analisar o caso de Marli e o tratamento dado pelos jornais. Como tem-se discutido, o jornalismo tem a tendência de elencar alguns casos para noticiar durante determinado período enquanto, de modo que pode ser considerado como contraditório normaliza situações extremas quando elas são cotidianas como no caso do genocídio da população negra.

Uma chave de análise das práticas jornalísticas onde esse procedimento torna-se visível e que nos auxilia a compreender essa lógica são os valores-notícia da novidade e do extraordinário, como discute Fabiana Moraes (2022). Para a autora:

É necessário pensar que o jornalismo não só nos serve para contar sobre o que atravessa de maneira inesperada nessa ilusoriamente organizada experiência quanto deixa de iluminar aspectos importantes da ordem social ao classificá-los como banais e, assim, não noticiáveis (Moraes, 2022, p. 125).

Em relação a esses valores notícia, Moraes (2022) ressalta que são os critérios de noticiabilidade mais reconhecidos no jornalismo como válidos, não obstante, ela sugere que os jornalismos também se dediquem a visibilizar questões de violência e abandonos sociais e históricos que passaram por uma naturalização colonial como as discriminações de gênero, classe, raça e território. Na sugestão dela essa reavaliação pode ser feita a partir da adoção do infraordinário<sup>3</sup> aquilo que existe amalgamado no cotidiano e que só é noticiado quando ameaça a ordem social.

Para Moraes (2022) só se noticia essas mazelas naturalizadas de maneira exotizada e outremizada ou quando elas ameaçam de alguma forma o *status quo*. Algo semelhante ao comentado por Gonzalez (2020) ao explicitar que fora desse contexto de ameaça a ordem social “a massa anônima das Marlis é esquecida, recalcada. E tudo continua legal nesse país tropical” (p. 86). É nesse âmbito que identificamos estar atuando a autodeterminação e a resistência exercida por Mirtes Renata através de suas redes sociais para que a morte de seu filho, Miguel Otávio, não seja esquecida nem se amalgame na rotina.

O caso da morte por omissão do filho de Mirtes, o menino Miguel, deixado sozinho aos cinco anos de idade pela ex-patroa dela em um prédio de luxo no centro de Recife, apresenta diversos elementos de como opera o racismo no Brasil. Mirtes havia sido obrigada a trabalhar como doméstica durante a pandemia da COVID-19 para Sari Corte Real. Quando Mirtes se ausentou para passear com o cachorro da empregadora que fazia as unhas,

Corte Real abandonou a criança em um elevador. Miguel, que provavelmente procurava pela mãe, caiu do nono andar do prédio e faleceu.

No primeiro ciclo de notícias observado neste capítulo, as narrativas jornalísticas davam como foco a queda do menino de 5 anos do 9º andar, ressaltando a localização de luxo do prédio onde isso havia ocorrido. No segundo parágrafo do texto publicado pelo *G1* do Recife no dia do ocorrido, Mirtes Renata é identificada apenas como “doméstica” a partir da seguinte frase “Miguel Otávio Santana da Silva era filho de uma empregada doméstica” e o caso é descrito como um acidente. A primeira matéria do “G1” que se propõe a explicar o acontecido reitera a profissão de Mirtes e mantém as vítimas sem nome através da manchete: “Mãe doméstica deixou filho com patroa e desceu com cadela: entenda como ocorreu”.

O fato de que Mirtes Renata estava sendo obrigada a trabalhar como doméstica e a levar seu filho para o trabalho no contexto de isolamento em um cenário em que o Brasil registrava mais de 1.200 mortes por dia pela COVID-19 não chegou a ser questionado imediatamente nas notícias. Isso em uma conjuntura nacional em que a primeira morte pela doença no país havia vitimado exatamente uma trabalhadora doméstica também obrigada a trabalhar na casa dos patrões durante o isolamento social. A narrativa sobre o fato e as inconstitucionalidades sobre o caso só passam a mudar a partir das manifestações da audiência dos jornais que cobraram através da hashtag #JustiçaporMiguel uma cobertura racializada do caso e depois que Mirtes Renata passou a ser ouvida nas notícias. A partir de então, foi adotada a retranca “Caso Miguel” nos dois portais observados.

A fim de analisar a cobertura do caso e das narrativas de resistência executadas por Mirtes Renata desde que ela aparece inicialmente na tabela de “Narrativas de Imagens de Controle” encontradas durante a coleta inicial da pesquisa foi realizada uma pesquisa exploratória nas páginas do *Twitter* (X) e *Instagram* da mãe de Miguel, espaços onde ela denuncia de forma perene a morte do filho, o racismo, e oferece novos modos de contar a história. A partir dessa observação elencamos algumas estratégias de enfrentamento ao recalcamento do caso pela imprensa e do tratamento de

Mirtes Renata como um caso isolado. Essa ressignificação, como observamos parte das narrativas propostas exatamente por Mirtes.



Figura 1: Capas do Twitter (X) e Instagram de Mirtes Renata  
Fonte: Print Redes Sociais.

Ao demarcar através das capas das redes sociais a permanência da memória do filho Miguel, acreditamos que Mirtes Renata desafia a temporalidade de esvaziamento da pauta do jornalismo que só volta ao caso quando a morte de Miguel completa datas fechadas (dez dias, meses, anos...). A fixação do *post* com o rosto do filho como primeira imagem seguido do vídeo do dia do crime ilustram a continuidade da luta dessa mãe por algo que ela denomina como “Justiça”. Mirtes se descreve principalmente como a mãe de Miguel, desafiando os primeiros ciclos de notícia em que a ausência dela ao lado do filho foi questionada em um resgate imediato da “imagem de controle” da matriarca e posteriormente quando as manchetes se dedicavam a limitar sua descrição a atuação de trabalhadora doméstica.

Assim como a dor de Mirtes Renata é diária, suas postagens e intervenções também o são. Essa estratégia assemelha-se a persistência de Marli Pereira que foi obrigada a repetir a visita ao batalhão de polícia diariamente até que os responsáveis pela morte do irmão fossem encontrados. Na época os policiais zombavam e ameaçavam a jovem fluminense e organizavam os reconhecimentos sem que os militares culpados pelo crime fossem incluí-

dos na revista. Em ambos os casos a repetição da ação colocou em discussão uma pauta e duas vidas já ordinariizadas pelo jornalismo. Uma das postagens que exemplifica essa autodefinição diz da contagem de tempo que para a mãe Mirtes é diária, a cada segundo e minuto e não apenas em ciclos fechados como a retranca um ano após morte” realizada pelo portal G1.



Figura 2: Prints Twitter Mirtes Renata e trecho G1  
Fonte: Elaborado pela autora a partir da coleta.

Mirtres Renata tem práticas ativistas antirracistas não apenas ligadas ao caso do filho, tendo sua voz alcançado discussões diversas no âmbito da justiça, do trabalho, da maternidade e do combate ao genocídio de pessoas negras. Em uma postagem do dia 21 de agosto de 2023 em um encontro com outras mães vítimas de violências raciais e do estado, ela pontua em sua rede: “À medida que nos aprofundamos fica claro que o racismo não é apenas um problema porque ele é sutil, disfarçado. Precisamos combater as microviolências nas conversas, com amigos, o racismo mata, matou o meu filho #justicapormiguel”.

Em outra postagem ela promove uma releitura sobre uma notícia da devolução da primeira relíquia indígena ao Brasil ao sentimento dela que seu filho sempre será a relíquia dela, que ela também gostaria de ter de volta.



Figura 3: Post redes @mirtes\_renata  
Fonte: Reprodução redes sociais

A autodefinição de Mirtes Renata parece, assim, estar sedimentada no lugar de permanecer como mãe de seu filho Miguel mesmo com sua maternidade tendo sido interrompida pelo abandono do filho pela ex-patroa e pelas omissões da justiça nacional em não reconhecer o crime. Como tem reforçado Renata, o encadeamento de racismos que a história dela apresenta abrange todo um sistema de repetições racistas. Observar os modos denegados que os portais de notícia analisados iniciam a cobertura do caso como um fato isolado em que a dinâmica racial não é o valor-notícia infra-ordinário que precisa ser noticiado, utilizando-se de “imagens de controle”

sob o corpo dessa mulher negra nos atenta para a necessidade de rediscutirmos toda essa produção. Rediscussão essa que Mirtes Renata tem tornado visível em suas redes ao ressignificar notícias, elencar aquelas sobre o caso que ela concorda, refutar as que são superficiais e pontuar uma nova temporalidade para a dor dela que é diária.

## **Conclusão**

“Ele não tem o direito de me coagir a abandonar os meus!” É a frase da peça grega que inicia esse capítulo em rememoração a nomeação que Lélia Gonzalez oferece a respeito do modo como as mulheres negras são retratadas no jornalismo brasileiro. Como discutido, essa mesma enunciação é realizada por Mirtes Renata em sua autodefinição e exercício de voz própria onde ela promove diariamente uma demarcação sobre a visibilidade de sua história. Ao se autodefinirem mulheres negras como Mirtes Renata e Marli Pereira deixam de se resumir às “imagens de controle” que intencionavam naturalizar, e assim ocultar, as opressões coloniais que seguem constantes para mulheres negras.

Embora tenhamos realizado uma breve análise de exemplo de narrativas de resistência a partir da “autodefinição” (Collins, 2019), ressaltamos que por ser uma extensão de uma pesquisa cujo foco eram as “imagens de controle” no jornalismo admitimos que as especificidades e estratégias de resistência operadas por Mirtes Renata não se esgotam nos exemplos apresentados. Essas narrativas não se resumem nem mesmo as redes sociais dela, é válido advertir. Acredita-se, contudo, que exemplos de contranarrativas que oferecem outras possibilidades às coberturas jornalísticas seguem sendo realizadas e, por isso mesmo, a prática de noticiabilidade sobre o racismo brasileira e as pessoas negras também carecem de tal reavaliação.



## Referências

- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. 4. ed. Lisboa: Edições70, 2010.
- BUENO, Winnie. *Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins*. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- COLLINS, Patricia. Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- GLOBO NEWS. *Os 40 anos do caso Marli*. 2019. Disponível em: <https://globosatplay.globo.com/assistir/c/p/v/8155818/>. Acesso em: 13 Out, 2023.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo Afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- NASCIMENTO, Abdias. do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1978.
- MEMÓRIAS DA DITADURA. Marli Pereira Soares. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/marli-pereira-soares/>. Acesso em: 13 Out, 2023.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. *Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas*. Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico / organizadores Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres, Ramón Grosfoguel. -- 1. ed. -- Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2018.
- MORAES, Fabiana. *A Pauta é uma arma de combate: subjetividade, prática reflexiva e posicionamento para superar um jornalismo que desumaniza*. 1º ed. Porto Alegre (RS): Arquipelago, 2022.
- SODRÉ, M. A identidade como valor. 265-293. *Claros e Escuros: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil*. 3ed.atual.e amp-Petropolis, RJ:Vozes, 215.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Donald Schuler. 1 ed. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- SOUZA, N. L. de. *Amefricanas e imagens de controle: a “nega ativa” em coberturas jornalísticas de violência de gênero envolvendo mulheres*

*negras*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. As palavras errado e educado nesse parágrafo são grafadas entre aspas a fim de tensionar o que essas atribuições significam em discussões raciais, pontos que serão discutidos de maneira mais abrangente ao longo deste capítulo.
2. Este capítulo é um desenvolvimento da pesquisa “Amefricanas e imagens de controle: a ‘nega ativa’ em coberturas jornalísticas de violência de gênero envolvendo mulheres negras”. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/55668>.
3. Conceito de George Perec, romancista francês presente na obra *L'infra-ordinaire* (1989) ressignificado por Moraes (2022).



## CAPÍTULO 3

# *Nũhũ yãg mũ yõg hãm, essa terra é nossa!:* a terra como um espaço de relações humanas e não-humanas

ANDRIZA ANDRADE

### **Um levante se faz necessário**

Os povos originários apresentam uma relação com a terra muito diferente da visão marcada pelo pensamento centrado no antropoceno, visão que defende o ser humano como o grande transformador da vida na terra e, sendo assim, as vidas não-humanas são vistas como secundárias. A cosmovisão indígena concebe a terra como entidade viva, como uma mãe que é provedora da vida, como um parente que cuida, protege e, nesse sentido, todos os seres vivos são igualmente importantes. A terra não é para ser explorada e consumida, é para ser cuidada. É de onde eles surgiram, de onde provém o alimento fundamental à nossa sobrevivência, mas é, principalmente, onde se vive e onde desenvolvemos múltiplas relações. Assim, concebemos a vida dependente da terra no seu sentido mais fundamental, onde se provém o alimento e a moradia, mas que tão importante quanto isso são as relações emocionais e espirituais que são desenvolvidas na terra. O território assim é marcado por muita luta e por muito sangue indígena

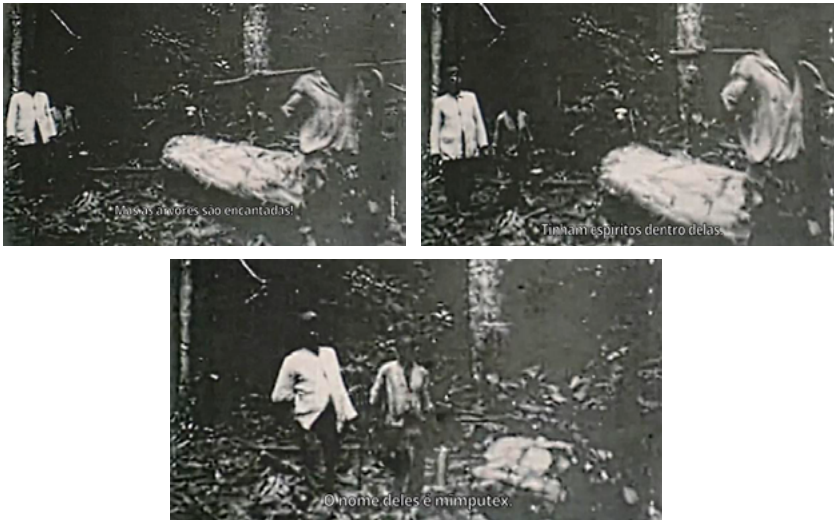
para defender e garantir direitos muito maiores. A luta é para garantir a sobrevivência deles, povos indígenas, para garantir que entidades como espíritos, florestas, rios e montanhas se mantenham vivos, pois dessa sobrevivência está garantida a sobrevivência e soberania de todos os povos.

Os povos indígenas têm vivido momentos extremamente desafiadores no Brasil desde a colonização, tendo seus direitos relegados e sob constantes ataques com o claro intuito de expropriá-los das suas formas de viver. O ataque a essas formas de vida, que possuem relações intrínsecas com a terra, teve mais um capítulo recente com a volta da votação da PL 490, que defende a tese do marco temporal em que não se reconhece os territórios indígenas que não estavam ocupados pelo respectivo povo até a aprovação da Constituição Federal de 1988. A tese é defendida pela bancada ruralista que tem interesse na exploração das riquezas presentes nas terras indígenas, sendo uma forma contundente de exterminar suas culturas e suas formas de vida. Outro capítulo recente, se refere à constante degradação nos territórios do povo Yanomami causada pela exploração dos recursos naturais, o que causou fome, desnutrição e muitas mortes. Essa situação foi amplamente difundida pelos meios de comunicação relatando a situação extrema desse povo frente à invasão de grileiros, madeireiros e mineradores em seus territórios, que exploraram suas terras garantidos pela falta de fiscalização e consolidados sob o discurso de defesa da mineração, desmatamento e da exploração irracional da natureza.

De uma certa forma, podemos dizer que todos os povos indígenas do Brasil sofreram e sofrem com essa constante destruição do meio ambiente. Não existe uma vida, uma floresta ou um rio isolado, todos são fundamentais para a nossa sobrevivência neste mundo. E isso aparece de forma muito clara nas narrativas da *Nũhũ yãg mũ yõg hãm: essa terra é nossa!*. Logo no início do filme, Isael Maxakali já nos coloca diante da realidade do povo Tikmũ'ũn (como os Maxakali se autodenominam) frente à colonização. Na sequência inicial, Isael conta que o nome do território, que hoje conhecemos como Vale do Mucuri, era chamado por eles “onde corta o rio”, ou seja, a denominação dos territórios se dava pelas suas características naturais e é

também uma forma como eles se organizavam nesse território, pois viviam e formavam aldeias seguindo o Rio Mucuri. Nessa mesma sequência (Figuras 1 a 3), sob imagens de arquivos da região de Teófilo Otoni, onde vemos árvores sendo derrubadas e arrastadas, Isael narra em *voz over* como as matas foram sendo destruídas, o que afetou não somente os Maxakali, como também os espíritos que viviam nas matas e nas árvores.

A partir da fala do cineasta, conseguimos imaginar uma outra dinâmica com a espacialidade, uma forma de lidar com a terra que envolve uma relação para além da matéria: a terra concebida como mãe, como mediadora de inúmeras relações com espíritos, seres vivos e não-vivos, entre tantas outras relações que os povos indígenas mantêm. Isso fica claro, também nessa sequência inicial (Figuras 1 a 3), pois apesar de tanto tempo vivenciando essa constante destruição, eles ainda sabem os nomes dos espíritos presentes nas florestas. Esta é a parte que nos interessa analisar neste trabalho, pois em uma análise anterior nosso foco foi sobre a questão da luta e resistência pela terra centrados nos conceitos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização de Deleuze e Guattari. Se nesse primeiro momento a análise se deu na visão de território como terra e entidade material, lugar onde houve muita resistência, lutas e marcas de violência, aqui nos interessa pensar a terra como um lugar onde são desenvolvidas múltiplas formas de vida, múltiplas relações, onde o ser humano não é o centro e sim parte de uma teia infinita de relações entre povos vivos e não-vivos, natureza, floresta, espíritos, rios que têm como guia a terra. Essa luta em defesa da terra é também uma luta para que os *yāmiyxop* (povos-espíritos) continuem existindo, pois deles também depende a sobrevivência dos Maxakali. A narrativa fílmica é marcada pela denúncia da destruição da natureza, do meio ambiente e da violência que sofreram e ainda sofrem e a consequente adaptação dos Tikmũ'ũn frente a todas essas situações. Mas, tão marcante quanto essa denúncia constante é como eles trazem tudo isso integrados a sua cosmovisão.



Figuras: 1, 2 e 3

Fonte: Fotogramas de *Nūhū yāg mū yōg hām: essa terra é nossa!* (2020)<sup>1</sup>.

No caso do povo Maxakali, como é relatado por Isael e pelos pajés na obra, eles seguiram fugindo pela extensão do território do Rio Mucuri até que não havia mais onde se esconderem dos povos não-indígenas. Como mostram as figuras 12 e 13, onde um dos pajés relata que se escondiam nas cavernas para não serem encontrados e, que, andavam pela noite e se escondiam durante o dia para dificultar o encontro com pessoas não-indígenas. Essa mesma sequência, mostra como os povos-espíritos-morcego foram fundamentais nesse processo, pois contava para os Tikmū'ūn onde deveriam se esconder e não seriam encontrados. Mesmo assim, chegou um momento em que quase todo território estava ocupado e eles não podiam mais se esconder, o conflito foi inevitável e muitos Tikmū'ūn foram assassinados. Isael relata também que quando os “brancos” passaram a invadir seus territórios demarcados eles matavam os bois que os fazendeiros colocavam em suas terras ou arrancavam as mandiocas que outras pessoas plantavam em suas terras. Essas eram algumas das formas que eles encon-



travam para resistir já que não possuíam armas como os fazendeiros e já que os governos não disponibilizam fiscais para cuidar das suas terras.

Esses são alguns exemplos de como os Maxakali foram resistindo em seus territórios, mas presenciamos também como diversos povos indígenas se mobilizam há anos em prol da defesa de todos os povos indígenas. Um exemplo, foram os acampamentos que aconteceram em Brasília na época da votação do Marco Temporal e o acampamento Terra Livre que marca a luta dos povos originários todos os anos no mês de abril. Nesse sentido, Butler (2017) chama a atenção para a situação em que um levante pode ocorrer contra um regime considerado legal como já foi a escravidão e como é o domínio colonial ainda presente, denunciando formas de opressão. Sobre a importância das alianças na luta coletiva, Butler afirma que,

São pessoas que foram excluídas, negadas, rebaixadas, mas que, a partir de um levante, extraem força umas das outras, da aliança que se originou na recusa comum ao intolerável, aliança que emerge sob a forma de corpo, com uma força política que vem justamente de seu volume crescente (Butler, 2017, p. 25).

É interessante ainda pensar no levante para além de uma manifestação ou de denúncia. Para que haja uma mobilização efetiva é importante que exista laços fortes, sentimento de pertencimento à uma comunidade com sofrimento em comum, que vejam e sintam a força da opressão sobre suas formas de vida. Os povos indígenas do Brasil se uniram e lutam mesmo que essa luta não os modifique totalmente o *status quo* existente, como é a luta que eles travam há décadas contra fazendeiros, ruralistas e monocultura. Monocultura que se expressa claramente na forma de produção agrícola, mas que mostra a monocultura do pensamento e contra outras formas de vida.

Nesse sentido, Butler afirma que “para haver um levante, é preciso que laços se estabeleçam entre aqueles que sofrem e resistem no cotidiano, mesmo que eles definitivamente não tenham o poder de derrubar o regime político legal ou econômico que os sujeita” (Butler, 2017, p. 28). Para além dos espaços de articulação política, Butler fala sobre a importância

das narrativas que são criadas a partir disso. Ela afirma que “levantes ocasionam narrativas e reconstruções posteriores aos fatos” (Butler, 2017, p. 30). E nisso, os povos indígenas têm demonstrado o grande poder de suas articulações, de construir narrativas e contranarrativas que vão contra o discurso oficial do colonizador, de trazer visibilidade às suas causas e de mostrar a importância do que fazem para o bem coletivo.

E é nesse contexto que vemos a força do cinema em que eles mostram realidades pouco conhecidas pela sociedade nacional, suas próprias representações, as injustiças que sofreram e sofrem e, como são importantes na conservação do nosso meio ambiente e da natureza, o que traz benefícios para todos. A reconstrução por meio das narrativas audiovisuais reconta a história, ressignifica e atualiza as lutas. Em *Essa Terra é Nossa*, conseguimos ver isso quando os personagens vão ao longo da obra reconstruindo seus espaços ancestrais, o que nos dá a dimensão do quanto a terra deles foi usurpada, mas quando também reconstróem esses espaços a partir das violências sofridas, o que nos dá a dimensão do quão violento foi todo esse processo para eles. O recontar atualiza essas memórias e a história e nos coloca em contato direto com essa outra narrativa de luta, de denúncia e que pode servir como uma reparação histórica de retomada de direitos. Assim Jacques Rancière fala sobre a importância de uma luta para que um povo seja livre.

A liberdade de um povo é sua capacidade de depender somente de si, o que não significa somente independência de um domínio externo, mas ser fonte, sempre renovada, de seu próprio movimento. É aí que a onda pode ser símbolo de liberdade: não pela impetuosidade extática, mas por seu cair-levantar sem fim, pela repetição que subtrai seu movimento da oposição entre ativo e passivo, subtraindo-o daquilo que normalmente comanda a atividade do ativo e funda seu privilégio sobre o passivo, ou seja, a busca de uma meta (Rancière, 2017, p. 65-66).



Figuras: 4 e 5

Fonte: Fotogramas de *Nūhū yāg mū yōg hām: essa terra é nossa!* (2020)<sup>2</sup>.



Figuras: 6 e 7<sup>3</sup>

As imagens produzidas pelos Tikmū'ūn, não somente nesse filme, mas também em outras obras, têm o poder de trazer o que Nicole Benez (2017) chama de memória das lutas, de trazer outros significados para a relação

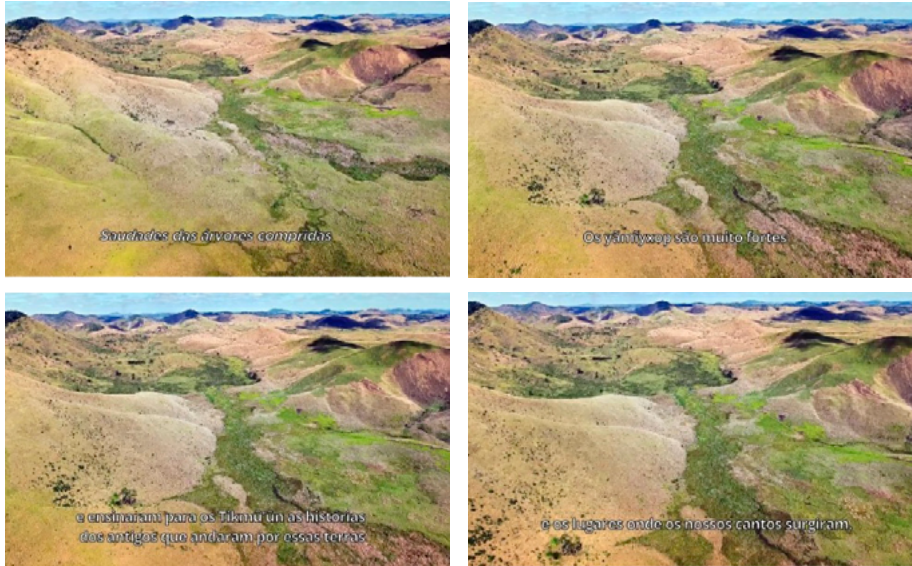
com a terra. Apesar de refletir sobre a importância da produção de imagens pelos coletivos operários, de como a realização audiovisual é fundamental para a memória e produção de sentidos para a sociedade, podemos pensar sobre a relação militante do cinema Maxakali. Para a autora, “o cinema engajado concede tanto direitos quanto deveres às suas representações, pois sabe do preço ético e político que pode custar uma imagem” (Brenez, 2017, p. 72). Nesse sentido, as imagens não apenas ecoam dentro das comunidades e coletivos onde são produzidas, mas também apresentam outra perspectiva histórica, formam uma nova identidade e reafirmam a resistência cultural e política desses grupos.

### **“Os Tikmũ’ũn sabem curar esta terra”**

A frase acima é de Sueli e Isael Maxakali em texto publicado no catálogo do *forumdoc.bh* de 2017, em que falam sobre suas relações com a terra e o violento contato com os brancos no processo colonizatório. No texto eles afirmam: “nós podemos trazer de volta a mata, as frutas e os bichos” (Maxakali & Maxakali, 2017, p. 104). Os Maxakali eram considerados um grupo seminômade que vivia entre o norte de Minas Gerais (região hoje conhecida como Vale do Mucuri) e a região sul da Bahia. Frente à colonização foram vivendo cada vez mais em pequenas porções de terras. No processo de desenvolvimento das cidades, foram fugindo até não terem mais para onde correr.

Como citado anteriormente, Isael relata no início do filme que o Vale do Mucuri é o nome dado pelo homem branco, mas que o verdadeiro nome do território é *Kõnãg mōg yok*, que ele traduz como “onde corta o rio”. A denominação do território já demonstra uma outra relação com o lugar onde se vive. Outra fala marcante no filme é quando o pajé Mamey conta que os *yãmíy* vinham à noite e avisavam os Tikmũ’ũn para eles fugirem de onde estavam se escondendo, pois os brancos estavam se aproximando. Essa relação ancestral com a natureza e com os povos-espíritos ajudou

os Maxakali a sobreviverem e salvarem suas culturas, conseguindo, assim, manter vivas suas alianças espirituais até hoje.



Figuras: 8, 9, 10 e 11

Fonte: Fotogramas de *Nũhũ yāg mũ yōg hām: essa terra é nossa!* (2020)<sup>4</sup>.

À medida que a narrativa audiovisual avança, os Maxakali vão visitando lugares onde viveram, lugares onde havia aldeias, onde havia matas, rios, lugares em que pescavam. Nessas visitas denunciam também onde alguns de seus parentes foram assassinados ou sofreram diversos tipos de violência. As narrativas são marcadas por denúncia, mas trazem consigo a força das suas relações espirituais. Em um momento em que visitam uma caverna onde se escondiam dos brancos (Figuras 12 e 13), o pajé fala da importância do *Xũnĩn* (povos-espíritos-morcego), que é um dos principais grupos ritualísticos dentro da cultura Maxakali. A caverna está cheia de morcegos e ao entrarem, um dos pajés fala que *Xũnĩn* é o verdadeiro dono da caverna e, que, os Tikmũ'ũn se escondiam lá, mas que os verdadeiros donos da caverna são eles, por isso, eles iam cantar para eles. Ao cantarem o canto do Canto do *Xũnĩn*, o pajé conta ainda que antigamente os morce-

gos não viviam nas cavernas e sim na parte oca das árvores, porém frente à devastação das matas, eles passaram a viver nas cavernas.



Figuras: 12 e 13

Fonte: Fotogramas de *Nũhũ yãg mũ yôg hãm: essa terra é nossa!* (2020)<sup>5</sup>.

A relação de transitoriedade em que os Maxakali vivem aparece quando Isael afirma que eles por vezes abandonavam um território e seguiam para outro. O que era inicialmente uma forma natural de se relacionarem com o território, passou ao longo dos anos a ser uma necessidade para tentar fugir da convivência com o homem branco, devido à violência e à opressão que sofriam. Essa transitoriedade também é parte das relações que possuem com povos habitantes de outros mundos, seus povos espíritos e, que possuem com a natureza, como Sueli e Isael nos sinalizam.

Todos os presidentes que assumem não reconhecem a existência do nosso povo e da nossa cultura forte, que aqui também nós temos as nossas madeiras vivas, que são gente, e que precisamos criar os nossos filhos para continuar existindo os remédios da mata e a água que faz as nossas crianças crescerem fortes como as árvores. Hoje os pajés *tikmũ'un* estão muito cansados e tristes (Maxakali & Maxakali, 2017, p. 104, grifos dos autores).

A questão da denominação de território, criação de seus mundos e territórios e o desenvolvimento de múltiplas relações nesses espaços pelos povos tradicionais chamou a atenção da professora e pesquisadora Marisol de La Cadena, que desenvolveu o conceito de antrope-cego. Para a autora, “essa relação – em que as pessoas e o território *estão juntos* – excede as possibilidades dos humanos modernos e da natureza moderna, bem como as relações modernas entre eles, *sem excluí-las*” (Da La Cadena, 2018, p.

98, grifos da autora). O conceito vem tentar elucidar como se dão essas práticas e relações ancestrais com o território, em contraposição à ideia do antropoceno, visão centrada no homem que marca a sociedade capitalista.

Conceitualizo-a como o processo de criação de mundo por meio do qual mundos heterogêneos que não se fazem por meio de práticas que separam ontologicamente os humanos (ou a cultura) dos não humanos (ou a natureza) – *nem necessariamente concebem como tal as diferentes entidades presentes em seus agenciamentos* – são ambos obrigados a operar com essa distinção (deliberadamente destruída) e excedê-la. O antropo-cego seria, portanto, *tanto* a vontade que coloca a distinção como obrigação (e destrói aquilo que desobedece a obrigação) *quanto* o fato de que ela é excedida: os coletivos que, como o AwajunWampi, são compostos por entidades que *não são apenas* humanas *ou* não humanas, porque elas também compõem com aquilo que (de acordo com a obrigação imposta) não devem ser: humanos *compondo com* não humanos e, vice-versa (De La Cadena, 2018, p. 100, grifos da autora).

Essa relação baseada no antropo-cego guia as ações políticas e sociais, assim também, suas cosmovisões e cosmopolíticas que são norteadas por essas relações intra e inter humanos e não-humanos. Nesse sentido, a autora enfatiza que “(...) o território pode ser tanto uma porção de terra separada dos humanos e o Estado que pode ter direito a ele quanto uma entidade que está com o AwajunWampi – o que define território depende do mundo que o pronuncia, das relações das quais ele emerge” (*idem*, p. 99).

Em *Nūhū yāg mū yōg hām: essa terra é nossa!*, podemos perceber como essas relações se dão no caso dos Maxakali. A terra é uma entidade viva que alimenta essas múltiplas relações e, por isso, é tão importante para eles. A conexão com a terra não é de exploração e usurpação, muito pelo contrário, ela é muito bem cuidada e amada como um parente, como sua própria mãe. Na obra, em diversos trechos, os personagens trazem significativas falas em que notamos a forte história com aquele território: onde havia *kuxex*, os lugares onde faziam suas plantações, as estradas por onde transitavam, e relembram ainda os lugares onde caçavam com os *yāmiyxop*. O reconhecimento do território ancestral se dá de outra forma, diferente

da reconhecida pela visão centrada no antropoceno. Em um trecho, dona Delcida enfatiza que “a terra é nossa mãe” e que, eles conversam com ela.



Figuras: 14, 15, 16 e 17

Fonte: Fotogramas de *Nũhũ yãg mũ yõg hãm: essa terra é nossa!* (2020)<sup>6</sup>.

Em antropo-cego, segundo Marisol de La Cadena, o termo “cego não se refere a um regime de visibilidade” (De La Cadena, 2018, p. 101), e que o termo busca “fazer referência a algo inerente a uma condição de impossibilidade hegemônica formulada historicamente, indicando que parceiros antagonistas e suas relações antagonônicas estão incluídas no antropo-cego” (*ibidem*). Pensar na questão da visibilidade para os Maxakali, nos coloca em contato com outras formas de ver. Uma dessas formas seria por meio dos cantos, característica tão forte desse povo que os fizeram serem conhecidos como “o povo do canto”. Os cantos, como fala Delcida, falam a verdade. E, por meio deles, eles conseguem narrar sua história e trazer à atualidade diversos relatos de coisas que não existem mais. Ailton Krenak fala dessa relação em seu último livro, *Futuro Ancestral*.

Os parentes Tikmu’um, também conhecidos por Maxakali, que estão aqui no Vale do Mucuri, vizinhos do Rio Doce, falam lindamente desta terra da qual foram excluídos. Diferente de outros povos nativos daqui, que tive-



ram uma ou outra reserva instituída pelo governo, os Maxacali passaram os séculos XVII, XVIII e XIX sem lugar para descansar a cabeça. Pois agora decidiram ocupar um antigo território de suas narrativas, e esse povo é capaz de reconstruir toda a fauna e a flora desse lugar onde quase não existem mais bichos e plantas. Em meio ao deserto de pasto em que a região foi transformada durante o século XX, conseguem ver a floresta e invocar o nome de todos os insetos, os répteis, os pássaros, os animais peçonhentos, as plantas e os fungos que existiam ali e apontar o lugar de cada um na paisagem. Qualquer estudioso ficaria admirado com esse inventário e com a maneira que eles são capazes de restituir a essa terra a presença de seres que já foram extintos: os Maxakali estão ali representando todo esse gradiente de vida. Em meio a uma mentalidade fazendeira, conseguem enxergar um território cheio de espíritos e falar com o mundo invisível. Um povo como esse, mesmo quando expropriado de tudo e sem ter nem chão para pisar, ainda consegue recriar um lugar para ser habitado (Krenak, 2022, p. 34-36).

Seguindo um pensamento semelhante ao de Ailton Krenak, a professora e pesquisadora Rosângela de Tugny, reforça como os Maxakali tiveram seus territórios devastados e como o canto traz à atualidade o que não existe mais em seus territórios.

Hoje os povos tikmũ'ũn vivem confinados nas menores porções de terras indígenas do Brasil, devastadas pelas frentes extrativistas e pelos fazendeiros, estando entre os povos indígenas que mais se expuseram ao longo dos séculos à violência cotidiana do mundo capitalista. Violência que se baseou na ignorância deliberada de sua língua, do seu pensamento sobre o mundo, de seus conhecimentos sobre a região, das suas formas de circular e de se relacionar com as espécies da fauna e da flora, e até do seu direito à vida. Embora tenham sido vistos pelos órgãos governamentais como resquícios de civilizações indígenas destinados a se adaptar aos mecanismos de integração que atenuariam a perda do seu território e da sua autonomia, esse povo tem feito com que os antropólogos sejam arrebatados pela sua resistência a esses mecanismos de integração; pela vitalidade e potência de suas estruturas sociais e simbólicas; pela sua colossal arte da memória (Tugny, 2011, p. XII-XIII).

A forma que os Maxakali fazem existir na atualidade o que não existe se dá pelos cantos. Em outro trabalho, Tugny relata que ao realizar os regis-

tros dos cantos com os Tikmũ'ũn é necessário fazer também uma pesquisa já que os cantos trazem elementos que não existem mais.

Muitas vezes é necessário visitar departamentos de botânica e zoologia da Universidade Federal de Minas Gerais para encontrar imagens e termos do inventário zôo-botânico que os cantos portam, mesmo que os atuais cantantes possam não ter jamais visto as espécies correspondentes por já terem nascido em um território esvaziado (Tugny, 2013, p. 59).

Por meio dos cantos conseguimos ter um conhecimento mais profundo do quão devastado se encontra esse território e, mais, como os Maxakali atualizam suas memórias ancestrais, pois ainda hoje cantam sobre coisas que eles não conhecem, mas conseguem ver por meio dos cantos. Os cantos, dona Delcida reforça, surgem nessa terra. Por isso, Isael e Sueli também destacam que “aqui, os *yãmiyxop* já não podem mais caminhar como faziam antigamente. Os cantos já não surgem mais” (Maxakali & Maxakali, 2017, p. 104). Em uma cena marcante do filme, dois homens parados na estrada debocham de Dona Delcida que está passando e um deles diz: “*Essa velha é cega?*” e em seguida ri. O que eles não sabem é que ela não precisa dos olhos para enxergar. César Guimarães afirma que Delcida sendo “nômade e vidente, ela vê o que os brancos nunca viram e jamais verão” (Guimarães, 2020, p. 158). Sendo assim, Delcida tem olhos para ver e viver relações que vão para além do nosso entendimento, ou seja, como no conceito de antropo-cego “humanos compondo com não-humanos”. Considerada uma das únicas mulheres pajé entre os Maxakali, Dona Delcida consegue não só conhecer cantos, os *yãmiyxop* (povos-espíritos), as relações cósmicas e cosmológicas, mas vê-las.

Visionários e andarilhos, os pajés e cantores avançam até onde a vista não alcança, à procura dos cantos que um dia deram nome e memória aos lugares, para reencontrá-los e endereça-los aos que virão. Eles percorrem os caminhos – mapeados por Dona Delcida – que os antigos traçaram, como Vitorino afirma: “Agora estamos caminhando por aqui para Tupã nos ver e fazer as nossas árvores, o nosso capim verdadeiro e os nossos *yãmiyxop* voltarem.” Essa jornada foi um reencontro – agora descobrimos – quando

um dos pajés, Israel, olha discretamente para a câmera e afirma: “Antes eu ouvia os cantos, mas agora eu vi” (Guimarães, 2020, p. 160, grifo do autor).

A relação com seus cantos e sua língua marca toda a narrativa fílmica em *Nūhū yāg mū yōg hām: essa terra é nossa!*. Quase todos os lugares visitados são marcados pelos cantos: quando entram na caverna onde se escondiam dos brancos, a visita é marcada pelo canto de Xûnîn; cantam para seus parentes que foram assassinados em diferentes lugares do território do Vale do Mucuri; o canto para Osmino, irmão de Pinheiro um dos participantes do filme, que foi assassinado por um fazendeiro, em seu túmulo; o canto para a terra. Em um trecho marcante que nos mostra como os cantos contam as histórias de seus ancestrais com os *yāmiyxop*, Delcida chega em uma terra onde já foi uma aldeia Tikmũ’ũn e avista uma pedra denominada por eles de Pedra Branca. Ela inicia um canto que conta que homem Maxakali consumiu uma carne e que os *yāmiy* não queriam comer. Depois de cantar, ela conta que na história era carne de carneiro que vivia perto da pedra.

Os lugares narrados no filme são marcados pelas violências ao povo Tikmũ’ũn e pelo esforço de permanecerem nesse território ancestral. A tentativa de impor uma outra forma de ver o mundo, em que o homem é separado da natureza e da espiritualidade, foi cruel para eles. Isso, sem dúvida, os obrigou a abandonar esses territórios temendo por suas vidas. Como afirma Marisol de La Cadena é o antrope-cego que “(...) continua a incluir uma guerra silenciosa travada contra entidades e práticas mundiais que ignoram a separação de entidades em natureza e cultura” (De La Cadena, 2018, p. 101). Assim, percebemos ao longo do filme que abandonar o território seria abandonar suas próprias vidas, suas múltiplas relações. Como Sueli e Isael (2017) contam que ou perdiam a terra ou perdiam sua cultura. E acrescenta: “preferimos perder a terra do que perder a língua” (Maxakali & Maxakali, 2017, p. 103). A língua aqui, podemos pensar em um sentido mais amplo, de não perder o que havia de mais importante para eles e que seria materializado pela perda da língua ancestral. Como Ailton Krenak conta da resistência Maxakali, eles são o único povo em Minas Ge-

rais que mantém a língua viva, que ainda é falada e usada em seu cotidiano, sendo que, muitas pessoas que vivem nas aldeias ainda não falam a língua portuguesa.



Figuras:18, 19 e 20

Fonte: Fotogramas de *Nūhū yāg mū yōg hām: essa terra é nossa!* (2020)<sup>7</sup>.

As denúncias de violência relatadas pelos indígenas na obra nos fazem ver o Vale do Mucuri como um território marcado por grandes violências aos povos indígenas e devastação ambiental, que nos mostra como dizimou diversas formas de vida humanas e não-humanas. Com a destruição da natureza e de determinados territórios, algumas alianças foram quebradas, que talvez nunca sejam recuperadas. Em uma cena marcante da obra, Sueli cobra das autoridades sobre todos os seus parentes que foram assassinados, sem nunca ter havido uma condenação aos envolvidos, ou seja, o descaso em punir os criminosos. Em um trecho, os pajés falam que onde matam seus parentes, a terra é deles, e onde o sangue é derramado, sua alma passa a ficar ali junto dos seus *yãmiyxop*. A produção dessas narrativas de violência nos traz uma contraposição histórica, mas também nos apresenta uma resistência coletiva: eles não resistiram sozinhos, resistiram porque nunca

deixaram de acreditar no poder de suas alianças com seus *yāmiy*. O cinema é uma forma de registro do que Marisol de La Cadena chama de histórias do antrope-cego, que são fundamentais, pois

Ouidas com cuidado, elas revelam que os conflitos que eles narram podem incluir um dissenso que não encontra uma resolução fácil porque excede o domínio existente da lei, a saber, a concepção e a regulação da natureza como recursos. Considerando (ao invés de negar) a possibilidade do excesso – a saber, a afirmação de que a natureza *não é apenas* isso, ou que os materiais que a fazem também são específicos de um lugar e podem incluir os seres humanos-, essas histórias podem abrir o pensamento e o sentimento para *não apenas* o que são nossos sentidos comuns (De La Cadena, 2018, p. 111-112, grifos da autora).

A produção de memórias coletivas pelos Tikmū’ün, coletiva no sentido de ser produzida por eles e por múltiplos povos-espíritos, nos coloca diante de outro regime de visibilidade. Como De La Cadena destaca que a relação antrope-cego, “(...) inclui tanto o *antropos* “que anda ereto”, incorporando a vontade autoconcedida de transformar o mundo naquilo que ele ou ela conhecem, e o *antropos* desobediente, aquele que inerentemente compõe com os outros e é, portanto, *não apenas humano*” (De La Cadena, 2018, p. 101, grifos da autora) e que, assim, “(...) os coletivos desobedientes reagem para defender sua sobrevivência” (*idem*, p. 102). Nesse sentido, o filme materializa para nós espectadores a força da relação ancestral dos Tikmū’ün com seus *yāmiyxop*, como a presença deles nas narrativas audiovisuais acontece na vida cotidiana sendo uma relação indissociável, como a relação com a terra está imbricada com seus povos-espíritos, onde esses *yāmiy* caçavam e viviam com eles. Fazem assim uma atualização dessa relação ancestral, dos animais que existiam nesse território, como os alimentos eram preparados nos rituais, como as mulheres preparavam essas comidas para os espíritos e como eles retribuía dando carne que era caçada para as mulheres. Para Marisol de La Cadena, “tornar-se com a terra excede a noção legal de propriedade e emerge no seu limite (ou seja, quando o conceito legal *não é mais*)”. A terra não é uma propriedade, ela envolve tantas

e múltiplas relações que incluem os bichos que ali vivem, a natureza, seus espíritos, que tudo isso guia a cosmovisão e a cosmopolítica, em que a luta pela terra é uma luta para a defesa de algo muito maior.



Figura: 21

Fonte: Fotograma de *Nũhũ yāg mũ yōg hām: essa terra é nossa!* (2020)<sup>8</sup>.

### “Nós podemos trazer de volta a mata, as frutas e os bichos”

A frase acima pode ser lida, como uma forma de denúncia da situação do povo Tikmũ’ũn (mas também de grande parte dos povos indígenas do Brasil). Ela nos traz a esperança da transformação, mas também da força dos povos indígenas. Se pretendemos sobreviver enquanto sociedade e coletivo é fundamental deixar de ser cego e passar a enxergar e valorizar esses saberes e estabelecer novas relações com os cosmos e com a natureza. Se toda a situação que vivemos hoje, como as tragédias ambientais, consumismo desenfreado, degradação e exploração constante da natureza, desequilíbrio ambiental, desigualdades sociais, pobreza extrema tem nos mostrado é que a sociedade capitalista fracassou.

As demarcações territoriais já servem a um Estado que inventou essa forma de aldear indígenas, de impor um modo de vida totalmente contra-

ditório às suas vivências e, mesmo vivendo aldeados e em pequenas porções de terra, os indígenas precisam lutar contra a invasão de seus territórios por fazendeiros, grileiros, garimpeiros, madeireiros, ou seja, todos os tipos de exploradores da terra. Isso tudo é negar a ancestralidade e a história desses povos, pois essas formas de vida, memórias e saberes ancestrais não vivem ou sobrevivem sem um território com boas condições ambientais.

É isso o que vemos em *Nūhū yāg mū yōg hām: essa terra é nossa!*. O filme, apesar de mostrar a situação de um povo, joga luz na situação que acontece também em nível macrossocial. A forma como os Maxakali nos apresentam sua resistência, em contraposição à narrativa que insiste em negar a história do genocídio indígena é demonstrativa da realidade de outros povos. E suas memórias da terra nos trazem um grande aprendizado: que terra é liberdade e que para ser livre é preciso estabelecer uma relação de respeito com ela e não de mercadoria. A luta pela terra é uma luta coletiva ancestral que envolve diversos agentes. Desistir de seus territórios é desistir da ancestralidade e da espiritualidade.

Assim, destacam-se os modos pelos quais a técnica cinematográfica, tal como a oralidade, o canto, a natureza e todos os elementos que, materialmente, permitem a expressão cultural dos povos indígenas, garantem a existência bioetnodinâmica. Nesse sentido, o dispositivo que gera o filme e que capta a imagem em movimento dá a ver um conjunto de relações que testemunham a relação entre humanos e não humanos, uma conformação sensível de um antropecego que, ao afirmar sua própria luz, veda-se de um mundo e um território insistentemente invadido e violentado. Nesse movimento, o cinema alia-se a outras formas de resistência política e cultural, atuando em prol da preservação de um sagrado que se manifesta na terra, nas matas, nos rios, nos bichos, nos povos, nos cantos, nos mortos, nas memórias e nas telas.

## Referências Bibliográficas

BRENEZ, Nicole. Contra-ataques. In: Didi-Huberman, G. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

BUTLER, Judith. Levante. In: Didi-Huberman, G. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

DE LA CADENA, Marisol. *Natureza incomun: histórias do antro-po-cego*. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 69. Dossiê Entreviver – Desafios cosmopolíticos contemporâneos, 2018.

GUIMARÃES, César. O canto é a verdade dos lugares. In: *Catálogo do 24º forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2020.

KRENAK, Ailton. *Futuro Ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

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

RANCIÈRE, Jacques. Um levante pode esconder outro. In: Didi-Huberman, G. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

TUGNY, Rosângela Pereira de. *Escuta e poder na estética tikmũ'ün maxakali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011.

TUGNY, Rosângela Pereira de. Um fio para inmõxã: Aproximações de uma estética Tikmũ'ün". In: *Anais do I Colóquio de Etnomusicologia da UNESPAR/FAP: Etnomusicologia, Universidade e Políticas do Comum*, 58-75. Curitiba: UNESPAR/Campus de Curitiba II, Faculdade de Artes do Paraná, 2013.

## Referências filmicas

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



## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Na sequência inicial do filme, Isael faz uma narração em voz over contando como as pessoas não-indígenas destruíram as matas da região, sem se darem conta de que espíritos moravam ali, que as árvores são encantadas e o nome do espírito que vivia nas árvores se chama mĩmputex. Ele reafirma o processo violento que se deu contra os Maxakali, a forma como viviam e como se iniciou um longo processo de resistência.

2. Trecho do filme em que os pajés Totó e Mamey contam sobre os lugares onde havia kuxex (casa dos cantos ou casa de religião) onde eles aprendiam com os yāmiy (espíritos).

3. Trecho do filme em que os Maxakali relembram os lugares onde são seus territórios ancestrais e reforçam como essa terra pertence não apenas aos Tikhmũ'ũn, mas também ao Yāmiyxop (povos-espíritos) e, por isso, a terra é tão importante para eles.

4. Com a entoação de um canto um grupo diz: “Saudades das árvores compridas”. Em seguida, Isael fala sobre a força dos yāmiyxop, como os Tikhmũ'ũn aprenderam com eles e como surgiram os cantos nos lugares onde viveram.

5. Em visita à caverna os pajés falam da importância do Xũnĩn (povos-espíritos-morcego), relembram as marcas da violência sofrida nas últimas décadas, mas sem deixar de ressaltar como os povos-espíritos foram fundamentais para a sobrevivência da etnia.

6. Em um trecho do filme, podemos verificar a relação ancestral que os Maxakali possuem com a terra, marcando de onde eles surgiram. Em um canto, dona Delcida fala: “meu pai, minha mãe argila me pegou”. Isael coloca em outro trecho do filme: “Já os Tikhmũ'ũn são filhos da terra. Surgiram da terra.”

7.Em diferentes momentos do filme a relação dos Maxakali com seus cantos é enfatizada. Aqui, chama a atenção, quando um dos pajés fala: “Antes eu ouvia os cantos, mas agora eu vi.” A cena nos traz a perspectiva do canto em que visitar os lugares onde eles surgiram o fez ver os cantos.

8.Em oração um desejo coletivo: que a terra volte a ficar viva e grande.

## CAPÍTULO 4

# Quase-humanos: uma análise do conceito de humanidade a partir de pensamentos decoloniais, contra coloniais e da história de resistência Krenak

AMANDA MARIA DE SOBRAL GOMES

### Introdução

O presente artigo foi desenvolvido no âmbito da disciplina *Outras Filosofias da Imagem*, ministrada pela professora doutora Luciana de Oliveira. Durante o semestre, foi ensinado conhecimentos, epistemologias e cosmovisões diversas, com foco nos pensamentos indígenas e negros. Após a leitura do livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), de Ailton Krenak, para um seminário sobre intelectuais indígenas, me inspirei a escrever esse artigo para a conclusão da disciplina.

Portanto, no artigo será discutido o conceito de humanidade a partir de pensadoras e pensadores contra coloniais e decoloniais do sul global, abordando sobre a colonização e a criação da modernidade (Santos, 2015; Mbembe, 2016; Krenak, 2019; Mignolo, 2020; Santos, 2022), além da importância de descolonizar a mente e valorizar saberes ancestrais desenvolvidos e preservados no território (Mbembe, 2015; Martins, 2021; Santos, 2022). Embora se tenha criado o imaginário moderno de que os seres hu-

manos são todos iguais e, logo, sempre seguirão uma única história possível, o que ocorreu, na verdade, foi a implementação de uma necropolítica que visava o genocídio e epistemicídios daqueles que se recusavam a seguir o padrão masculino, branco, europeu e cristão.

Além de uma discussão teórica, peço licença para utilizar como exemplo o documentário *Reformatório Krenak* (2016), de Rogério Corrêa, que conta a história dos indígenas Krenak durante a ditadura militar de 1964. O grupo foi preso, torturado, expulso de suas terras e exilado em campos de concentração, além de terem sido submetidos a uma reeducação que visava a destruição de sua história ao serem submetidos a valores e costumes considerados modernos. Apesar de toda a resistência, até hoje os Krenak sofrem as consequências desse período e lutam por justiça e pela recuperação total de seu território ancestral e sagrado.

Dessa maneira, as perguntas: *Somos todos iguais? Como se deu a construção do humano moderno? Como o racismo impacta as diferentes formas de ser humano? Como é possível descolonizar as mentes?*, são usadas para refletir sobre a criação do homem moderno.

## **Muito-humanos e quase-humanos**

Na obra *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), de Ailton Krenak, o autor traz sua perspectiva em torno do conceito de *humanidade*. Essa ideia foi criada pelos europeus e foi utilizada como justificativa para a colonização, pois acreditavam que “havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível” (Krenak, 2019, p. 8). Assim, foi criada a premissa de que existia um *modo certo* de ser humano, sendo eles *civilizados*, caracterizados por estarem separados da natureza, vivendo e trabalhando em grandes cidades produzidas artificialmente. Todos que não vivem dessa maneira são considerados *menos humanos* e devem *aprender a viver do modo correto*. Por isso, é normalizado que pessoas que vivem nos campos e nas florestas sejam expulsas de seus lugares de origem e jogadas em favelas e periferias,

para serem usadas como mão de obra barata, além de serem obrigadas a encarar esse processo como algo comum e natural a todos (*idem*, p. 9).

Dessa forma, Ailton Krenak conceituou a *sub-humanidade* como aqueles que vivem agarrados na terra, considerados rústicos, brutos e orgânicos, sendo eles, os caiçaras, indígenas, quilombolas e aborígenes. O autor, então, separa a humanidade em: *muito-humanos* — aqueles que vivem a civilização; e *quase-humanos* — aqueles que desejam viver de outro modo. Como punição, os quase-humanos são exterminados através de doenças, pobreza, fome e violência.

A ideia de nós, os humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. Oferece o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo (*idem*, p. 12).

O pensador ressalta que, os humanos considerados civilizados são transformados em consumidores ao invés de cidadãos. Enquanto isso, as grandes corporações que destroem a natureza também criaram o *mito da sustentabilidade*: embora vendam o discurso de proteção ao meio ambiente, na verdade, continuam a explorá-la para gerar lucro, pois enxergam o meio ambiente apenas como um recurso, separando a civilização da natureza e a despersonalizando. Para os indígenas Krenak — *Kre* significa cabeça, e *nak*, terra —, a natureza também é humana, pois ela fala, tem personalidade, humor e nome próprio.

O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo que habita um lugar específico, onde fomos gradualmente confinados pelo governo para podermos viver e reproduzir as nossas formas de organização (com toda essa pressão externa) (*idem*, 2019, p. 21).

A partir da rica reflexão de Ailton Krenak em torno do que é ser humano, podemos abordar mais sobre colonização e modernidade. Walter Mignolo (2020), discorre que a modernidade está associada à filosofia, à história das ideias e à literatura, enquanto o sistema mundial moderno está ligado às ciências sociais e ao seu vocabulário (p. 191). Logo, a pós-modernidade é “não só como processo histórico no qual a modernidade encontrou os seus limites, mas também enquanto discurso crítico sobre a modernidade que foi alojado nas humanidades, muito embora os cientistas sociais não se tenham mostrado indiferentes ao seu ruído”. A modernidade e a pós-modernidade mantiveram em vigência o imaginário ocidental de civilização, sendo ela propagada como algo sem transformações desde a Grécia Antiga. Entretanto, “o sistema mundial moderno situa o seu início no século XV e liga-o ao capitalismo. Esta articulação espacial do poder, desde o século XVI e a emergência do circuito comercial atlântico, é o que Quijano teoriza como ‘colonialidade do poder’” (*ibidem*).

Dessa maneira, a *colonialidade do poder* é uma forma de separar o mundo de modo hierárquico: o Primeiro Mundo do Segundo e Terceiro Mundo; o centro da periferia, ou ainda; o norte do sul global. Isso é apenas uma das estratégias de controle e domínio. Por consequência, houve a classificação e hierarquização das pessoas de todo o mundo “redefinindo as suas identidades, e justificando a escravatura e a labuta” (*idem*, p. 212). Assim, não apenas o capitalismo era o modelo econômico hegemônico, como os brancos europeus passaram a se denominar como *o sujeito universal e civilizado*, espalhando pelo mundo uma cultura “patriarcal supremacista branco capitalista imperialista”, como a autora bell hooks (2022) ressalta. Assim,

Os capitalistas emergentes que beneficiaram da revolução industrial mostraram-se ansiosos por pôr termo à escravatura, a qual suportava os proprietários de plantações e os traficantes de escravos. Os africanos negros e índios americanos não foram tidos em conta quando o conhecimento e a organização social estavam em causa. Ambos, africanos e índios, foram considerados organismos vivos e pacientes para serem mandados, não para serem ouvidos (Mignolo, 2020, p. 124).

Mignolo, assim como Ailton Krenak (2019), aponta que a colonização era contra a diversidade, e a favor da homogeneização de todo o mundo, em prol de um universalismo pautado, não só no capitalismo e no consumismo, mas também, no politeísmo cristão, nos costumes, valores, normas e na linguagem europeia.

Ou seja, processos complexos que às vezes rotulamos de “ocidentalização”, ou ainda mais arrogantemente de “modernização”, e que foram legitimados pela desejabilidade de compartilhar tanto os frutos quanto a fé na ideologia do universalismo (Wallerstein, 1983, p. 82 apud Mignolo, 2020, p. 209, tradução minha<sup>1</sup>).

Apesar da colonização ainda ter forte peso na atualidade, existem movimentos que vão *contra a dominação* ou que promovem a *descolonização*. Isso é feito por meio da valorização de epistemologias e culturas diversas, as colocando no mesmo patamar que a filosofia ocidental, ao invés de vê-la como algo subalterno.

A reinadeira<sup>2</sup> Pedrina de Lourdes Santos, conhecida como Capitã Pedrina (2022), conta que a escravidão do período colonial e o tráfico intercontinental de pessoas negras, foi responsável por um grande genocídio não só de pessoas, mas também, de saberes e de filosofias. “Foi genocídio e epistemicídio, tudo ao mesmo tempo. Matar pessoas e matar conhecimentos” (*idem*, p. 313). Os povos africanos possuíam e trouxeram consigo conhecimentos desconhecidos pela civilização ocidental. Apesar disso, esses conhecimentos eram e ainda são constantemente ridicularizados devido ao racismo, sendo considerados “como coisa do demônio, como coisa do capeta, é macumba e feitiçaria” (*idem*, p. 314).

*Descolonizar o pensamento* está atrelado a produzir, transformar e propagar conhecimentos que não estão ligados ao universalismo ocidental. Mignolo, assim como Ailton Krenak (2019), apontam a diversidade de pessoas, culturas e epistemologias como uma forma de ir contra a homogeneização da modernidade e, por consequência, da humanidade.

Nesse sentido, o autor Achille Mbembe (2015), propõe a *descolonização do conhecimento*, propondo uma descolonização das universidades – criando pluriversidades, com diversidade epistêmica –, dos prédios e espaços públicos, das iconografias, por exemplo, para desmistificar a branquitude e considerar histórias para além dela.

Em outras palavras, aquelas versões de brancura que produziram homens como Rhodes devem ser lembradas e desativadas se tivermos que colocar a história para descansar, nos libertar de nossa própria armadilha em mitologias brancas e abrir um futuro para todos aqui e agora (Mbembe, 2015, p. 4, tradução minha<sup>3</sup>).

Mbembe, citando Franz Fanon, argumenta que descolonizar “Tratava-se de remodelar, de voltar a transformar o ser humano em artesãos e artífices que, ao remodelar matérias e formas, não precisavam de olhar para os modelos pré-existentes e não precisavam de os usar como paradigmas” (*idem*, p. 13) e esse processo sempre é violento, objetivando a substituição de uma certa “espécie” de homem por outra “espécie” de homem: uma nova categoria que não seria mais predestinada devido a sua aparência, e sua essência seria semelhante a sua imagem (*idem*, p. 14).

Em nosso território, o ativista político e militante Antônio Bispo dos Santos (2015), conhecido como Nêgo Bispo, falou da relação entre colonização e quilombos, propondo a contra colonização, já que quilombolas e indígenas nunca foram colonizados, pois resistiram e, ainda resistem, à dominação europeia apesar de toda violência, intolerância e criminalização. O pensador conceitua a *contra colonização* como “todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios” (*idem*, p. 48).

Para Nêgo Bispo, “preto é cor, negro é raça, humano é espécie e povo é nação” (p. 26), e entende a colonização como “todos os processos etnocêntricos de invasão, expropriação, etnocídio, subjugação e até de substituição de uma cultura pela outra, independentemente do território físico geográfico em que essa cultura se encontra” (*idem*, p. 47-48). Dessa for-



ma, os colonizadores europeus desumanizaram/coisificaram os diferentes povos do mundo, substituindo suas autodenominações a uma nomeação generalizada: *índios* e *negros*. Ao coisificar as pessoas, foi imposto que elas não possuíam alma, o que justificaria a dominação e objetificação. Outra generalização usada na colonização foi a separação e hierarquização de *cristão* e *pagãos*.

No meu entender, os cristãos citados na Bula [Romanus Pontifex] são os povos que cultuam um único Deus, o Deus da Bíblia, onipotente, onisciente e onipresente, isto é, que pertencem a uma religião monoteísta. Já os ditos pagãos são os povos que cultuam os elementos da natureza tais como a terra, a água, o ar, o sol e várias outras divindades do universo, as quais chamam de deusas e deuses, e por isso pertencem às religiões politeístas (idem, p. 28).

Portanto, o cristianismo foi um importante instrumento para o desenvolvimento da escravidão pois, na Bíblia, o trabalho é visto como um castigo. E, além da escravidão e do genocídio de pessoas negras e indígenas, os colonizadores começaram a impor o cristianismo euro-monoteísta em detrimento do paganismo politeísta, conseqüentemente, atacando as identidades coletivas e cosmovisões dos diversos povos. Assim, pessoas *afro-pindorâmicas*, conforme Nêgo Bispo denomina, foram e ainda são consideradas como “inferiores, religiosamente tidas como sem almas, intelectualmente tidas como menos capazes, esteticamente tida como feias, sexualmente tidas como objeto de prazer, socialmente tidas como sem costumes e culturalmente tidas como selvagens” (idem, p. 38).

O pensador fala da importância da religiosidade para povos politeístas, pois, mais do que um culto, a religiosidade expressa modos de ver o mundo, epistemologias e cosmovisões que guiam as vivências e dão sentido à vida.

O povo eurocristio monoteísta, por ter um Deus onipotente, onisciente e onipresente, portanto único, inatingível, desterritorializado, acima de tudo e de todos, tende a se organizar de maneira exclusivista, vertical e/ou linear. Isso pelo fato de ao tentarem ver o seu Deus, olharem apenas em uma única direção. Por esse Deus ser masculino, também tendem a desenvolver sociedades mais homogêneas e patriarcais. Como acreditam

em um Deus que não pode ser visto materialmente, se apegam muito em monismos objetivos e abstratos. Quanto aos povos pagãos politeístas que cultuam várias deusas e deuses pluripotentes, pluricientes e pluripresentes, materializados através dos elementos da natureza que formam o universo, é dizer, por terem deusas e deuses territorializados, tendem a se organizar de forma circular e/ou horizontal, porque conseguem olhar para as suas deusas e deuses em todas as direções. Por terem deusas e deuses tendem a construir comunidades heterogêneas, onde o matriarcado e/ou patriarcado se desenvolvem de acordo com os contextos históricos. Por verem as suas deusas e deuses através dos elementos da natureza como, por exemplo, a água, a terra, o fogo e o ar e outros elementos que formam o universo, apegam-se à plurismos subjetivos e concretos (idem, p. 38-39).

Portanto, pessoas afro-pindorâmicas que resistiram e ainda resistem à colonização, vivem e veem a vida de modo muito distinto e plural, vivem sua religiosidade com festas e em comunidade, e compartilham e manifestam seus conhecimentos ancestrais de acordo com a necessidade de cada pessoa. O trabalho não é um castigo, pois a terra não é amaldiçoada e sim uma Deusa, com quem as pessoas interagem. Isso demonstra como distintos modos de enxergar o mundo são desenvolvidos pelas pessoas do mundo.

A partir disso, é possível discutir sobre a noção de *biopoder*, termo cunhado por Foucault e utilizado por Achille Mbembe (2016). O biopoder funciona “mediante a divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer” (p. 128), sendo ele a separação dos humanos em grupos, estabelecendo diferenças e hierarquias biológicas. Portanto, o racismo é uma tecnologia criada para permitir o exercício do biopoder.

O Estado moderno e civilizado possui o direito soberano de matar, enquanto que a escravidão pode ser considerada uma das primeiras experimentações da *biopolítica*. Mbembe argumenta que a humanidade de uma pessoa é retirada a partir do momento em que é possível dizer que a vida dela é propriedade de alguém, neste caso, escravizado e dominador.

a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um “lar”, perda de direitos sobre seu corpo e perda de status político. Essa perda tripla equivale a dominação absoluta, alienação ao nascer e morte social (expulsão da humanidade de modo geral) (...) Como instrumento de trabalho, o

escravo tem um preço. Como propriedade, tem um valor. Seu trabalho é necessário e usado. O escravo, por conseguinte, é mantido vivo, mas em “estado de injúria”, em um mundo espectral de horrores, crueldade e profanidade intensos (idem, p. 131).

Mbembe também aborda sobre os diferentes tipos de humanos, sendo eles o *conquistador* e o *nativo* – considerado o *humano natural* ou *selvagem*, pois não possuía o caráter específico do humano denominado *civilizado*. Portanto, os colonizadores viam a “vida selvagem” como uma forma de *vida animal* e, não, como seres humanos iguais. Os colonizadores europeus utilizavam essa lógica para roubar e explorar os territórios de povos indígenas e negros pois, a ocupação colonial afirmava e demarcava o controle tanto físico quanto geográfico. Consequentemente,

Essa inscrição (territorialização) foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. (...) Soberania significa ocupação, e ocupação significa relegar o colonizado em uma terceira zona, entre o status de sujeito e objeto. (...) Nesse caso, a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é (idem, p. 135).

Contemporaneamente, a *necropolítica* está relacionada às armas de destruição em massa, guerras sem fim e “mundos de morte”, que subjagam a vida ao poder da morte (idem).

Entretanto, há a resistência de povos indígenas, quilombolas, reinados e outros modos de vida desconsiderados modernos. Ailton Krenak (2019) conta que *o fim do mundo* é pregado como uma forma de fazer as pessoas desistirem de seus sonhos. Entretanto, poder contar mais histórias é uma forma de adiar o fim. Afinal, o fim do mundo como conhecemos é baseado no modelo cristão de apocalipse. Para os povos indígenas, o fim do mundo foi no ano de 1500, com a chegada dos europeus.

Um sujeito que saía da Europa e descia numa praia tropical largava um rasto de morte por onde passava. O indivíduo não sabia que era uma peste ambulante, uma guerra bacteriológica em movimento, um fim de mundo; tampouco o sabiam as vítimas que eram contaminadas (idem, p. 34).

Ailton Krenak (2019) aborda sobre a importância do *corpo* e da *oralidade* para adiar o fim do mundo, através do canto, da dança e, até mesmo dos sonhos, pois os sonhos inspiram e trazem autoconhecimento. O autor propõe que, ao invés de eliminar o fim, ou a queda, devemos aprender a lidar com ela, pois vamos cair de qualquer maneira. “Não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos” (p. 31). Esses paraquedas só são possíveis de serem inventados a partir dos sonhos, visões e da diversidade de conhecimentos e cosmovisões.

A pensadora Leda Maria Martins (2021), assim como Krenak, ressalta a importância do corpo para a produção, transmissão, lembrança e renovação do conhecimento.

O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, nesse sentido, significa inscrever, repetir transcribando, revisando, e representa uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória”. A memória dos saberes dissemina-se por inúmeros atos de performance, um mais-além do registro gravado pela letra alfabética; por via da performance corporal – movimentos, gestos, danças, mímica, dramatizações, cerimônias de celebração, rituais etc. – a memória seletiva do conhecimento prévio é instituída e mantida nos âmbitos social e cultural. Assim, no âmbito das oralidades, o corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória, “um lugar de transferência, [...] um espelho que contém o olhar do observador e o objeto do olhar, mutuamente refletindo-se um sobre o outro” (p. 130-131).

Tanto o corpo quanto o território são fundamentais para a preservação da cosmovisão e, conseqüentemente, para adiar o fim do mundo, pois cada performance é um modo de contar uma nova história. Criar e transmitir epistemologias não está destinado apenas às universidades: nos terreiros,

nos reinados e nas aldeias, há um constante fluxo de pensamentos que estão vivos e são passados de geração em geração. Capitã Pedrina (2022) resalta que a humanidade tem o desafio de equilibrar o pensamento e o sentimento, pois ambos são fundamentais para a produção de conhecimentos.

porque toda vez que nós agimos só com a mente, só com o raciocínio, só com o pensar, nós vamos errar. E eu admiro os acadêmicos ocidentais que reconhecem esse erro na própria academia, ou seja, projeto que prioriza só o pensar e exclui o sentir. Da mesma forma que vamos errar quando nós agimos unicamente com a emoção. Então a sabedoria está no equilíbrio. Isso é uma coisa que os povos africanos sempre trabalharam: esta condição, esta busca, que é uma busca de conhecimento e auto-conhecimento para vida inteira (p. 316).

Em síntese, os pensadores e pensadoras presentes têm uma noção ampla e diversa acerca do conceito de humanidade, que busca englobar diferentes modos de viver, ao invés da homogeneização imposta pela colonização europeia e pela modernidade. Ailton Krenak (2019) defende que não somos iguais e isso é algo positivo. A humanidade não deve, obrigatoriamente seguir o mesmo protocolo.

### **Liquidificador chamado humanidade: resistência dos indígenas Krenak à ditadura militar de 1964**

Além de resistirem arduamente à colonização desde o século XVI, os povos indígenas também foram violentados durante as ditaduras militares da América Latina, ocorridas no século XX. No contexto brasileiro, a ditadura militar se iniciou em 1º de abril de 1964 e só teve fim mais de vinte anos depois, em 15 de março de 1985.

No documentário *Reformatório Krenak* (2016), dirigido por Rogério Corrêa, o povo Krenak compartilha suas memórias de sofrimento e de resistência durante o período. Douglas Krenak conta que, em 1808, Dom João VI decretou a Guerra Justa, que permitiu legalmente o extermínio em massa de

indígenas em nome do progresso. Na ditadura militar, não foi diferente, foi seguido o mesmo modelo de extermínio e retirada de terras ancestrais.

No ano de 1969, os militares criaram dentro do território indígena, localizado em Minas Gerais, o Reformatório Agrícola Indígena Krenak, que funcionava como prisão para indígenas que cometiam infrações, tais como brigar, sair da terra indígena sem permissão, se embriagar ou cometer qualquer tipo de crime. Devido a isso, os Krenak não podiam sair para pescar, caçar ou comercializar os seus produtos para se sustentarem. Se o fizessem, eram aprisionadas sem julgamento, sofriam maus-tratos e torturas, além de serem escravizadas para trabalhos para o governo. O local também era destinado a indígenas de diferentes etnias, chegando a abrigar cerca de 100 pessoas, vindos de diversos estados brasileiros. Homens, mulheres e crianças eram colocados no mesmo ambiente e condições.

Durante o período, a Fundação Nacional do Índio (Funai) criou a Guarda Rural Indígena, conhecida como Guarda GRIN, que tinha o intuito de fornecer treinamento militar a indígenas, para que estes pudessem vigiar tanto o Reformatório Krenak, quanto outros reformatórios indígenas espalhados pelo Brasil. Em 1970, 84 indígenas de diferentes etnias foram formados pela Polícia Militar de Minas Gerais (PMMG). Durante a cerimônia de formatura, em Belo Horizonte–MG, um indígena foi carregado em pau-de-arara – método de tortura –, pelos guardas da GRIN, diante de governantes e civis.

Já em 1972, os Krenak são expulsos de suas terras, em Resplendor–MG, para que os posseiros tomassem o território. Os que se recusaram a ir, foram agredidos, amarrados e colocados em um trem, que os levou para a cidade de Carmésia–MG, cerca de 345 km de distância. O novo local era a Fazenda Guarani que, apesar do nome, pertencia a PMMG e a Funai. Na fazenda, continuaram a sofrer maus-tratos e não tinham nenhuma forma de sustento, já que não havia rio ou floresta por perto. Afastados de suas terras ancestrais, foram submetidos a uma reeducação que os proibiu de falarem sua língua e praticarem sua cultura, sob pena de tortura e agressão. Portanto, a Fazenda Guarani foi considerada um campo de concentração.

Sete anos depois, os Krenak retornam para Resplendor, após receberem a notícia de que foram enganados pelos posseiros, que tomaram as terras de forma arbitrária. No princípio, apenas 3 indígenas da etnia Krenak voltaram e, mesmo assim, não conseguiram recuperar todo o território. Até os dias atuais, os Krenak estão em luta constante para o reconhecimento e demarcação territorial. Por isso, em março de 2015, o Ministério Público Federal fez um pedido de anistia política do povo indígena Krenak devido às violações de direitos humanos por parte do Estado, no período entre 1957 e 1980. A demarcação dos territórios sagrados seria uma forma de tentar reparar todas as violências sofridas.

Somente em setembro de 2021, 50 anos depois, 14ª Vara Federal de Minas Gerais finalmente condenou a União, a Funai e o governo de Minas Gerais por todas violações que o povo indígena Krenak sofreu durante a ditadura. Como sentença,

- União, Funai e estado a realizar, em até seis meses, cerimônia para reconhecer as violações de direitos dos povos indígenas seguida de pedido público de desculpas ao povo Krenak, com divulgação nos meios de comunicação e canais oficiais;
- a Funai a concluir o processo administrativo de identificação de delimitação da terra indígena Krenak de Sete Salões, considerada sagrada para os indígenas, no prazo de seis meses, e a estabelecer ações de reparação ambiental das terras degradadas pertencentes aos Krenak;
- Funai e o estado de Minas a implementar, com participação do povo Krenak, ações voltadas ao registro, transmissão e ensino da língua Krenak por meio do Programa de Educação Escolar Indígena;
- a União a reunir e disponibilizar na internet, em até seis meses, toda a documentação relativa às violações dos direitos humanos dos povos indígenas, para livre acesso do público (G1 Minas, 2023).

Apesar da sentença, em 2022, a Funai apresentou um requerimento suspendendo a sentença, alegando baixos orçamentos (G1 Minas, 2023). O pedido foi deferido e a sentença, até o momento, não foi cumprida por nenhuma das partes<sup>4</sup>. Entretanto, o Ministério Público Federal recebeu na Funai, em 23 de junho

de 2023, lideranças indígenas Krenak para discutir sobre o cumprimento das medidas de reparação (Fundação Nacional dos Povos Indígenas, 2023).

A partir da história de luta e resistência, é possível notar que, constantemente, os Krenak foram violentados por não quererem se encaixar no que se espera de humanos civilizados. Para “aprenderem a viver do modo certo”, foram confinados em campos de concentração, sofrendo torturas por exercerem sua cultura. A expressão *liquidificador chamado humanidade*, usada por Ailton Krenak (2019), exemplifica bem o genocídio e epistemiocídio indígena, pois, o liquidificador, através de lâminas afiadas, cortam, machucam e matam. Tornam tudo homogêneo.

Mesmo diante da repressão da ditadura, os Krenak continuaram a exercer sua cultura escondidos para não serem punidos. Muitos morreram na Fazenda Guarani, mas o grupo conseguiu conservar sua língua e sua memória, contando histórias e sonhando em um dia recuperar suas terras sagradas. As lembranças dolorosas ainda são sentidas pelos indígenas. Conforme Ailton Krenak relata, “O que é mais escandaloso é que 50 anos se passaram e estas pessoas não tiveram nenhum apoio psicológico. Elas perderam a lucidez, vivem deprimidas, mudaram seu comportamento. A memória da tortura é muito presente entre o nosso povo” (G1, 2023).

Tanto Ailton, quanto outros indígenas Krenak, continuam a lutar arduamente em busca de justiça, mas também, mostrar sua cosmovisão para os não-indígenas. Ailton Krenak (2019) conta que, um encontro na Universidade de Brasília (UnB) o inspirou a escrever *Ideias para adiar o fim do mundo*, e o mesmo já foi em conferências nacionais e internacionais para transmitir seus conhecimentos. Já em seu território, através de cantos, danças, rezas e celebrações, os conhecimentos são produzidos e ensinados entre os Krenak. Medidas como essas são uma forma de descolonizar a mente, assim como produzir e compartilhar epistemologias plurais e, assim, adiando o fim do mundo.



## Considerações finais

É perceptível que povos originários, quilombos, reinados, entre outras organizações contra coloniais, vêm desde o século XVI, sobrevivendo, se unindo e resistindo à colonização. Com a recusa em se tornarem humanos modernos, e com o desejo do Estado em se apossar das terras, foi mantida uma necropolítica (Mbembe, 2016) que causou o genocídio e epistemicídio que dura até os dias atuais, com pouca ou nenhuma reparação. Entretanto, resistir e manter sua cultura viva é uma forma de reivindicar que há mais de um modo de ser humano, sem ser certo ou errado. Outros mundos são possíveis e todos devem ser respeitados e autorizados a existirem. Como Ailton Krenak (2019) defende: não somos iguais, e isso é maravilhoso.

Portanto, é necessário que conhecimentos ancestrais continuem vivos, e que sejam tratados com respeito e seriedade, assim como as epistemologias ocidentais, ao invés de serem ridicularizadas ou demonizadas (Mbembe, 2015, 2016; Mignolo, 2020; Santos, 2022). É preciso descolonizar não apenas a mente, mas os espaços públicos e símbolos nacionais, para assim, criar uma “espécie” de homem, onde sua essência condiz com sua imagem (Mbembe, 2015).

Já nos ambientes universitários, é necessário reconhecer e trazer para dentro, epistemologias e cosmovisões ancestrais diversas, que transcendem o método científico eurocêntrico, assim como, produzir saberes fora das universidades, pois há muito conhecimento sendo criado e transmitido a todo momento em aldeias indígenas, quilombos, reinados... (Mbembe, 2015; Martins, 2021; Santos, 2022). Ao invés de universidades, é essencial reivindicar por pluriversidades.

## Referências bibliográficas

FUNAI, MPF e lideranças indígenas discutem medidas de reparação de violações de direitos do povo Krenak. *Ministério dos povos Indígenas*. Disponível em: <<https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/funai-mpf-e-liderancas-indigenas-discutem-medidas-de-reparacao-de-violacoes-de-direitos-do-povo-krenak>>. Acesso em: 29 jun. 2023.

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

MANSUR, Rafaela. Um ano e meio após condenação de Funai, União e MG, povo Krenak ainda aguarda reparação por violações na ditadura militar. *G1 Minas*. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2023/04/28/um-ano-e-meio-apos-condenacao-de-funai-uniao-e-mg-povo-krenak-ainda-aguarda-reparacao-por-violacoes-na-ditadura-militar.ghtml>>. Acesso em: 29 jun. 2023.

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

MBEMBE, Achille. Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive. *Wits Institute For Social and Economic Research (WiSER)*, 2015. Disponível em: <<https://wiser.wits.ac.za/content/achille-mbembe-decolonizing-knowledge-and-question-archive-12054>>

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA UFRJ*, n. 32, p. 122-.151. dezembro, 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>>

MIGNOLO, Walter. A Geopolítica do Conhecimento e a Diferença Colonial. *Revista Lusófona de Educação*, v. 48, n. 48, p. 187-224, 2020. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/rleducacao/article/view/7324>>

PIMENTEL, Thais. Justiça condena União, Funai e MG por campo de concentração indígena durante ditadura militar. *G1 Minas*. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2021/09/15/justica->

condena-uniao-funai-e-governo-de-mg-por-campo-de-concentracao-indigena-durante-ditadura-militar.ghtml>. Acesso em: 29 jun. 2023.

REFORMATÓRIO Krenak. Direção: Rogério Corrêa. *Itaú Cultural, Procuradoria Regional de Direitos do Cidadão – do Ministério Público Federal – de Minas Gerais*, 2016. 1 vídeo (18 min. 06 seg.) Publicado por: Itaú Cultural Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qpx8nKVXOAo>>. Acesso em: 29 jun. 2023

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília, INCTI/ UNB, 2015.

SANTOS, Pedrina de Lourdes. “Eu Tenho a África dentro de Mim” e “Abstrato é o ser do Outro”. In: *Eu Tenho a África Dentro de Mim*. Belo Horizonte, Selo PPGCOM, 2022.

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Trecho original: The process involved in the expansion of the capitalist world-economy... involved a number of pressures at the level of culture: Christian proselytization; the imposition of European language; instruction in specific technologies and mores; changes in the legal code... That is that complex processes we sometimes label “westernization,” or even more arrogantly “modernization,” and which was legitimated by the desirability of sharing both the fruits of and faith in the ideology of universalism (Wallerstein, 1983, p. 82).

2. Os Reinados são um sistema religioso e uma forma de organização negra alternos que se instituem no âmbito mesmo das encruzilhadas entre os sistemas religiosos cristão e africanos, de ascendência Banto, através do qual a devoção a certos santos católicos, Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Ifigênia e Nossa Senhora das Mercês, entre outros, processa-se por meio de performances rituais de estilo africano, em sua simbologia metafísica, convenções, coreografias, estrutura, valores, concepções estéticas e na própria cosmocepção que os instauram (Martins, 2021, p. 117).

3. Trecho original: In other words, those versions of whiteness that produced men like Rhodes must be recalled and de-commissioned if we have to put history to rest, free ourselves from our own entrapment in white mythologies and open a future for all here and now.

4. A última verificação do caso foi feita pela autora em 25 de fevereiro de 2024.

## CAPÍTULO 5

# O papel decolonial das *etnomídias indígenas*

CLÁUDIO HENRIQUE VIEIRA

### **Introdução**

A palavra *etnomídia* nos remete à *etnomidialogia* que, segundo Ferreira (2018), compreende as autorrepresentações midiáticas de grupos socialmente excluídos, rotulados historicamente como minoritários, ainda que sejam minorizados ou sócio-acêntricos, conforme o autor descreve por considerar mais abrangente em termos de diversidade. E falar em *etnomidialogia* é falar de uma comunicação decolonial, é pensar mídias que, lançando mão dos dispositivos sociotécnicos comuns às demais, implementam linguagem e estética próprias na produção e transmissão de conteúdos, na produção das contranarrativas.

Pensar em contranarrativas é pensar em novos contratos, na comunicação que se quer estabelecer com a audiência, é lembrar da responsabilidade dos/as comunicadores/as junto à audiência. A decolonização midiática pressupõe atenção ao viés educacional das mídias em função dos diálogos possíveis com o campo da educação e da educação intercultural

indígena. E todo esse processo é atravessado pelo exercício de descolonizar o pensamento, compreender uma especificidade, talvez a mais cara aos povos originários: que são povos e corpos com episteme própria. Tal compreensão é possível a partir do distanciamento das ideias e olhares advindos do senso comum, do *status quo*, dos cânones consolidados nos meios acadêmicos. As etnomídias “despenteiam estereótipos e confrontam-nos com relatos na primeira pessoa (...) agregando a velocidade e o alcance da tecnologia e da internet” (Franco, 2021, *on-line*).

Os povos originários se apropriaram do espaço midiático para criação e compartilhamento das suas próprias narrativas, contranarrativas que atravessam fronteiras em defesa dos saberes tradicionais e de suas memórias, narrativas de resistência que operam na lógica de uma comunicação decolonial, de fato. A expressão *etnomídia indígena* é uma espécie de demarcação ou recorte que dá a ver quem produz, a quem atende e os conteúdos veiculados. Mas é importante destacar que as *etnomídias indígenas* não começam na dominação da tecnologia e sim nas práticas atravessadas pela tecnologia da oralidade, do corpo e da natureza, conforme aponta Gomes (2019).

Neste artigo, de caráter exploratório de um fenômeno comunicacional, teremos como *corpus* as *etnomídias Rádio Yandê* e *Mídia Indígena*. Vamos focar nossa análise em conteúdos publicados no canal do *Youtube* das referidas mídias indígenas buscando apontar o diálogo com a educação intercultural e o papel decolonial das mesmas ao produzirem narrativas verbo-audiovisuais de resistência, contranarrativas. Em outro artigo, cuja escrita está em curso, faremos a análise detalhada de alguns conteúdos a partir das questões aqui apontadas.

Por serem conteúdos veiculados em ambiente digital, vamos empregar em nossa análise o método da netnografia, que busca compreender os fenômenos culturais e as singularidades que permeiam a interação humana no ambiente virtual, conforme Kozinets (2014). A netnografia é “uma adaptação da pesquisa etnográfica que leva em conta as características dos ambientes digitais e da comunicação mediada por computador” (Corrêa; Rozados, 2017, p. 2).

## Educação intercultural e etnomídias indígenas – atravessamentos

A Constituição de 1988 garantiu uma série de direitos aos povos originários, incluindo a educação intercultural indígena. Sabemos que legalizar não é suficiente, são necessárias iniciativas que orientem a implantação do modelo educacional, dentro e fora dos territórios. A participação ativa dos indígenas na construção de projetos pedagógicos e no desenvolvimento das pesquisas acadêmicas, e o reconhecimento às epistemologias originárias fazem parte deste processo.

Quero dizer que nós, os povos indígenas, devemos nos orgulhar muito e ao mesmo tempo nos responsabilizar muito pelo fato de que nós não estamos nesse processo de discussão sobre a temática de educação escolar, mas somos e fazemos parte desse processo. Eu não estou por acaso, estou de fato; esse é o compromisso que temos enquanto povos construtores de nossa história (Taukane, 2001, p. 14-15).

O ingresso nas universidades contribui para a afirmação de identidades, faz com que educadores não indígenas repensem projetos e programas, instituições repensem a formação e o ambiente escolar, de modo que sejam realmente inclusivos. Inclusão também passa pela convivência harmoniosa dos estudantes não indígenas com os indígenas, possível a partir da escuta e reconhecimento ao que o segundo grupo traz consigo. Falamos em decolonizar olhares, processos, pesquisas e metodologias.

Mas a missão de mudar o *status quo* não é fácil. A pesquisadora indiana Gayatri Spivak ressalta o desafio dos intelectuais do Terceiro Mundo e do próprio mundo indígena de se posicionarem estrategicamente dentro das escolas. A neozelandesa, Linda Smith, afirma que “se alguém começa a pressionar e balançar a estrutura, pode-se ver o quanto a oposição está consolidada” (Smith, 2018, p. 90).

Smith, pesquisadora de novas metodologias e originária do povo *Maori*, também destaca que o seu povo é o mais pesquisado do mundo, mas não vê o lega-

do para as respectivas comunidades. Coparticipação nas pesquisas e legado são reivindicações da maioria dos povos indígenas pesquisados por não indígenas.

Serem objetificados nas pesquisas e/ou receberem formação que não incorpora os saberes nativos são distorções que vêm se modificando graças aos movimentos indígenas, ao diálogo com a comunidade escolar e abertura das escolas e universidades que, por sua vez, têm construído programas curriculares mais inclusivos e assertivos. A descolonização do olhar e pensamento da sociedade para as culturas indígenas passa por ações como esta. A educação é uma das catalisadoras deste processo que envolve a comunicação ativa entre os atores - escola e estudantes indígenas, sujeitos comunicacionais cujas vozes foram silenciadas ao longo da história, inclusive pelas mídias tradicionais. Falamos em educomunicação e esta nos remete às *etnomídias indígenas* em decorrência dos atravessamentos.

Etnomídia é um conceito que a gente viu muito nas mídias indígenas do Canadá e dos Estados Unidos. Como eles estão em uma discussão de comunicação muito mais avançada que a gente no Brasil, e na América Latina de forma geral. Os indígenas foram para universidade mais cedo, tiveram mais acesso à tecnologia, às informações. Mais cedo que a gente, anos à frente. E o que a gente está fazendo hoje no Brasil, que é criar algo paralelo a mídia de massa, é o que já fazem lá. E lá eles definiram isso como etnomídia. Como uma mídia que não é mastigada para a massa, mas sim para o entendimento de um grupo, de um grupo que sofre as mesmas coisas, que veem as mesmas coisas, e que anseiam pelas mesmas coisas (Baniwa, 2017, *on-line*).

As *etnomídias indígenas* exercem papel fundamental na sociedade ao promover uma comunicação descolonizada, sem intermediários, traduzida pela máxima “nós por nós”, tendo os indígenas no papel de produtores de conteúdos, chamando atenção e atualizando as culturas nativas, reverberando as causas, promovendo o diálogo intercultural e desconstruindo estereótipos - aspectos que reforçam o caráter educacional destas mídias, produtoras das contranarrativas. A natureza verboaudiovisual das produções geram textualidades que tecem memórias e afirmam as epistemologias indígenas.



Renata Machado Tupinambá, uma das fundadoras da *Rádio Yandê*, define a comunicação midiática indígena da seguinte maneira:

A comunicação indígena rompe com a perspectiva ocidental de mídia e o que é comunicar. Derivada do latim a palavra *communicare* significa “tornar comum”, “partilhar”, “conferenciar”. Para os povos originários, a comunicação está ligada aos universos cosmológicos e filosóficos de suas culturas. Por meio da etnomídia, ela auxilia na quebra de discursos da colonialidade dos saberes, no fortalecimento da resistência de narrativas da memória que são fundamentais para a manutenção das identidades indígenas (Machado Tupinambá, 2018, *on-line*).

Wolton (2003) ressalta que a comunicação é condição normativa e constitutiva da ação humana. Pensamento que dialoga com a ideia de cidadania, do direito à informação, combate à injustiça social, busca por direitos culturais, acesso à educação, saúde, moradia e participação política. As tecnologias digitais tornam-se aliadas neste processo, potencializam as *etnomídias indígenas* até mesmo pelo caráter “megafônico das redes sociais digitais”, recorrendo aqui à Muniz Sodré (2013).

## **Etnomídias indígenas**

Antes de falarmos das *etnomídias indígenas digitais* vale destacar as *etnomídias indígenas analógicas* que surgiram na América Latina, nos 1940 - rádios comunitárias localizadas em diversas regiões, incluindo áreas campestres. Echeverry (2013) destaca que as lutas sociais e movimentos de resistência às ditaduras nos anos 1960, 1970 e 1980 contribuíram para multiplicar as rádios comunitárias e independentes.

Rádio Federação Interprovincial de Centro Shuar, no Ecuador; e Radio Onda Azul, no Perú; pequenas organizações e comunidades que constituem seus centros de comunicação radiofônica sobre assentamentos rurais e setores marginais. Na Colômbia, a emissora Vozes de Nuestra Tierra, da Prefeitura de Jambaló Cauca; e da Prefeitura de Guambiá de Cauca, as Emissoras: Cristã das Tradições Indígenas Los Andes de Antioquia e Guambiá Stéreo (Echeverry, 2013, p. 7. Tradução nossa<sup>1</sup>).

A autora aponta que são rádios que vivem de projetos autorais autônomos, apoios do Estado, Organizações públicas e privadas e Organizações não governamentais - ONGs. Algumas destas rádios são voltadas para o desenvolvimento de processos de integração, outras para o fortalecimento e difusão de informações políticas, culturais, sociais, ideológicas e educativas. Echeverry (2013) ressalta a importância de se apropriar das ferramentas comunicacionais e processos socioculturais que geram conhecimento a partir da circulação das informações radiofônicas.

Pappiani (2012) destaca que somente no final da década de 1970, movimentos indígenas se unem a movimentos da sociedade civil organizada contra os desmandos do Estado ditador. Surge a União das Nações Indígenas – *UNI*, que reunia estudantes indígenas de Brasília, Campo Grande, Cuiabá e São Paulo e lideranças das aldeias. Os povos indígenas se apropriam dos meios de comunicação de massa (...) e a *UNI* edita um jornal impresso, o *Jornal Indígena*.

O rádio surge como resposta às necessidades do movimento indígena nesse momento. Por suas características básicas que, de forma empírica, os indígenas já sabiam identificar: o uso da linguagem oral, a possibilidade do uso de outros idiomas na comunicação, o baixo custo e a facilidade na produção, a abrangência de um grande público, a possibilidade de gravar programas em fitas cassete e distribuir às aldeias ampliando o tempo de vida do programa, a possibilidade do uso de outras linguagens na comunicação como as histórias, as narrativas tradicionais, a música, os sons naturais das aldeias (Pappiani, 2012, p. 111).

Em junho de 1985 a *Rádio USP* exibiu a primeira edição do *Programa de Índio*, apresentado por Álvaro Tukano, Ailton Krenak e Biraci Yawanawá, segundo Pappiani (2012). O programa foi criado para divulgar as culturas, tradições, histórias e, sobretudo, ser um canal de defesa dos direitos indígenas, bem como diálogo com a sociedade não indígena.

De lá pra cá, a tecnologia digital e a convergência das mídias facilitaram as condições de produção e transmissão dos conteúdos. As *etnomídias indígenas* atuais representam a expansão de projetos como a *Rádio USP* e

seguem no papel de catalisadoras dos acontecimentos dentro e fora dos territórios indígenas, aglutinam interesses e mobilizam forças.

A *Rádio Yandê* e a *Mídia Indígena* resultam desta expansão, desta apropriação de espaços, até então, ocupados de modo hegemônico pelos brancos donos do capital que sempre construíram e dominaram as narrativas. Não por acaso, a legenda da *Mídia Indígena*, publicada no perfil do *Instagram* é: “A luta coletiva fortalece o protagonismo dos povos indígenas, nunca mais um Brasil sem nós!”. Na página oficial da *Rádio Yandê* encontramos a seguinte apresentação:

(...) Fazemos comunicação, cinema e a etnomídia indígena com o objetivo de fortalecer as identidades com empoderamento de diferentes povos. Buscamos a união sem fronteiras, promovendo convergência e descolonização dos meios de comunicação além de novas formas de transmissão oral dos saberes. [...] Um espaço de protagonismo indígena em que nós indígenas não possuímos interlocutores (2015, *on-line*).

*Mídia Indígena* e *Rádio Yandê* são dois exemplos importantes para demarcar o protagonismo midiático indígena, na atualidade. A atuação pragmática de Anápuáka Muniz Tupinambá na *Web Brasil Indígena*, em 2007, consolida a perspectiva indígena de mídia. Já o conceito *etnomídia indígena* ganha respaldo no *Departamento de Comunicação da Faculdade de Comunicação da UFBA*, a partir do registro junto ao CNPq, em 1997, (Machado Tupinambá, 2018). Sobre o conceito e papel da *etnomídia indígena*, Renata afirma:

Etnomídia é comunicar expressando sua identidade étnica para que exista um real empoderamento na apropriação das novas tecnologias pelos povos e culturas que a usam como ferramenta, fugindo da colonização audiovisual ou midiática dos formatos de mídia padronizados pelo pensamento ocidental, apresenta uma natureza contra-hegemônica (Machado Tupinambá, 2018, *on-line*).

A fala de Renata traduz uma subversão à lógica ocidental, está na gênese das *etnomídias* e dialoga com Carneiro (2019) quando esta diz que as sabedorias dos indígenas são pouco discutidas, pouco ou nada tensionadas em sua dimensão comunicacional.

A comunicação oferece um caminho importante para assegurar o direito ao cidadão indígena de ser ouvido nas decisões que afetam o bem-viver de suas comunidades, o direito à expressão nos meios massivos e, principalmente, lutar e resistir em prol da autonomia, incentivo e respeito aos seus próprios meios multimidiáticos de comunicação (Carneiro, 2019, p. 22).

E a comunicação tem relação direta com as territorialidades, entendendo o termo à luz do pensamento de Santos (1997), quando este diz que a territorialidade não resulta apenas do fato de se viver em um espaço, mas sim da relação com ele mantida e compreendendo seu valor simbólico, que atravessa e é atravessado por elementos ecológicos, culturais, sociais, econômicos, políticos. Ao defender o valor simbólico que conforma a territorialidade, Milton Santos destaca a relevância histórica dos meios de comunicação nesta construção, a compreensão que cada indivíduo tem dos territórios que habita e das relações de poder que são construídas, logo, entende-se que as territorialidades são afetadas pelas mídias de modos diferentes, a depender do contexto.

Santi (2016) afirma que a *etnomídia indígena* funciona como prática resultante dos movimentos de apropriação midiática (mídiatização), utilizados tanto para atualizar as representações territoriais dos povos indígenas no tecido social, quanto para criar novas territorialidades no espaço midiático. Criar novas territorialidades tira das culturas o estigma de algo essencial, congelado em um tempo imemorial e as ressignificam no presente, atualizando também as memórias.

As *etnomídias indígenas* digitais têm papel ainda mais relevante visto que os povos originários estão inseridos no contexto social vigente, cada vez mais delineado pelas tecnologias digitais, das quais fazem uso dentro ou fora dos territórios de origem. Lembrando que, a despeito do que prega o senso comum, o uso das tecnologias digitais, a vida nos grandes centros urbanos, a inserção no ambiente acadêmico e no mercado de trabalho não apagam a identidade indígena.

Falar da apropriação midiática pelos indígenas é lembrar de espaços marcados por disputas de narrativas e, conforme apontam Costa e Sil-

va (2021), disputa sobre os corpos indígenas. “A articulação em torno da *etnomídia indígena* pode ser entendida como um passo importante para fugir dos “espelhos” que cercam os povos indígenas” (Costa e Souza, 2021, p. 441). E fugir dos espelhos é produzir contranarrativas. Vale o destaque para o apontamento de Demarchi (2022) sobre essa produção:

(...) as contranarrativas são as formas como essas resistências são elaboradas esteticamente, discursivamente, imagetivamente propondo o reconhecimento de mundos, saberes, estéticas silenciadas, ignoradas, enfim oprimidas pelas narrativas dominantes (Demarchi, 2022, p. 13).

As *etnomídias indígenas* representam “empoderamento e decolonização”, de acordo com Baniwa (2017). Conteúdos e abordagens pensados e produzidos por indígenas, além da importância já destacada, abrem horizontes para estes povos. A prática vem se expandindo nos territórios e fomentando a aquisição de equipamentos tecnológicos como celulares, câmeras, computadores, rádios e antenas de transmissão, o que possibilita os registros e compartilhamento dos conteúdos entre indígenas e não indígenas que queiram acessá-los.

### ***Rádio Yandê e Mídia Indígena - afirmação etnomidiática***

No idioma tupi-guarani, a palavra “yandê” significa ao mesmo tempo “nós” e “nosso”, não por acaso, dá nome à primeira webrádio indígena do Brasil. A *Rádio Yandê* foi criada em 2013 por Anápuáka Muniz Tupinambá, Renata Machado Tupinambá e Denilson Baniwa - ativistas importantes quando os temas são diálogo intercultural, valorização e atualização das culturas originárias, decolonização midiática, contranarrativas.

Anápuáka é filho de pai indígena e mãe negra. Dos 8 aos 13 anos, viveu o cotidiano na aldeia Tupinambá, no sul da Bahia, mudou-se para o Rio de Janeiro para estudar em “escola de branco”. Desde cedo, percebeu a importância do diálogo com outros povos e a necessidade de se criar espaços de protagonismo para os indígenas. Renata Machado, nasceu em Niterói/RJ e

atua desde 2006 na difusão das culturas indígenas por meio de projetos e etnocomunicação. Renata é jornalista, documentarista, roteirista, poeta, curadora e artista visual. Denilson Baniwa, natural do Rio Negro/AM, é designer, ilustrador, curador, um dos artistas visuais mais importantes da atualidade e com uma produção artística vigorosa. Denilson reside em Niterói/RJ.

Arte, entretenimento, entrevistas, programas dedicados às línguas originárias e notícias factuais fazem parte da programação da *Yandê*. Na grade fixa, programas como o *Roda de Prosa*, que faz debates semanais sobre questões indígenas; o *Comunica Parente*, que reproduz áudios enviados para a redação com denúncias, poesias, histórias, depoimentos e apresentações musicais. Mas para ir ao ar não basta apenas que as músicas sejam feitas por indígenas. Anápuáka deixa claro que as canções têm de trazer mensagens sobre a realidade deles.

A *Yandê* mantém diálogo com etnias inseridas em contextos diversos, todas com histórico de luta e resistência, atuantes em seus respectivos territórios ou fora deles. A conexão com povos de outros países é fundamental porque a audiência tem oportunidade de conhecer outras realidades, estabelecer diálogos, aprofundar ou mesmo esclarecer informações veiculadas nas mídias tradicionais que, quase sempre, pedem ressalvas e/ou correções.

Em processo de reestruturação da plataforma para uma maior abrangência de conteúdos, a *Yandê* já possui, além da webrádio, um canal no *Youtube* e um podcast disponível no *Spotify* com temáticas diversas: *A década da arte indígena contemporânea*; *O indígena e a cidade*; *Identidades indígenas – o racismo e o preconceito que enfrentamos*; *Bate-papo com Ailton Krenak e Eduardo Viveiros de Castro*, dentre outros.

Destacamos alguns registros verboaudiovisuais da *Yandê*, disponíveis no *Youtube*: *Etnomídia* - episódio dedicado a explicar a origem, o conceito e papel das *etnomídias indígenas*; *Darlene Taukane Bakairi - Educação Indígena* - entrevista com a primeira indígena, natural do Mato Grosso, Mestre em Educação, escritora, pesquisadora, professora e ex-presidente do *Instituto Yakamaniu* de apoio às mulheres indígenas Bakairi. Darlene é autora de “A história da educação escolar entre os *Kurâ-Bakairi*”; *Os desafios da educação*

*escolar indígena em MS* - entrevista com o professor Arcênio Dias, indígena do Povo Terena, da Aldeia Limão Verde/MS, sobre os desafios da educação escolar indígena; *Ancião da Terra Indígena Limão Verde deixa mensagem em língua Terena* - gravação com Valdevino Terena que valoriza a sabedoria dos mais velhos ao mesmo tempo que chama atenção para o idioma nativo; *Yandê na 1ª Feira Cultural Indígena em Duque de Caxias/2016*.

A relação dos mais jovens com as tecnologias digitais endossa a presença das *etnomídias indígenas* no meio digital, incluindo as redes sociais digitais, dão a ver a importância de se pensar linguagem e estética que dialoguem com a juventude indígena, sem cair na armadilha da pasteurização ou banalização das abordagens. As lideranças da *Rádio Yandê* e *Mídia Indígena* estão sempre atentas a esta realidade, sem perder de vista as premissas que justificam a criação das *etnomídias indígenas*: registro de conteúdos que representem de modo justo e coerente os povos indígenas; valorização das culturas e tradições; fortalecimento das causas; escuta atenta ao que é mais importante e urgente em cada território; escuta aos mais velhos; trabalho coletivo; formar multiplicadores nos diversos territórios; produzir conteúdos que estabeleçam diálogos com a educação intercultural. Premissas que dão a ver o viés educacional e fazem das *etnomídias indígenas* produtoras das contranarrativas.

Originalmente *Mídia Índia*, em 19 de abril de 2023 o nome foi alterado para *Mídia Indígena* com o objetivo de afastar os preconceitos que a palavra “índio”, quando pronunciada pelos não indígenas, carrega. A *Mídia Indígena* é o maior veículo de comunicação formado por indígenas. Começou oficialmente em abril de 2017, no Acampamento Terra Livre (ATL), com o objetivo de “falar - em primeira pessoa - das culturas indígenas”, afirma Erisvan Bone Guajajara, um dos fundadores, jornalista pela Universidade Federal do Maranhão – UFMA.

A *Mídia Indígena* consolidou-se com jovens de etnias diversas – uma parte formada em comunicação, 128 capacitados por oficinas e mais de 60 correspondentes de diferentes localidades do Brasil. São seis anos de dedicação, conquistando um lugar importante na difusão das pautas e temas

transversais à causa indígena. Segundo Erisvan, as pautas são decididas de forma colaborativa em reuniões semanais e envolvem pesquisas sobre a realidade da população. “Por exemplo, se decidimos na semana falar sobre educação indígena, pesquisamos como está essa questão nas tribos, os desafios e as conquistas”, destaca Erisvan (2019, *on-line*).

O Coletivo *Mídia Indígena* também oferece formação aos jovens indígenas durante viagens e encontros com outros povos. As aulas abordam como produzir fotos, vídeos e utilizar as redes sociais de maneira responsável. Erisvan lembra que o coletivo foca em conteúdos que ajudem a promover a igualdade de gênero e a temática LGBTQIAPN+ nas aldeias.

Erisvan explica que a *Mídia Indígena* só é possível porque está enraizada nos territórios originários. “A gente se aprimorou nas tecnologias para fazer nosso território digital indígena. Nós fazemos uma luta não apenas para garantir a nossa vida, mas também proteger a vida no planeta” (Bone Guajajara, 2020, *on-line*).

Assim como no canal da *Yandê*, no *Youtube* do Coletivo, intitulado *TV Mídia Indígena*, os conteúdos chamam atenção para o aspecto educacional desde os títulos: *#atl2023* é um podcast (ou videocast) que traz uma série de entrevistas feitas durante o *Acampamento Terra Livre 2023*, conduzidas pelo co-fundador do *Mídia Indígena*, Eric Terena; *Comunicadores em Ação: Bitate Uru Eu Au Au, Richard Werá e Salí Guaraní Nandeva* é um bate-papo sobre como os jovens indígenas têm utilizado a comunicação nos territórios de origem; em *TV: Dandara Queiroz*, Eric conversa com a artista sobre trabalhos recentes e de projeção nacional; *Trilhas indígenas* aborda o universo das músicas tradicionais indígenas; *Radar Mídia Índia* traz notícias que falam sobre a realidade dentro dos territórios; *Maracá Emergencial* é um documentário em seis episódios sobre questões culturais e ambientais.

Como se vê, as publicações no *Youtube*, na *Webrádio* e demais redes sociais digitais da *Yandê* e da *Mídia Indígena* apresentam diversidade de conteúdos e formatos alinhados aos respectivos meios, mantendo a essência das *etnomídias indígenas* destacada ao longo deste artigo. Vale lembrar que ambas utilizam linguagem informal e bastante didática, diálogo inter-



geracional e atenção especial ao jovem indígena, o que reitera o viés educacional destas etnomídias, visto que são conteúdos que dialogam com o ambiente escolar, geram possíveis debates em sala de aula, da mesma forma que evidenciam a capacidade de absorverem e transformarem os conteúdos ministrados em sala de aula em conteúdos etnomidiáticos.

### **Considerações finais**

Decolonizar olhar e pensamento, processos e práticas é desafiador, considerando a narrativa europeia hegemônica que opera nas colônias, desde a invasão, e contamina as estruturas sociais ao longo da história. Parafraseando Pimentel (2012), o indígena que mora na nossa cabeça diverge muito da realidade nos aspectos filosóficos, culturais, educacionais, sociais, modos de ser e relacionar-se entre si e com o *outro*. O colonialismo, para além de todas as dominações porque é conhecido, foi também uma dominação epistemológica, uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e nações colonizados, relegando muitos outros saberes para um espaço de subalternidade (Santos; Meneses, 2010, p. 7).

A escola sempre foi um dos lugares de reafirmação da colonialidade de poder que levou à dominação epistêmica, mencionada por Santos e Meneses. “Da mesma maneira que fomos ocultados, desejamos ser notados. Temos dado passos largos nesse sentido, sem esperar decisão de governos” (Munduruku, 2018, p. 189). A afirmação de Munduruku, além de jogar luz para uma educação intercultural, na prática, dialoga com o propósito das *etnomídias indígenas* e demais iniciativas dos movimentos indígenas nas últimas décadas.

A dimensão comunicacional das *etnomídias indígenas* denota seu caráter decolonial visto que a apropriação e ressignificação das mídias pelos indígenas é ancorada no propósito de uma comunicação sem intermediários, na produção de conteúdos alinhados ao interesse de cada povo, abordagens com conhecimento de causa e desvestidas dos clichês reproduzidos nas mídias de massa, e linguagem acessível a todos.

Importante ressaltar também o foco das *etnomídias indígenas* nos jovens indígenas. Anápuáka Tupinambá e Erisvan Bone Guajajara, idealizadores da *Rádio Yandê* e *Mídia Indígena*, buscam despertar nestes jovens o sentimento de valorização e pertencimento tanto ao território de origem quanto ao território midiático. Iniciativa que passa pela programação e projetos desenvolvidos nas comunidades, voltados para a formação e produção de novos conteúdos. Erisvan diz que tudo que é produzido fora do território é compartilhado quando retornam ao território, explicam como foi feito, qual a importância e sentido cultural, social ou político daquela produção para os povos.

Parte dos conteúdos veiculados pela *Mídia Indígena* e *Rádio Yandê* são produzidos de forma colaborativa, dentro e fora do Brasil. Isso graças a um grupo de indígenas de várias etnias que trocam mensagens pelo celular; dentre eles estão jornalistas, professores, estudantes e caciques, todos ligados ao movimento indígena. “Cada um manda as notícias da região onde vive, às vezes já com foto, áudio e vídeo”, afirma Renata Tupinambá.

Como se vê, um dos componentes fundamentais no processo de decolonização das mídias, no caso, das *etnomídias indígenas* é o trabalho coletivo que parte da tomada de consciência de que não se muda o *status quo*, não se quebra a hegemonia das mídias tradicionais de modo individualista, isolado. Atenção e valorização ao local sem perder de vista o global; falar sobre e junto com os parentes indígenas acreditando que as vozes terão eco entre os não indígenas. Decolonização midiática. Contranarrativas.

## Referências bibliográficas

BANIWA, Gersem. *Educação para manejo e domesticação do mundo entre a escola ideal e a escola real: os dilemas da educação escolar no Alto Rio Negro*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade de Brasília-UnB, Brasília, 2011

BONE GUAJAJARA, Erisvan. *Mídia Índia é reconhecida com o Prêmio Joan Alsina de Direitos Humanos da Espanha*. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/midia-india-e-reconhecida-com-o-premio-joan-alsina-de-direitos-humanos-da-espanha/>. Acesso em 19 de nov 2022

CARNEIRO, Raquel Gomes. *Sujeitos comunicacionais indígenas e processos etnocomunicacionais: a etnomídia cidadã da Rádio Yandê*. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2019.

DEMARCHI, André Luis Campanha, GOMES, Debóra dos Santos. *Etnomídia: contranarrativas indígenas nas redes digitais*. Extraprensa, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 5 – 23, jul./dez. 2022

ECHEVERRY, Mônica Palacios. *Rádios Indígenas en America Latina: una posibilidad hacia la deocratización de la información*. Programa de Comunicación Social-Periodismo-Cali, Colombia, 2015.

FELDMAN-BIANCO, Bela. RIBEIRO, Gustavo Lins (orgs.) *Antropologia e Poder: Contribuições de Eric Wolf*. Etnográfica, Brasília, v. 2, p. 245-281, 2003.

FERREIRA, Ricardo Alexino. *Etnomidialogia: diversidade e sua interseção com a difusão científica*. Textos Intercom 2015. Comunicação, Ciência, Meio Ambiente e Sociedade. Disponível em: <https://cocimes.wordpress.com/2015/09/03/textos-intercom-2015-9/>. Acesso em 13 mai. 202

MARKY, Eric. *Mídia Índia: Povos indígenas em primeira pessoa*. Disponível em: <https://vistprojects.com/en/midia-india-indigenous-peoples-in-first-person/>. Acesso em 21 mai. 202

MUNDURUKU, Daniel. *O caráter educativo do Movimento Indígena (1970-1990)*. São Paulo: Paulinas, 2012.

MUNIZ TUPINAMBÁ, Anápuáka. *Rádio online Yandê mantém programação para valorizar cultura indígena*. Disponível em: <https://mobilizadores.org.br/noticias/radio-online-yande-mantem-programacao-para-valorizar-cultura-indigena/>. Acesso em 20 set. 2022.

NASCIMENTO, Letycia. *O uso da webrádio comunitária na luta dos movimentos indígenas: um estudo de caso sobre a rádio Yandê*. 2017. 53f. Trabalho de conclusão de curso (graduação em jornalismo) - UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO, SEROPÉDICA, 2017.

PAPPIANI, Angela. (2012). *Programa de Índio: criando uma ponte sonora entre as culturas*. *Novos Olhares*, 1(1), 107-118. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2012.51452>. Acesso em 20 mar. 2023.

SANTI, Vilso Junior Chierentin. *Mediação e Midiatização: Conexões e desconexões na análise comunicacional*. Jundiá: Paco Editorial, 2016.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, v. 5, 1997.

SMITH, Linda Tuhiwai. *Descolonizando metodologias: pesquisas e povos indígenas*; tradução Roberto G. Barbosa. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.

SOUZA LIMA, Antônio Carlos de; HOFFMANN, Maria Barroso (orgs.). *Seminário Desafios para uma educação superior para os povos indígenas no Brasil*. Políticas públicas de ação afirmativa e direitos culturais diferenciados. Rio de Janeiro. Trilhas de conhecimento. LACED/Museu Nacional, 2004.

TAUKANE, Darlene. *Avanços e impasses na educação escolar indígena: a experiência do Kuirã-Bakairi*. VEIGA, Juracilda, SALANOVA, Andrés. *Obra completa: Questões de educação escolar indígena: da formação do professor ao projeto de escola*. Brasília: FUNAI/DEDOC, Campinas/ALB, 2001. p. 13-23.

TERENA, Naine. *Lentes ativistas e a arte indígena*. Zum, São Paulo, 3 dez. 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/arte-indigena/>. Acesso em 17 abr. 2023.

TORRICO, Erick. *Decolonizar la comunicación*. In: Congreso Internacional Comunicacion, Decolonizacion y Buen Vivir, 1, 2015. Quito: Ciespal, 2015.

TUPINAMBÁ, Renata Machado. *Eu quero ligar a TV e ter ali um conteúdo produzido por indígenas*. Disponível: [https://pib.socioambiental.org/pt/%E2%80%9CEu\\_quero\\_ligar\\_a\\_TV\\_e\\_ter\\_ali\\_um\\_conte%C3%BAdo\\_produzido\\_por\\_ind%C3%ADgenas%E2%80%9D](https://pib.socioambiental.org/pt/%E2%80%9CEu_quero_ligar_a_TV_e_ter_ali_um_conte%C3%BAdo_produzido_por_ind%C3%ADgenas%E2%80%9D). Acesso em 07 ago. 2022.

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1.Federación de Radio Centro Interprovincial Shuar, Ecuador; y Radio Onda Azul, en Perú;, pequeñas organizaciones y comunidades que constituyen sus centros de radiocomunicación sobre asentamientos rurales y sectores marginales. En Colombia, la emisora Vozes de Nuestra Tierra, del Municipio de Jambaló Cauca; y la Municipalidad de Guambiá de Cauca, las Emisoras: Cristianos de las Tradiciones Indígenas Los Andes de Antioquia y Guambiá Stéreo (Echeverry, 2013, p. 7).

COMUNICAÇÃO, MASCULINIDADES  
E FEMINISMOS

---





## CAPÍTULO 6

# Masculinidades em jogo: vivências, alegrias e dores de três torcedores com o futebol

PHILIPPE OLIVEIRA ABOUID

ROBERTO ALVES REIS

IVES TEIXEIRA SOUZA

### **Introdução**

O que significa o futebol no Brasil? A seleção brasileira é a única a conquistar cinco campeonatos mundiais de futebol masculino. Sem dúvida, isso é motivo de orgulho nacional, mas ainda é possível que o futebol seja nossa identidade enquanto nação? O que seria essa identidade? Como ela se insere e está inserida na formação e permanências das masculinidades?

São vários os questionamentos que há muito tempo vêm sendo feitos sobre o futebol, e há muitos outros que ainda podem ser suscitados pelas pesquisas científicas. Neste texto, entende-se o futebol em sua dimensão comunicacional por ele se dar em múltiplas relações sociais, a partir de âmbitos culturais, políticos, simbólicos e interacionais. As interações propiciadas são diversas e múltiplas a ponto de nos perguntarmos: quais futebóis e quais masculinidades estamos tentando, mais do que compreender, questionar?

O objetivo com este capítulo é indagar a presença ou não dessas masculinidades sobre certos corpos, em determinados espaços e temporalidades.

Desta maneira, serão apresentados os relatos de três pesquisadores e torcedores de futebol, sendo dois deles mais próximos às discussões de gênero e sexualidade e um pesquisador que discute o futebol em sua historicidade comunicacional. Em suas vivências, o futebol se insere, ora em uma dinâmica positiva de afetos, interações e sociabilidades, ora reverberando a violência estrutural e simbólica presente nos estádios e entrelaçada nas dinâmicas do torcer do futebol brasileiro.

Nesta pesquisa, mobiliza-se a perspectiva dos afetos como movimento teórico-metodológico (Moriceau, 2020) para discutir as masculinidades no futebol a partir das nossas experiências enquanto torcedores. Moriceau (2020) compreende os afetos como aquilo que nos conecta com o mundo, que nasce do encontro com o Outro, com aquele estranho, vulnerável, invisível e destituído de voz. Como gesto metodológico, a escrita afetiva pode indicar diferentes relações de poder que incidem sobre as nossas experiências na interseção com o futebol. Os relatos serão analisados em relação, buscando olhar para as tensões entre futebol, masculinidades e homofobia que atravessam e conformam o nosso cotidiano como torcedores de futebol.

Compreende-se que os estudos brasileiros sobre esporte e gênero estão consolidados há cerca de 20 anos, com predomínio de pesquisas realizadas nas áreas de Educação Física e de Educação (Vimieiro; Eugênio; Pilar, 2023). Nesse sentido, este trabalho interpela o futebol enquanto processo e fenômeno comunicativo, “algo vivo, dinâmico, instituidor - instituidor de sentidos e de relações; lugar não apenas onde os sujeitos dizem, mas também assumem papéis e se constroem socialmente; espaço de realização e renovação da cultura” (França, 2001, p. 16).

Nessa disputa cultural, a máxima ainda consiste em divulgar a ideia de que Deus é brasileiro e este é o país do futebol. Assim, colecionam-se reis, gladiadores, imperadores, fenômenos e guerreiros, a exemplo de Pelé, Garrincha, Zico, Adriano, Ronaldo e Neymar. Como afirma Gastaldo (2006, p.1), adotar um “time do coração” revela-se decisão importante, “frequentemente mediada por relações familiares, que inscreve o torcedor em um complexo sistema de classificações, que estabelece aliados e adversários

instantaneamente, articulando lógicas identitárias em âmbito local, regional, nacional e internacional”. É preciso escolher um clube de futebol para o qual torcer como parte da identidade do brasileiro.

Na dimensão do gênero, o futebol é um espaço de construção, exercício e disputa das masculinidades. Busca-se a potência garantida pelo falo, a hegemonia e a vitória sobre os demais. Segundo Connell (1995, p. 186), “a masculinidade produz a ‘demonstração’ como gênero de ação política baseada no confronto”. Nas arenas esportivas, os corpos masculinos são trabalhados segundo essa lógica do confronto, aprimorados, lapidados e expostos como modelos hegemônicos de masculinidades. A partir do esporte, os homens são moldados segundo os valores de hombridade, cavalheirismo, virilidade, habilidade, força (Mosse, 2000), entre outras relações de sociabilidade.

No processo de pedagogização do corpo masculino no futebol, a homofobia atua como dispositivo regulador dessas masculinidades em disputa (Mendonça; Mendonça, 2021). Marias, Gaylos, Bambis, Gayvotas, na sua dimensão comunicativa, possuem a função de desqualificar o oponente, retirando, sobretudo, a sua potência, a masculinidade, e, portanto, a heterossexualidade. De acordo com Gastaldo (2006), há um forte viés de gênero neste circuito de sociabilidade cujas relações de força entre as equipes se alteram a cada rodada do campeonato.

É nesse contexto que se insere as lutas contra a homofobia no futebol, um espaço historicamente reivindicado como local de construção e disputas das masculinidades hegemônicas, e, portanto, ambiente profícuo para a violência homofóbica, que atua como dispositivo das fronteiras sexuais e de gênero (Borrillo, 2015).

Além das dimensões corporificada e socializada das relações de gênero, as construções e disputas das masculinidades também passam por questões étnicas, identitárias, religiosas, culturais e econômicas. Para Louro (2018), o gênero se inscreve nos corpos sempre em relação ao contexto de determinada cultura, e por isso carrega consigo as suas marcas. Do mesmo modo, as sexualidades também são estabelecidas e codificadas socialmente. Para

a autora, as identidades de gênero e sexuais são compostas e definidas pela cultura, por relações sociais, forjadas nas redes de poder de uma sociedade.

O futebol como espaço definidor das masculinidades em seu aspecto cultural e identitário, atua engendrado nesse processo de construção social do gênero e das relações de poder que (re)produz (Bandeira; Seffner, 2013). No âmbito social, histórico e cultural, são definidas as identidades sexuais, como a de raça, de nacionalidade, classe, entre outras. Não obstante, no futebol, os sujeitos se alimentam desses mesmos marcadores como critérios de diferenciação, a fim de demarcar a sua força, poder e hegemonia.

Assim, o futebol atua no sentido de construir referências de coletividade, união, camaradagem, ética e hombridade, bem como no processo de produção de sentidos sobre pertencimento e identidades, podendo estabelecer, ao mesmo tempo, vínculos e exclusões sociais. Além da violência homofóbica, o futebol também é atravessado por outras relações de poder e opressão, como a violência xenofóbica e racista que acomete jogadores brasileiros no exterior, como exemplificado pelos casos de racismo envolvendo Vinni Jr<sup>1</sup>.

### **Masculinidades, homofobia e futebol**

Ao questionar certa estrutura de poder na sociedade ocidental, que é eurocêntrica e privilegia o homem cis, branco e heterossexual em detrimento de outras populações subalternizadas, não se objetiva criar uma imagem vitimizada de certos grupos sociais. Denuncia-se que o estereótipo masculino foi institucionalizado pelo Estado na modernidade e o funcionamento da sociedade se empenhou em estar ligado a esse ideal (Mosse, 2000).

Não obstante, ao falar em masculinidade, ou simplesmente do masculino, em termos de estereótipos e em papéis definidores de gênero, pode-se negligenciar nuances que dizem respeito às relações e estruturas de poder que os atravessam e constituem. De acordo com Connell, “a masculinidade é uma configuração de prática em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero” (Connell, 1995, p. 188). Segundo o autor, como existem mais de uma configuração em qualquer ordem de gênero,

sugere-se pensar em termos de “masculinidades”, haja vista que diferentes masculinidades são produzidas no mesmo contexto social. Também não se deve negligenciar as relações de poder que ali estão envolvidas. Connell (1995) sinaliza a importância de observar, no processo de moldagem das masculinidades, não apenas o elemento de reprodução social do gênero nas esferas do trabalho, das organizações ou do sistema político, mas também o potencial produtivo das masculinidades nessas instâncias.

De acordo com Connell (1995), as masculinidades estão fortemente implicadas nas diversas manifestações de violência, entre elas a violência bélica, assim como nas tecnologias e nos sistemas de produção capitalista. Esse sistema de violência (re)produzido pelas dinâmicas das masculinidades é responsável, inclusive, pela destruição ambiental e guerras nucleares. Além da relação entre homem/macho/dominador/ e mulher/fêmea/dominada, a estrutura do patriarcado também sustenta a relação entre masculinidades hegemônicas e outros tipos de masculinidades subordinadas.

Nas relações sociais, a masculinidade não é verdadeiramente um dado biológico, instituída pela presença ou ausência de determinados órgãos do corpo humano. Ela é um projeto a ser construído, alcançado, perseguido, performado. Pode ou não ser alcançada. Depende mais da sua performance, mais do seu corpo lido textualmente, do que propriamente de um dado biológico. Desse modo, as masculinidades hegemônicas são produzidas juntamente e em relação com outras masculinidades subalternizadas. São construções simbólicas que estão sendo constantemente produzidas, fabricadas, projetadas enquanto ideal performativo. Assim, não será formada e lida da mesma maneira em todos os homens. Ela exige provas, estabelece regras, disciplina, hierarquias (Bandeira; Seffner, 2013).

A homofobia aparece articulada nesse processo de construção e disputa das masculinidades ao estabelecer diferenças entre os corpos e contribuir com o processo de organização do poder e busca pela hegemonia. “A produção da masculinidade é acompanhada pela rejeição da homossexualidade. Uma rejeição que se expressa, muitas vezes, por declarada homofobia” (Louro, 2001, p.

27). Transgredir os padrões hegemônicos de masculinidade é perder importância e valor, assim como os benefícios garantidos por essa estrutura.

Como dispositivo de vigilância das fronteiras de gênero (Borrillo, 2015), a homofobia atua no sentido de desqualificar o outro, retirando-lhes os atributos associados à masculinidade. Para Eribon (2008), a homofobia, ou mais precisamente, os insultos homofóbicos, conformam essa pessoa como um “outro” objetificado:

Logo, o insulto é um veredito. É uma sentença quase definitiva, uma condenação perpétua, e com a qual vai ser preciso viver. Um gay aprende a sua diferença sob o choque da injúria e seus efeitos, dos quais é seguramente a conscientização dessa dissimetria fundamental instaurada pelo ato de linguagem: descubro que sou alguém de quem se pode dizer isto ou aquilo, alguém que é objeto de olhares, dos discursos e que é estigmatizado por esses olhares e esses discursos. A “nomeação” produz uma conscientização de si mesmo como um “outro” que os outros transformam em “objeto”. (Eribon, 2008, p.28)

Para Borrillo (2015), a homofobia está na ordem das relações de poder e da performatividade dos gêneros. Assim, entende-se que a construção das masculinidades caminha concomitantemente à produção de fobias, a violência sexual e de gênero, etc. Louro (2001, p. 31) também explica que as instituições e os indivíduos precisam desse ‘outro’. “Precisam da identidade ‘subjugada’ para se afirmar e se definir, pois sua afirmação se dá na medida em que a contrariam e a rejeitam” (Louro, 2001, p. 31). Pela perspectiva comunicacional, a homofobia é mobilizada como discurso e prática pedagógica, atua como dispositivo discursivo das masculinidades (Mendonça; Mendonça, 2021) e irá operar violentamente contra corpos dissonantes da cisheteronormatividade.

### **Entrando em campo: o futebol que nos afeta**

Ao refletir sobre as masculinidades no Brasil, em algum momento o pesquisador irá se deparar com o futebol enquanto espaço importante nesse processo de construção de identidades, hierarquias, disputas por poder e

hegemonia. Não obstante, a partir da experiência de três pesquisadores cis, sendo dois homens gays e um heterossexual, considera-se a potência da dimensão afetiva para a análise desses fenômenos sociais e políticos, sobretudo em relação às homofobias e suas reverberações no cotidiano do torcedor.

Esses relatos foram analisados em relação, observando as redes de poder e de saber que atravessam as nossas vivências e experiências enquanto torcedores. Os afetos são aquilo que nos conectam com o mundo, e, nesse sentido, eles têm muito a nos ensinar (Moriceau, 2021). O corpo, a experiência e o encontro nos colocam em comunicação com o Outro. Segundo Moriceau (2020), é nesse encontro com o Outro, o estranho, vulnerável e invisível, que os afetos nos oferecem elementos profícuos para pensar, questionar, fazer ver como elemento metodológico. Eles oferecem sentido à investigação.

Ainda de acordo com Moriceau (2020), a estrutura dos afetos na pesquisa atua de modo testemunhal, reflexivo, performativo. Busca-se comunicar e testemunhar essa experiência. A experiência, por sua vez, oferece pistas preciosas para a investigação. Da mesma forma que os pesquisadores são afetados, os saberes produzidos a partir desses encontros também estão afetando. Para o autor, escrever é um ato, uma ação envolta de questões éticas e políticas. Isso é, efetivamente, o cerne da pesquisa. Mobiliza-se a escrita afetiva como método e movimento teórico-metodológico a fim de propiciar o encontro de diferentes experiências e subjetividades associadas ao futebol em interseção com as masculinidades e sexualidades.

### **Bola em jogo, alegria do povo?**

Esta pesquisa se insere num contexto em que os grandes clubes de futebol no Brasil têm sido pressionados pela legislação para promoverem ações de enfrentamento à homofobia dentro e fora de campo. Desde que a LGBTQIAPN+fobia foi criminalizada, equiparada em 2019 pelo Supremo Tribunal Federal (STF) ao crime de racismo, os clubes têm o dever legal de combater práticas criminosas nas arenas esportivas, até porque há punição esportiva, com a perda de pontos nos campeonatos. Ao produzir esses

eventos e lucrar muito com isso, não é mais aceitável que os clubes sejam coniventes com reiterados ataques de ódio, violências LGBTQIAPN+fóbicas, sexistas, racistas e xenofóbicas. Além disso, a Lei Geral do Esporte, sancionada em 2023, estabeleceu instrumentos punitivos para tais comportamentos praticados por torcidas organizadas nos estádios.

A partir da análise que emerge da experiência com o futebol de dois pesquisadores gays, observa-se a construção de um espaço fortemente excludente e hostil para masculinidades não-hegemônicas, que performam o gênero fora dos padrões normativos socialmente aceitos. As masculinidades ali em disputa serão constituídas sempre em oposição às homossexualidades, tido como o lugar próprio da injúria e do sujeito derrotado.

### ***Futebol: sociabilidade e exclusão***

Na minha experiência, o futebol está em um lugar de relações oximorônicas. Aponta para dimensões opostas, paradoxais e dramáticas, que vão das vivências amorosas em família aos traumas da homofobia, do preconceito, exclusão e do não pertencimento.

Em casa — e na subjetividade —, o futebol reproduzia as relações de poder do patriarcado. Na família, a figura do meu avô determinava a tomada de decisão dos filhos e netos; inclusive em termos de subversão, como quando resolvi torcer para outro time. O problema não era, propriamente, meu pai ou meu avô, mas a ideia de um poder controlador que iria decidir para qual time eu deveria torcer. Eu sempre me senti inclinado a desafiar o *status quo*, e esse talvez tenha sido o meu primeiro ato de desobediência.

Na escola, o futebol era um espaço de violência. Primeiro de uma violência estrutural e pedagógica que estabelecia relações de gênero para as práticas esportivas. Em todas as escolas onde estudei na década de 1990, as aulas de educação física para meninos eram sinônimo de futebol. Além disso, a violência da masculinidade determinava que o futebol não era o meu lugar. Os colegas expressavam isso através da homofobia. Não importava o quanto eu tentasse me enquadrar à norma, inclusive nos momentos de



autossabotagem ao reproduzir comportamentos e discursos homofóbicos para ser aceito pelo grupo. No final, a violência da autossabotagem esbarrava nos limites das expressões corporais, psicológicas e da experiência da sexualidade, etc. Assim, a educação física no ambiente escolar reverberava múltiplas violências, cujo espaço era melhor ser evitado.

Na profissão de jornalista, o futebol nunca foi uma possibilidade concreta. Lembro-me que, durante a faculdade, no início dos anos 2000, procurei estágios nos principais veículos de imprensa de Minas Gerais. O retorno que recebi foi para concorrer a uma vaga na editoria de esportes, que no Brasil foi historicamente pautada pelo futebol. Não precisei participar do processo seletivo para concluir que eu não me enquadraria no perfil dessa vaga. Se em 2005 a presença de mulheres nas redações esportivas já era escassa, a de jornalistas assumidamente gays nem se fala. A estrutura falava por si; ela age na subjetividade e contribuiu para essa tomada de decisão.

Inúmeras vezes me vi tentando estudar essa linguagem do futebol, embora sem sucesso. Por mais que estudasse futebolis, clubes e campeonatos, nunca teria legitimidade para falar a respeito. Não pelo domínio do conteúdo, mas por não dominar as gramáticas normativas das masculinidades hegemônicas. Sem ela não há legitimidade. O futebol feminino tem lutado por isso até hoje. Porém, quando a discussão sobre futebol se aproxima com a da homofobia, então passo a ter legitimidade. A minha experiência é o meu lugar fala.

O futebol, às vezes, pode servir como um instrumento de socialização, mas essa ferramenta costuma ser dolorosa, pois não aprendi a conviver, neutralizar e naturalizar a homofobia nas inúmeras vezes em que me deparei com ela. Não obstante, no limitado repertório linguístico do futebol, a injúria homofóbica é central. Ela pedagogiza por meio da violência, seja ela simbólica ou física. Ao mesmo tempo que o futebol socializa, ele também exclui, e eu sempre senti objetiva e subjetivamente essa exclusão.

Certa vez, ainda no período acadêmico, estive em um bar na Savassi, em Belo Horizonte (MG), com alguns amigos e um rapaz que eu acabara de conhecer. Embora não houvesse jogo naquele dia (aliás, para a minha sorte), eu usava a camisa do meu time de futebol. Sem dimensionar os riscos,

em um determinado momento o rapaz e eu nos beijamos. O engraçado é que esse gesto afetou muito mais as pessoas ao nosso redor do que a nós mesmos. De repente, muitas pessoas acharam graça, câmeras desconhecidas nos enquadraram e fui convidado a retirar a camisa para não ofender aos demais torcedores do clube, que não queriam ser identificados ou associados àquela imagem homoafetiva. Hoje entendo que essas dinâmicas se inserem, ao mesmo tempo, como parte das “relações jocosas futebolísticas”, que aponta para nuances de homosociabilidades (Gastaldo, 2006), em que a homofobia atua como delimitador de fronteiras de expressão da intimidade entre homens (Bandeira; Seffner, 2013), ou na dimensão da injúria homofóbica (Eribon, 2008) como parte desse processo de disputas e hierarquizações das masculinidades.

Na perspectiva da sexualidade, o futebol às vezes ocupa o lugar do desejo. A excitação que surge de um imaginário hiperssexualizado da masculinidade, dos corpos expostos em sua potência e virilidade. Longe de explicações psicanalíticas, o que se observa são as nuances da colonialidade dos desejos e dos prazeres, das referências estéticas homogeneizadas, pasteurizadas e distribuídas em símbolos audiovisuais pela indústria instagramável que distribui, faz circular e engendra essas imagens estereotipadas das masculinidades hegemônicas.

### ***“Meu silêncio era vergonha”***

A prática esportiva, o futebol em particular, ergueu-se como um muro intransponível para muitos meninos afeminados dos anos 1980. Para um que colecionava papéis de carta e brincava de elástico com outras meninas, o futebol apresentava-se como tudo o que ele não possuía: virilidade, força e brutalidade. Mas ele era menino e, portanto, um menino brasileiro e, portanto, tinha de jogar futebol. Esse imperativo, ora implícito, ora evidente, emergia de diversas instituições, principalmente da família e da escola. Outras dimensões da heterossexualidade compulsória ficavam por conta das aulas de catecismo aos sábados e das missas aos domingos.

Não jogar futebol implicava não socializar com outros meninos, mas também marcar sua diferença: uma diferença que não passava impune – ia das risadinhas às agressões verbais e físicas. As aulas de Educação Física eram o momento propício para as sessões de humilhação. Uma vez que as turmas eram separadas por gênero, tais aulas serviam, com eficácia, como momento pedagógico para reforçar os papéis de masculinidade e feminilidade. Assim, existiam as atividades que as meninas praticavam e as atividades que os meninos praticavam. Eram aulas obrigatórias. Como eu, alguns meninos as detestavam e, de maneira astuta, conseguiam atestados médicos que os dispensavam dessas atividades. Não era o meu caso. Duas vezes por semana, eu recebia a minha lição de quão pouco homem eu era, de como tinha menos valor, de como merecia ser motivo de riso para todos e todas. Essa dor, como muitos outros meninos, era em silêncio. Como chegar em casa e dizer que havia sido agredido por ser afeminado e não jogar futebol? Como lembra Eribon (2008, p. 28). , “aquele que lança a injúria sobre mim me faz saber que tem o domínio sobre mim, que estou em poder dele. E esse poder é o de primeiramente me ferir (...) Essa consciência ferida, envergonhada de si mesma, torna-se um elemento constitutivo da minha personalidade”. Meu silêncio era vergonha.

Depois de um tempo e algumas tentativas de aprender a jogar futebol (ou mesmo apreciar), todas com fracasso e humilhação, desisti – afinal, “eu não gostava mesmo, afinal, não era para mim, afinal, não me queriam lá”. Ir a um estádio para assistir a uma partida era algo impensável. Sem perceber, joguei o jogo da exclusão. “Se múltiplas instâncias sociais, entre elas a escola, exercitam uma pedagogia da sexualidade e do gênero e colocam em ação várias tecnologias de governo, esses processos prosseguem e se completam através das tecnologias de autodisciplinamento e autogoverno que os sujeitos exercem sobre si mesmos” (Louro, 2001, p. 25).

Mais tarde, já consciente de ser um jovem gay, passei a acreditar que o binômio gay e futebol não combinava por uma questão cultural, histórica. Ser gay era opor-se a tudo aquilo que o futebol representava ou, ao menos, ignorá-lo. Filho de pai atleticano e mãe cruzeirense, fazia questão de dizer que não torcia

para time algum. Esse foi meu autoexílio. “A masculinidade esportiva carrega uma série de exigências dos atores envolvidos, sejam eles atletas ou torcedores” (Bandeira; Seffner, 2013, p. 247). A meu ver, era evidente (para mim e também para os outros) que eu não atendia a essas exigências.

No País do Futebol – esse mundo imaginado tão potente, tão constituidor da identidade de ser brasileiro e tão opressor para alguns indivíduos - não gostar de futebol equivale, em alguns lugares, a rasgar sua certidão de nascimento e ir embora. Essa partida, esse autoexílio, para mim, foi ponto pacífico durante muitos anos – até eu assistir a um jogo de futebol do coletivo Bharbixas Esporte Clube em 2017. Ao som das divas pop Beyoncé, Lady Gaga e Pabllo Vittar, em uma quadra alugada no bairro Floresta, zona leste de Belo Horizonte (MG), os rapazes do coletivo dançavam, reboavam, “davam pinta” e jogavam futebol (e jogavam bem). Para mim, foi uma espécie de epifania. Era possível ser gay e jogar futebol; mais ainda, era possível se divertir. Naquele instante, pude constatar que, na verdade, o termo autoexílio era incorreto. De fato, houve um banimento: aquelas pessoas que não se enquadram no ideal de masculinidade tornam-se proscritas.

Esse encontro com os Bharbixas também me revelou ser possível construir outros significados em torno do futebol. Dos anos 1980 aos de 2010, o movimento LGBTQIAPN+ no Brasil conseguiu, a duras penas, importantes vitórias: legais, simbólicas, materiais. O coletivo Bharbixas Esporte Clube com seus integrantes surge no bojo dessas conquistas e ajuda a ressignificar o futebol para jovens e homens gays, remodelando inclusive os sentidos das masculinidades. Naquele instante, vi o tanto que perdi ao não experienciar esse esporte, mas percebi também que a luta coletiva pode ensejar práticas esportivas menos opressivas e competitivas e mais livres, colaborativas e divertidas (oásis de acolhimento) para sujeitos e seus corpos.

### ***O estádio***

A tentativa a seguir é de mostrar uma possibilidade de determinada “masculinidade hegemônica no futebol” (Bandeira; Seffner, 2013, p. 269),

sem deixar de lado o fato dela ser atravessada por diversas situações que compõem a presença em estádios de futebol. Ali são “permitidas pequenas transgressões” como contato físico entre torcedores em que “saltos abraçados, a exposição de determinados corpos sem camiseta (especialmente jovens, musculosos e sem pelos), os abraços aos ‘desconhecidos’ na hora do gol...” (Bandeira; Seffner, 2013, p. 269) são permitidos. Essa prática não é obrigatória, não é prerrogativa, mas a seu modo estabelece hierarquias dentre as formas de torcer, seja em meio a uma organizada ou em relação ao torcedor que frequenta o estádio esporadicamente.

Minha relação com o futebol talvez tenha sido muito fabricado fora de casa. Não houve relação familiar tão próxima como a mostrada nos depoimentos anteriores e apresentada por Gastaldo (2006). Meus pais não torcem para time de futebol, não acompanham algum clube, por isso não incentivavam esse torcer. Quando existiu foi um movimento externo a ali. Talvez as cores foram fundamentais para essa decisão. O azul tenha sido uma escolha habitual ou ensinada, mas que estava lá na escolha do time para qual torcer.

Naquele início dos anos 2000, ainda muito criança, não lembro de assistir aos jogos da seleção brasileira de futebol, apenas de sentir a vibração das ruas após o pentacampeonato e de ver aquela festa com os jogadores após a chegada da equipe do Japão. A televisão era importante para esse fixar. No ano seguinte a lembrança ainda persiste de assistir à conquista da Tríplice Coroa pelo Cruzeiro. A partir dali, sim, eu seria um torcedor assumido do clube celeste, ao menos que mediado pela televisão.

Outro ponto de virada foi a descoberta da existência de um clube de futebol na cidade onde morava, de uma identidade local para o esporte (Gastaldo, 2006). Permitia uma sensação de pertencimento e de proximidade para uma criança que torcia para o clube sediado na capital do Estado. O Democrata, o alvirrubro, estava em momento de consolidação, formando equipe que fez o clube disputar a divisão principal do futebol mineiro, construindo o seu novo estádio para 20 mil torcedores, 10% da população da cidade, Sete Lagoas (MG). A Arena do Jacaré foi o primeiro estádio que fui e o que mais frequento. Foram dezenas de partidas assistidas ali desde

criança, seja do Democrata ou do Cruzeiro. Foi onde assisti a um jogo do Cruzeiro no estádio pela primeira vez - qualquer resultado seria excelente, mas não tive dúvida ao escolher estar na torcida do Jacaré -, foi onde assisti a jogos em meio a uma pandemia em uma arquibancada gigantesca com menos de cinco pessoas e onde pela primeira vez tive a oportunidade gritar “é campeão!” em um estádio, com a conquista do Jacaré do campeonato mineiro de futebol (módulo II) em 2022.

São vários os tensionamentos desse torcer, seja na Arena ou no Mineirão, o estádio onde o Cruzeiro manda a maioria de suas partidas. Só depois de dois anos morando em Belo Horizonte (MG) que assisti a um jogo no Mineirão. E isso diz muito sobre a minha forma de torcer. Sempre fui um torcedor muito racional, sem grandes loucuras por futebol. Se eu não tivesse dinheiro o bastante para comprar o ingresso, não comprava. A existência de um lado mais crítico contra os dirigentes capazes de ofertar salários astronômicos para jogadores e comissão técnica sempre me escandalizou. Era incompatível com a ideia de que o futebol fosse diversão, alegria e festa. Foi em um domingo, em horário tradicional do futebol, contra uma equipe do interior mineiro. Não lembro mais o adversário, nem o placar, só recordo que a vitória foi do Cruzeiro e o estádio estava bem vazio, sem pessoas ao meu redor durante o jogo em que torci sentado. Nem posso afirmar que foram dezenas de vezes que assisti a partidas no “Gigante da Pampulha” feito em Sete Lagoas.

Há diferenças na forma de torcer no Arena ou no Mineirão. A semelhança é que não importa onde eu esteja, serei sempre aquele torcedor que reclama do time, de cada passe errado, do jogador limitado em sua capacidade de perceber a movimentação dos colegas no gramado. Fazer parte das torcidas organizadas não é uma possibilidade para o meu modo de torcer. Apoiar o time de maneira incondicional é inexistente no meu sistema de crenças. Na Arena, gosto de assistir aos jogos com torcedores e jogadores mais antigos, uma espécie de velha guarda do clube. Ali estou confortável para reclamar da equipe sem ser questionado por algum membro da organizada, o que nunca aconteceu. No Mineirão, essa performance

do meu torcer também compreende a ideia de ser “corneta” demais. Não é a questão de violência de gênero, porque performo a masculinidade desejada no espaço do futebol - a postura, inclusive, não se faz diferente de xingamentos ou de cantos homofóbicos contra o comando da arbitragem, por exemplo. Se acompanhasse as partidas das organizadas, desconfio que nada seria tão fácil. Se elas são evitáveis, evito. Prefiro manter a condição de “reclamador-geral” enquanto não estiver satisfeito com os times do Democrata e do Cruzeiro. Pelo menos o Democrata ainda tem o seu futebol como parte da associação do clube, nem a isso o time celeste permite mais.

### **Considerações finais**

Realiza-se um trabalho que intersecciona comunicação, esporte e gênero na relação com o futebol, entendido como processo comunicativo, cuja tentativa de abordagem passa pela perspectiva afetiva como possibilidade metodológica. Apesar das limitações, espera-se que outros estudos possam ser realizados a partir de perspectiva semelhante, enfatizando outras realidades que não a belorizontina.

Os três relatos aqui trazidos demonstram que os sujeitos são afetados de diferentes maneiras pelo fenômeno futebol. Suas vivências são transpassadas por fatores como sexualidade, idade, local de nascimento, família, etc. Essas experiências não devem ser compreendidas como algo isolado, atomizado. Pelo contrário, elas dão a ver vivências pelas quais muitos grupos e indivíduos compartilham, podendo nelas se reconhecer. Como contexto, um país que se intitula a nação do futebol, esporte que serve de baliza para uma hierarquia das masculinidades.

Como visto, este exercício compreendeu o futebol como um dos engendradores das masculinidades hegemônicas no Brasil, cujos valores são representados por machismo, violência de gênero, homofobia (Bandeira; Seffner, 2013). Num primeiro esforço de análise, observamos as violências de gênero e sexualidade no futebol de maneira excludente e hostil para homens que não performam a heteronormatividade desejada mesmo distante

especialmente das praças esportivas. Entende-se que as masculinidades em torno do futebol são constituídas em oposição às homossexualidades, que seria o lugar do sujeito derrotado, fragilizado, abjeto, que pode ser injuriado na dimensão das LGBTQIAPN+fobias (Eribon, 2008).

É possível perceber que mudanças vêm ocorrendo, ainda que em um ritmo lento: leis que regulam o torcer nos estádios, campanhas de conscientização, a emergência de coletivos que buscam defender a pauta LGBTQIAPN+ no futebol, certa atenção à Seleção Feminina e uma maior mobilização da sociedade civil de modo geral, inclusive com apoio de setores da mídia e das plataformas digitais. No entanto, o futebol ainda se constrói no Brasil como uma fortaleza masculina (mesmo que vejamos aqui e ali desgastes, trincas e rachaduras em seus muros).



## Referências bibliográficas

BANDEIRA, Gustavo Andrada; SEFFNER, Fernando. Futebol, gênero, masculinidade e homofobia: um jogo dentro do jogo. *Espaço Plural*, v. 14, n. 29, p. 246-270, 2013.

CRAWFORD, Garry. *Consuming sport: Fans, sport and culture*. London: Routledge, 2004.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. Paradigmas da comunicação: conhecer o quê? *Ciberlegenda*, Niterói, UFF, v. 5, 2001.

GASTALDO, Édison. Futebol e sociabilidade: apontamentos sobre as relações jocosas futebolísticas. *Esporte e Sociedade*, n. 3, p. 1-16. jul./out. 2006. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/esportesociedade/issue/view/2409>.

MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; MENDONÇA, Felipe Viero Kolinski Machado. “Ô bicharada, toma cuidado: o Bolsonaro vai matar viado!”: Cantos homofóbicos de torcidas de futebol como dispositivos discursivos das masculinidades. *GALÁXIA* (SÃO PAULO. ONLINE), v. 46, p. 1-18, 2021.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MOSSE, George L. *La imagen del hombre*. Madrid: Talasa Editorial, 2000.

MORICEAU, Jean-Luc. *Afetos na pesquisa acadêmica*. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

VIMIEIRO, Ana Carolina.; EUGENIO, Flaviane Rodrigues. ; PILAR, Olivia. *A produção acadêmica sobre mídia, gênero e esporte no Brasil (2000-2020)*. In: Ana Carolina Vimieiro; Rafael Fortes. (Org.). *A pesquisa em comunicação e esporte no Brasil*. 1ed. Rio de Janeiro: Fólio Digital, 2023, v. 1, p. 177-204.

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Redação do G1. Ataque a Vini Jr. é 'lembrete gritante' do racismo no futebol, diz agência da ONU. Disponível em:<<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2023/05/24/ataque-a-vini-jr-e-lembrete-gritante-do-racismo-no-futebol-diz-agencia-da-onu.ghhtml>>. Acesso em: 15 out. 2023.

## CAPÍTULO 7

# Tecer a vida em fios pandêmicos: textualidades LGBTQIAPN+ em primeira pessoa

MAURÍCIO JOÃO VIEIRA FILHO

MARIANA RAMALHO PROCÓPIO

### Introdução

No conto *A gente combinamos de não morrer*, Conceição Evaristo registra: “Eu aqui escrevo e relembro um verso que li um dia. ‘Escrever é uma maneira de sangrar’. Acrescento: e de muito sangrar, muito e muito” (Evaristo, 2016, p. 109). Iluminados pela potência da escrita, neste texto, em caráter ensaístico, objetiva-se refletir como vidas LGBTQIAPN+ em pandemia são tecidas em textos como ação de insurgência e questionamento do mundo, de si e do outro. A reflexão é conduzida a partir da mobilização de indícios emergentes em narrativas autobiográficas escritas por pessoas LGBTQIAPN+ entre março e junho de 2020, reunidas no livro *Histórias da Queerentena* (Pérez Navarro, 2020).

Para começar, precisamos lembrar que, desde 26 de fevereiro de 2020, quando o primeiro caso de covid-19 foi confirmado no Brasil, passamos a viver tempos de sofrimento ao passo que o coronavírus se alastrava em razão de uma série de problemas relacionados ao descaso governamental, à ausên-

cia de vacinação em ampla escala e à falta de medidas de cuidado e amparo para todas as pessoas. Três anos e meio depois, conseguimos uma pretensa estabilidade para nossas vidas, no entanto, nunca mais serão as mesmas. Mais de 700 mil pessoas morreram no Brasil por complicações da doença (Brasil, 2023), atenuadas pelas ações do governo à época constituídas por um projeto de morte contra quem já enfrenta precariedades no dia a dia.

O que vimos nesse cenário pandêmico foi exatamente a ida na contra-mão de todas as recomendações sanitárias orientadas pelas organizações oficiais de saúde pública para lidar com o momento, o que se tornou ainda mais prejudicial com a divulgação de desinformações pelas plataformas digitais, negacionismos e polarizações políticas. No Brasil, Jair Bolsonaro tratou as pessoas com descaso, negligenciou a ciência em favor próprio e de aliados e vilipendiou as mortes em seus discursos (Vieira Filho, 2022a). Pela legitimidade que possuía ao conduzir o cargo presidencial, as falas o projetariam como figura autorizada a dizer sobre a pandemia de covid-19 e a indicar as ações que seriam (ou não) adotadas pelo Estado. Com o aumento exponencial de casos de infecção e mortes, os discursos alastravam esforços em projetar desinformações, suposições e ataques a fim de minimizar o cenário pandêmico no Brasil (Vieira Filho, 2023).

Esse panorama de problemas indicou como a pandemia de covid-19 escancarou exclusões, marginalização e periferização (Mafra; Procópio, 2022). Para as pessoas LGBTQIAPN+, violências e inseguranças foram potencializadas. Desde as falas governamentais até o perigo das ruas, a LGB-Tfobia continuou a imperar no país. Conforme revelam os registros dos relatórios “Observatório das Mortes Violentas de LGBT+ no Brasil”, em 2020, foram registradas 237 mortes de pessoas LGBTQIAPN+; em 2021, 316 mortes; e 273 mortes em 2022 (Gastaldi *et al.*, 2021; Acontece Arte e Política LGBTI+, 2022, 2023).

Em um contexto imbuído de violências e ódio, insuflado pelo pânico moral que ganha mais força, nas plataformas e midiaticamente, no país desde meados dos anos 2010 (Miskolci, 2021) — embora seja uma ação de igrejas contra questões de gênero desde a última década do século XX — e

atenuado pelas desigualdades projetadas pela covid-19 (Mafra; Procópio, 2022), apostamos que a escrita constitui um meio de materializar e visibilizar quem não é visto pelo Estado e pela sociedade. Trata-se de uma ação para mostrar quem se é, para materializar existências tantas vezes silenciadas e reivindicar melhores condições e marcar um lugar no mundo. Na pandemia de covid-19, talvez a escrita tenha sido uma espécie de terapia para vomitar palavras que estavam entaladas na garganta e que não seriam ouvidas pelos outros, como disse Júlia Marques Preto, no texto *Pandemia Manicomial*: “escrever é terapêutico e me cabe por inteira” (Preto, 2020, p. 94). Por isso, acreditamos que, talvez, escrever foi apenas o que sobrou, ou o que faltou, para expressar aquilo que estava impronunciável. Seja no papel ou na tela de qualquer dispositivo tecnológico, tentamos conectar os sentimentos de uma vida interrompida e atravessada por uma pandemia a palavras que podem não ser as melhores ou suficientes, mas que procuram ao mínimo exprimir o que guardávamos e marcar nossas existências. Escrever é uma ação de poder por meio da qual grafamos e situamos quem somos, como estamos e nossas relações no/com o mundo.

Nesse texto, seguimos embasados pelo repertório teórico-conceitual sobre textos, contextos e textualidades (Ribeiro; Martins; Antunes, 2017; Leal, 2018), escrevivência (Evaristo, 2020a, 2020b) e narrativas de vida (Procópio, 2015, 2016). Em seguida, articulam-se essas discussões com textos biográficos escritos por pessoas LGBTQIAPN+ no começo da pandemia de covid-19 com vistas a refletir sobre as ações tecidas pelas autoras e pelos autores. Consideramos esse trabalho como parte de uma pesquisa em desenvolvimento e, por tal razão, as considerações apresentadas aqui dizem de um determinado momento e serão atualizadas à medida que avançarmos na incursão através das histórias de vida e pelo repertório teórico-conceitual a ser mobilizado.

## Textualizar a vida: textualidades, escrevivência e narrativas

Mobilizar a textualidade como um conceito operacional nos permite perceber como as histórias das vidas entrelaçam experiências, imagens, temporalidades, memórias em permanente tessitura. Trata-se, assim, de uma prática comunicacional que amplia a compreensão e os modos de configurar os processos sociais. Ademais, rompe com a noção fechada de texto como um conjunto verbal estruturado e pronto para a leitura. Roland Barthes (1970) já sugere que devemos entender os textos como um sistema de significantes, isto é, uma situação comunicacional aberta, em interação e atualização. Bruno Leal (2018) aponta que os textos não são unidades encerradas em si mesmas e prontas para a decodificação em uma contínua linha de transferência do emissor ao receptor. Ao contrário, os textos estão em redes textuais e se constituem como um evento, um processo relacional entremeado pelas configurações de poder e por *coenunciadores*, como assinala Gonzalo Abril (2007) ao perceber a produção compartilhada de sentidos.

Seguir para a textualidade é dar um passo à frente apreendendo as redes que formam os fenômenos, a flexibilidade dos processos e as historicidades que constituem os contextos. Portanto, possibilita notar os textos em relação nos processos comunicacionais. O entramamento dos textos a outros, em redes, indicam que os processos de significação são incessantes e que não há começo ou fim de um texto. Para Abril (2018, p. 12-13), “[...] a textualidade é um fazer-se qualificado e qualificante, um tecer-se e um devir em um labirinto de sentidos [...]”. Assim, refere-se a um processo cujas fronteiras são imprecisas e que não temos como delimitar começo ou fim, ou seja, “[...] sendo um processo, a textualidade faz com que textos não sejam artefatos estáveis, mas, sim, amálgamas provisórios de relações em curso” (Leal, 2018, p. 22).

Cabe salientar, pelas metáforas apresentadas por Elton Antunes, Rennan Mafra e Carlos Jáuregui (2018, p. 43, grifos dos autores), “o *tecido* se explica na relação de *tessitura*. Ou, dito por outras palavras: o texto se explica em relação com outros textos”. Com o tecer, os textos se relacionam, tensionam e atravessam, criam outras e múltiplas camadas de significação, deslocam-

-se interminavelmente por tramas. É interessante ressaltar que essa relação de tessitura evidencia o contexto como “exterioridade constitutiva”, conforme Ana Paula Ribeiro, Bruno Martins e Elton Antunes (2017, p. 3). Nas palavras dos pesquisadores, o contexto é “prática sempre dinâmica: que se configura e se reconfigura continuamente, que produz sentidos abertos, inacabados, passíveis de diferentes formas de apropriações”. Portanto, tanto os efeitos da pandemia quanto as vivências das pessoas se retroalimentam e se coconstituem, mas em um processo de interação contínua.

Diante das possibilidades que a textualidade nos traz, parece-nos prudente aproximar da escrevivência, de Conceição Evaristo, pela potencialidade da escrita da vida, que é imbuída dos marcadores que nos atravessam e que diz de coletividades. A escrevivência se apresenta como método de investigação e modo de produção de conhecimento, no qual se observa uma posicionalidade. Nunes (2020) categorizou como um conceito-experiência, o que nos parece apropriado para se referir ao modo como a escrevivência se lança não só pela literatura, mas por caminhos históricos, políticos, sociais e, para nós na Comunicação, como um gesto epistêmico de reconhecer e trazer ao centro quem está às margens pelas ações violentas e de preconceito na cultura ocidental. É um meio de registro, de marcar no mundo a existência de si e de outros, de se fazer ouvir pelas palavras, que age por sua dimensão ética, estética e poética. Evaristo (2020a, p. 34) diz que a “Escrevivência nunca foi uma mera ação contemplativa, mas um profundo incômodo com o estado das coisas. É uma escrita que tem, sim, a observação e a absorção da vida, da existência”. Nesse sentido, a escritora demarca a origem de sua escrita em sua mãe e nas gesticulações que fazia e nas relações de ancestralidade que a constituem. Em suas palavras, Evaristo diz: [...] creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências” (Evaristo, 2020b, p. 52). Pela força dos textos que a autora tece e tudo que carregam, notamos proximidades e ligações que entrelaçam vidas impedidas pelas dores de serem vividas dignamente. Uma fala de Evaristo (2020a) nos parece enlaçar as nossas identificações

com sua escrita, com as personagens, com as dores, assim como pelas subversões das lógicas centradas em sujeitos universais detentores de poder.

A maioria das personagens que construo se apresenta a partir de espaços de exclusão por vários motivos. Pessoas que experimentam condições de exclusão tendem a se identificar e a se comover com essas personagens. Um sujeito gay se vê nesse texto porque, também ele, vive essa experiência de exclusão. Um sujeito pobre tem a mesma identificação com uma personagem que vive a condição de pobreza. Uma mulher que se cumplicia com as outras se sensibiliza ao ler o conto ‘Maria’ ou Insubmissas lágrimas de mulheres. Assim como a escritora ou o escritor ao inventar a sua escrita, pode deixar um pouco ou muito de si, consciente ou inconscientemente, creio que a pessoa que lê, acolhe o texto, a partir de suas experiências pessoais, se assemelhando, simpatizando ou não com as personagens (Evaristo, 2020a, p. 32).

Perceber essas ligações, indicam-nos mais um esforço conceitual que almejamos iniciar neste trabalho e prosseguir em outros: as narrativas de vida. Para Mariana Procópio (2016), o desenvolvimento de uma história de vida em um texto biográfico, seja ele do gênero que for, tem como característica a reconstrução da vida em sua evolução no tempo. “Essas narrativas de exploração da subjetividade têm em comum a busca do autoconhecimento, o voltar-se para si mesmo, o mergulho no Eu, a análise das experiências vividas por um sujeito” (Procópio, 2016, p. 307). Dessa forma, cabe compreender que há uma busca por coerência e ordenamento entre o que é relatado, mesmo quando a vida se aparenta em um caos, como durante a pandemia de covid-19. Para tanto, é fundamental arregimentar estratégias de ordem discursiva para alcançar os propósitos de uma narrativa biográfica. Procópio (2015) avança na argumentação explicando que o sujeito que biografava uma vida, seja a sua ou de outrem, tenta alcançar legitimidade a partir de uma posição de autoridade para narrar; a credibilidade, por sua vez, tem ligação com elementos que indicam veracidade e possibilidade de verificação de que aquela história é real; já a captação, essencial para prender a atenção de quem lê a história, exige afetar o outro, garantir realidade e ficcionalizar certas passagens.



Neste texto, não queremos analisar ou perscrutar quais estratégias foram mobilizadas em cada narrativa escrita pelos indivíduos *queerentendos*, mas perceber em que medida as histórias narradas se ligam a tantas outras vidas que não estão presentes na coletânea. Vale reconhecer que não estamos frente a uma biografia de alguém celebrizado ou famoso nas mídias, porém, ao contrário, são pessoas que não são vistas e, por vezes, invisibilizadas na sociedade, tendo suas histórias ignoradas.

### Grafias das *queerentenas* em primeira pessoa

“Dia 81 — 7 de junho  
[oitentena]

Entre hashtags, arrobas e avatares  
Mais uma chuva que não molha meus pés  
Mãos limpas, mas secas de tanto gel e vazio  
Panos cobrem sorrisos que nunca vi  
E outros que nem me lembro  
Risco cada sol que nasce  
Pra não me perder nas luas  
De paciência em paciência  
40 se tornam 80”

*Valécio Bruno — Um diário não diário*

Ao compreendermos as histórias das *queerentenas* como textualidades (Abril, 2018; Leal, 2018), conseguimos ponderar que elas continuam em tessitura. Mesmo que demarquem um determinado período histórico (entre março e junho de 2020, quando foram escritas — informação presente na coletânea *Histórias das Queerentenas*), temos um tecer que puxa fios dos passados, de lembranças de outros tempos, entre as quais muitas são amargas e ressignificadas no presente; há fios que se romperam nessas vidas e remendados para um agora pandêmico; há outras linhas que nós, como coenunciadores, puxamos e envolvemos na trama. Essas textualidades exprimem como outros e novos textos emergem a partir das *queerentenas* escritas em primeira pessoa, tornando um fenômeno plural e aberto. “Aprender que os textos

ocorrem na vida e são apenas um fragmento dentro das textualidades é saber que não estamos diante de algo cristalizado, mas em um encontro, com afetações, mobilizando sentidos e disputas de poder” (Vieira Filho, 2022b). Logo, a complexidade das histórias *queerenteadas* evidenciam diferentes quarentenas, experiências e dilemas dentro de um mesmo marco histórico da covid-19, mas que é envolto por passados inacabados e futuros imagináveis em um presente composto de mudanças e incertezas.

Tal contexto denota que essas histórias dizem de um período da covid-19, sobretudo de medos e perplexidade em razão do contexto sociopolítico daquele momento, mas que, mesmo sendo escritas entre os meses mencionados, podem ter começado muito antes, inclusive antes mesmo do nascimento dessas pessoas. Nessa trama, os marcadores sociais das diferenças, com mais evidencia em gênero e sexualidade, porém em intersecção com raça, classe, idade, localidade e deficiências, mostram como as grafias das vidas iniciam antes mesmo de nascer e habitar esse mundo, já que os efeitos performativos das normas, como nos alertou Butler (2019), antecedem-nos e tentam delimitar caminhos coerentes para uma matriz cisgênero, heterossexual e branca.

As histórias *queerenteadas* explicitam como a incerteza pairava sobre nós. As surpresas também nos lançaram em cenários nos quais estávamos imersos em mudanças. “Há quase quatro meses isolada todo o tipo de pergunta já percorreu minha mente”, disse Camila Santos Pereira (2020, p. 74). Essa sensação coletiva de não ter controle sobre nada evidenciou como a vulnerabilidade é um estado ontológico de nossas vidas. Ao mesmo tempo, as desigualdades ficaram estampadas e tonificadas com pessoas desempregadas, sem moradia, com a saúde mental e física abalada, enfrentando sentimentos difíceis e lutando para sobreviver diariamente. Como se isolar quando a vulnerabilidade se acentua? Para Camila Santos Pereira (2020, p. 74), esse isolamento é farsante, “[...] em que as pessoas mais vulnerabilizadas estão na linha de frente de uma crise humanitária, antes em andamento, agora com índices crescentes alarmantes”.

O imperativo para conter a circulação do coronavírus era “fique em casa, se puder”. Embora a recomendação fosse necessária, além de ser uma ação que precisaria do apoio governamental com a finalidade de amparar a população, não era possível para todas e todos. Estar em casa para muitas pessoas não era um refúgio e muito menos um espaço de acolhimento. Os medos que a convivência com pessoas que lhes violentam constantemente desperta sensações antigas, de não aceitação, de viver sob o risco, de se sentir menosprezado por quem esperamos que nos ame. Estar em casa, trancada em um quarto, talvez seja a maneira encontrada por A.C. Nicolau (2020) para se esconder e evitar constrangimentos, já que dividir a mesma casa com a família consanguínea, que se prende aos preceitos religiosos cristãos, é algo que lhe afeta. Vida que já tentou ser findada de muitas formas... Talvez para evitar o sofrimento causado por tantas violências no cotidiano, essa vida foi se esvaindo pelos abusos, pelas coerções, pelas advertências e pelas impossibilidades de sentir seu próprio corpo. Para algumas pessoas, voltar para a casa dos pais e familiares é sinônimo de sofrimento; para outros, um refúgio.

O cansaço se impunha a cada dia. “Mais um dia. Mais uma semana. Mais um mês” (Zelda, 2020, p. 85). A história de Dolly, por exemplo, carrega marcações de uma vida em permanente quarentena, em que o isolamento não aconteceu apenas pela ascensão do coronavírus, mas por ser quem se é. “A minha vida toda, com as dores, as imposições, os castigos, a falta de reconhecimento do meu trabalho, as perdas, as panelinhas, as inimizades gratuitas, os enclausuramentos... sempre foi uma quarentena” (Dolly, 2020, p. 73). Esses sentimentos aparecem em muitas histórias pelas marcas da solidão.

A sensação de isolamento tem interligações aos estigmas e olhares de ódio advindos da epidemia de HIV/aids no mundo que enfatizam os processos simbólicos de violência contra corpos dissidentes da cisheteronormatividade desde os anos 1980. São mecanismos engendrados por discursos morais, conservadores e de risco insuflados por organizações médicas e sanitárias, midiáticas e jornalísticas. Parece-nos que o fantasma dos estigmas segue assombrando nossas vidas. Os vírus têm caráter político, que nos lembra que

ele pode atacar qualquer pessoa, mas a destruição é injusta. Como se nota com as considerações de Procópio e Vieira Filho (2022), da aids à mpox, há entramamentos de violências por meio da linguagem, tentativas de ressignificação das abjetificações por indivíduos ao longo da vida e de lutas por reconhecimento pelos movimentos LGBTQIAPN+, porém ainda há reforços sistemáticos para que representações sociais e marcações dos corpos se cristalizem contra as dissidências de gênero e sexualidade, tendo, por vezes, a tentativa de restringir de forma ilógica determinadas vivências aos vírus.

Nas narrativas, observamos a semelhança entre vidas que vivem no enfrentamento dos medos. Zelda (2020, p. 85) destacou que “há muitos perigos na esquina para quem é viado (queer) como eu”. Há perigos que só nós sabemos e nos rondam a todo momento. Essa quarentena também destaca os “armários” que sufocam, limitam, prendem, apertam. Júlia Marques Preto (2020, p. 93) aponta que “daqui o armário sufoca, e a cada ano que passa ele vai se tornando menor (ou eu que continuo crescendo?), e pode parecer uma ideia mais fácil sair dele, mas o medo ainda afugenta”. Esses isolamentos, que vão além da casa e da pandemia de covid-19 e evidenciam as marcas e os atravessamentos das diferenças nos corpos, expõem como corpos negros, vítimas das violências do racismo estrutural, são miras cotidianas de investidas contra suas existências e como essas ações são tonificadas durante a pandemia. Assim, os isolamentos que sentimos nos corpos, na pele, em quem somos evidenciam a crueldade das normas. Temos a convicção de que o isolamento é permanente, vem de outros tempos, envolve marcas que se mesclam à covid-19. Esse isolamento que se impõe como medida de profilaxia ao contágio é um gesto para se esquivar do julgamento e das violências.

Viver uma pandemia é ser interpelado o tempo todo por lembranças, por passados recentes ou mais distantes, por outras doenças que mataram tantas pessoas, por medos que a eleição presidencial de 2018 trouxe para as vidas LGBTQIAPN+, por questões íntimas que vêm à tona. É também ficar exausto de tantas notícias nos telejornais que causam angústia, medo, aflição. Eram números atrás de números que perdiam a verdadeira dimensão da vida que está por trás de cada dado apresentado em gráficos, figuras

e telas. “Nesses hojes esquisitos, que viram amanhã e hojes novamente e o cenário se repete, cadê vontade de sonhar?” [sic] (Ladeira, 2020, p. 299). Sonhar não era possível quando o pesadelo era cotidiano e a ansiedade tomava conta de nossa existência. A proximidade com a morte se torna um medo frequente. A cada dia que o vírus conseguia se espalhar, mais pessoas morriam sem ter a dignidade que merecia. Sem possibilidade de luto.

Apesar de tantos problemas, tivemos momentos de escape pelas artes. Ouvir música, dançar mesmo que sozinho, assistir filmes, escrever uma poesia ou um caderno de desabafos, mergulhar na literatura. Túlio Vinícius Andrade Souza (2020, p. 205) diz que “a arte, que me salvou diversas vezes durante esses 24 anos, reapareceu na minha vida”. A arte constitui o espaço de liberdade, de expressão, de alívio.

Apresentar as histórias das *queerentenas* é se lançar ao improvável, perceber realidades distintas, mas com pontos de intersecção em um cenário caótico. É notar que “viver ainda é nosso maior desafio”, como diz Fabiano Saft (2020, p. 266), e que precisamos resistir, mesmo que lutar seja cansativo, temos que continuar. Nessas narrativas, notamos como ao biografar, as pessoas dizem de si, mas com passagens que ressoam a uma coletividade. Esse *escreviver* tenta reconstruir aquela vida ao longo do tempo (Procópio, 2016), sobretudo durante o período de quarentena. Trata-se, portanto, de escritas políticas que, além de assinalar existências, faz com que as pessoas pensem, questionem as vulnerabilidades e se incomodem, como traz Evaristo (2020a, 2020b), assim como sejam deslocadas da pretensa inércia normativa que deseja assinalar normalidades no mundo. É um modo de provocar, de escancarar que a pandemia de covid-19 deixa ainda mais evidente como o mundo é desigual, de mostrar como os corpos sofrem.

## Considerações finais

Em um contexto de disputas morais pelo apagamento das diferenças desde meados da década de 2010 por sujeitos e instituições de extrema-direita política (Miskolci, 2021), juntamente ao alastramento do coronavírus

e dos casos de covid-19 que provocaram a morte de mais de 700 mil pessoas no Brasil, nota-se que as vidas LGBTQIAPN+ foram impactadas pelo agravamento das vulnerabilidades por efeito das intersecções dos marcadores sociais das diferenças, da negligência governamental e das precariedades avolumadas no cotidiano.

O conjunto de textos reunidos na coletânea *Histórias da Queerentena* compõe um “livro-assembleia”, nomenclatura mobilizada por Pérez Navarro (2020), mas que sugere uma correlação butleriana com as reuniões de indivíduos em assembleia. Para Butler (2019), quando os corpos se juntam em assembleias — presenciais nas ruas ou virtualmente pelas plataformas e possibilidades interativas — abrem-se possibilidades de lutas e reivindicações pelos espaços públicos. É nesse sentido que apostamos que tais textos, observados à luz das escrevivências (Evaristo, 2020a, 2020b; Nunes, 2020), introduzem uma fissura epistêmica, por meio da projeção de vozes de vidas silenciadas e de sua posicionalidade na narração da sua própria existência. Em tais textos, emergem sujeitos tramados em uma multidão e cujas narrativas expõem o que lhes afligem e manifestam seus sentimentos diante das condições subalternizadas que marcam suas vidas, para além da covid-19. Potencializa dimensões éticas, estéticas e políticas de questionar os aprisionamentos, que as pessoas LGBTQIAPN+ enfrentam ao longo da vida e que cruzam diferentes densidades temporais.

À luz das textualidades (Abril, 2007, 2018; Leal, 2018), conseguimos notar como as histórias são tecidas com fios que remetem a outros momentos das vidas, extravasam a dimensão temporal da covid-19 e expandem os caminhos de significação dos momentos pandêmicos. Constituem-se, assim, narrativas de vida que buscam reconstruir acontecimentos, marcar subjetividades e se voltam ao entendimento das experiências (Procópio, 2015, 2016).

## Referências bibliográficas

ABRIL, Gonzalo. *Análises crítico de textos visuales*. Madrid: Síntesis, 2007.

ABRIL, Gonzalo. Prólogo. In: LEAL, Bruno Souza; CARVALHO, Carlos Alberto; ALZAMORA, Geane (Orgs.). *Textualidades Midiáticas*. Belo Horizonte: PPGCom UFMG, 2018, p. 9-16.

ACONTECE ARTE E POLÍTICA LGBTI+ (Florianópolis) (org.). *Mortes e violências contra LGBTI+ no Brasil: dossiê 2021*. Florianópolis: Acontece, ANTRA, ABGLT, 2022. 72 p. Disponível em: <https://observatoriomorteseviolenciaslgbtibrasil.org/wp-content/uploads/2022/05/Dossie-de-Mortes-e-Violencias-Contra-LGBTI-no-Brasil-2021-ACONTECE-ANTRA-ABGLT-1.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2024.

ACONTECE ARTE E POLÍTICA LGBTI+ (Florianópolis) (org.). *Mortes e violências contra LGBTI+ no Brasil: dossiê 2022*. Florianópolis: Acontece, Antra, Abgl, 2023. 73 p. Disponível em: <https://observatoriomorteseviolenciaslgbtibrasil.org/wp-content/uploads/2023/05/Dossie-de-Mortes-e-Violencias-Contra-LGBTI-no-Brasil-2022-ACONTECE-ANTRA-ABGLT.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2024.

ANTUNES, Elton; MAFRA, Rennan; JÁUREGUI, Carlos. Mídia em trânsito, mídia em transe: textualização, epifania e distanciamento. In: LEAL, Bruno; CARVALHO, Carlos Alberto; ALZAMORA, Geane (Orgs.). *Textualidades Midiáticas*. Belo Horizonte: PPGCom UFMG, 2018, p. 35-57.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

BRASIL. Brasil. Ministério da Saúde. *Painel Coronavírus*. 2023. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em: 2 jan. 2024.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

DOLLY. Qual cura este momento me trará? In: PÉREZ NAVARRO, Pablo (Org.). *Histórias da Queerentena*. 1. ed. Cuenca, Equador: Editorial Centro de Estudios Sociales de América Latina (CES-AL), 2020, p. 72-73.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020a, p. 26-46.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020b, p. 48-54.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

GASTALDI, Alexandre Bogas Fraga et al. *Observatório de Mortes Violentas de LGBTI+ no Brasil - 2020: relatório da Acontece Arte e Política LGBTI+ e Grupo Gay da Bahia*. Florianópolis: Editora Acontece Arte e Política LGBTI+, 2021. 79 p. Disponível em: [https://observatoriomorteseviolenciaslgbtibrasil.org/wp-content/uploads/2022/05/Dossie\\_2020\\_Observatorio\\_Mortes\\_Violencias\\_contra\\_LGBTI\\_Brasil-AconteceLGBTI\\_GGB.pdf.pdf](https://observatoriomorteseviolenciaslgbtibrasil.org/wp-content/uploads/2022/05/Dossie_2020_Observatorio_Mortes_Violencias_contra_LGBTI_Brasil-AconteceLGBTI_GGB.pdf.pdf). Acesso em: 3 jan. 2024.

LADEIRA, Ana. Denúncias estronheadas seguidas de um monte de abraços. In: PÉREZ NAVARRO, Pablo (Org.). *Histórias da Queerentena*. 1. ed. Cuenca, Equador: Editorial Centro de Estudios Sociales de América Latina (CES-AL), 2020, p. 297-300.

LEAL, Bruno Souza. Do texto à textualidade na comunicação: contornos de uma linha de investigação. In: LEAL, Bruno Souza; CARVALHO, Carlos Alberto; ALZAMORA, Geane (Orgs.). *Textualidades Midiáticas*. Belo Horizonte: PPGCom UFMG, 2018, p. 17-33.

MAFRA, Rennan Lanna Martins; PROCÓPIO, Mariana Ramalho. Estéticas e discursos de uma pandemia midiaticizada: a covid-19 e as diferenças no/ do contemporâneo. In: BRAIGHI, Antônio Augusto; LESSA, Cláudio Humberto; AZEREDO, Luciana (Orgs.). *Vozes na pandemia*. Belo Horizonte: LED, 2022, p. 83-102.

MISKOLCI, Richard. *Batalhas morais: política identitária na esfera pública técnico-midiaticizada*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.



NICOLAU, A. C. Leite de minhas tetas. In: PÉREZ NAVARRO, Pablo (Org.). *Histórias da Queerentena*. 1. ed. Cuenca, Equador: Editorial Centro de Estudios Sociales de América Latina (CES-AL), 2020, p. 22-25.

NUNES, Isabella Rosado. Sobre o que nos move, sobre a vida. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 10-24.

PÉREZ NAVARRO, Pablo (Org.). *Histórias da Queerentena*. 1. ed. Cuenca, Equador: Editorial Centro de Estudios Sociales de América Latina (CES-AL), 2020.

PRETO, Júlia Marques. Pandemia manicomial. In: PÉREZ NAVARRO, Pablo (Org.). *Histórias da Queerentena*. 1. ed. Cuenca, Equador: Editorial Centro de Estudios Sociales de América Latina (CES-AL), 2020, p. 93-95.

PROCÓPIO, Mariana Ramalho. A mobilização de estratégias na tessitura discursiva de biografias. *Interseções*, Jundiaí, v. 15, p. 38-58, 2015. Disponível em: <https://revistas.anchieta.br/index.php/RevistaIntersecoes/article/view/1213>. Acesso em: 12 jan. 2023.

PROCÓPIO, Mariana Ramalho. Caracterização do universo das narrativas biográficas sob uma perspectiva discursiva. In: MACHADO, Ida Lucia; MELO, Mônica Santos de Souza (Orgs.). *Estudos sobre narrativas em diferentes materialidades discursivas na visão da Análise do Discurso*. 1. ed. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, FALE/UFMG, 2016, p. 299-325.

PROCÓPIO, Mariana Ramalho; VIEIRA FILHO, Maurício João. Da aids à mpox: sentidos sobre homossexualidade em processos simbólicos estigmatizantes. *Revista Comunicação Midiática*, Bauru, v. 17, n. 2, p. 57-72, 2022. Disponível em: <https://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/CM/article/view/539>. Acesso em: 6 out. 2023.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; MARTINS, Bruno Guimarães; ANTUNES, Elton. Linguagem, sentido e contexto: considerações sobre comunicação e história. *Revista FAMECOS*, [S. l.], v. 24, n. 3, p. ID27047, 2017. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/27047>. Acesso em: 16 jul. 2023.

SAFT, Fabiano. Coronavírus “descortinando” vulnerabilidades: o relato de um Psicólogo clínico em tempos de pandemia. In: PÉREZ NAVARRO, Pablo (Org.). *Histórias da Queerentena*. 1. ed. Cuenca, Equador: Editorial Centro de Estudios Sociales de América Latina (CES-AL), 2020, p. 263-267.

SANTOS PEREIRA, Camila. Manifesto de um corpo isolado. In: PÉREZ NAVARRO, Pablo (Org.). *Histórias da Queerentena*. 1. ed. Cuenca, Equador: Editorial Centro de Estudios Sociales de América Latina (CES-AL), 2020, p. 74-77.

SOUZA, Túlio Vinícius Andrade. Sobre vivências, sobrevivências e mecanismos de resistência durante o isolamento social em decorrência do coronavírus. In: PÉREZ NAVARRO, Pablo (Org.). *Histórias da Queerentena*. 1. ed. Cuenca, Equador: Editorial Centro de Estudios Sociales de América Latina (CES-AL), 2020, p. 203-207.

VIEIRA FILHO, Maurício João. “Mimimi”, “histeria”, “gripezinha”: imaginários sociodiscursivos da banalização da pandemia no Brasil em discursos presidenciais. *Mester*, Los Angeles, v. 51, p. 157-179, 2022a. Disponível em: <https://doi.org/10.5070/M351055724>. Acesso em: 20 ago. 2023.

VIEIRA FILHO, Maurício João. Presidente (e) fake news: sentidos atribuídos à pandemia de covid-19 em um discurso de Jair Bolsonaro. *Tabuleiro de Letras*, v. 17, p. 44-62, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/18988>. Acesso em: 8 fev. 2024.

VIEIRA FILHO, Maurício João. “Vamos descomplicar o sexo”: pedagogias da sexualidade no projeto Sem Capa. 2022b. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ZELDA, Danilo Alves. E hoje tem live da Zelda. In: PÉREZ NAVARRO, Pablo (Org.). *Histórias da Queerentena*. 1. ed. Cuenca, Equador: Editorial Centro de Estudios Sociales de América Latina (CES-AL), 2020, p. 85-87.

## CAPÍTULO 8

# A inominável violência sexual entre mulheres

MOHARA MAGALHÃES BHERING VILLAÇA

### Os primeiros traços das letras

Primeiro, é importante dizer que este texto não pretende discutir o estupro sob todos os seus vieses, mas a partir da perspectiva de quando vítima e perpetradora são ambas mulheres. Por ser um tema complexo e um artigo ter um espaço limitado, disporei da autoetnografia, isto é, usando a minha própria vivência para ilustrar e argumentar acerca do tema. Também argumentarei que a escrita da violência é capaz de criar um fio que tece a experiência e possibilita a compreensão do acontecimento. Uma maneira de nomear as ações como um primeiro e importante passo para encontrar maneiras de sobreviver ao fato. Além disso, é imprescindível salientar que não há nenhuma intenção de reforçar estereótipos negativos já associados a pessoas LGBTQIAPN+; o intuito é relatar a experiência entre mulheres LGBTQIAPN+.

Ana Martins Marques (2017) escreveu em seu livro *Como se fosse a casa: uma correspondência* o seguinte (mantenho a estrutura original da poesia):

“Entre tantas coisas

numa separação  
é também uma língua  
que se extingue”.

A primeira vez que a li, e reli tantas outras vezes, pensei que o sentido da poesia pudesse se tratar da separação de um casal. Hoje, minha interpretação se transforma: a separação seria de um corpo (o meu) *de antes* do corpo que veio *depois de*; a língua extinta foi a (minha) própria. Foi necessário criar outra forma de me comunicar. Há acontecimentos que fragmentam.

## **Autoria**

Antes de descrever acontecimentos, é necessário verbalizar, já que nomear acontecimentos é uma tarefa desafiadora por si só. Classificar uma experiência de violência adjetiva naturalmente duas ou mais pessoas entre quem foi agredido e quem agrediu. Há crimes — e aqui a palavra crime já aparece como uma adjetivação que qualifica — em que a classificação talvez seja facilitada pelas circunstâncias; em outras, nem tanto. E há de se dizer de todas as intersecções de raça, gênero, classe social, entre tantas outras que podem tornar tal classificação mais ou menos sólida. Se digo que fui estuprada, quero dizer que alguém me estuprou. E quem o fez: deveria ou não ser classificado como uma pessoa que estuprou alguém? Essa pessoa é uma estupradora quando é um homem desconhecido? E quando é alguém da família? E quando é alguém com quem se tem uma relação de amizade? E quando é a pessoa com quem você se relaciona? E quando é uma mulher?

Talvez seja possível traçar um paralelo entre o que Foucault (1969) descreve como o que é o nome do autor e a argumentação que esse nome [do autor] é um nome próprio, e dele evocam uma série de sentidos. Seu exemplo é Aristóteles, “o autor das analíticas”. Para Foucault, o nome próprio não pode ter uma única significação. Aristóteles não se limita a ser apenas o “autor das analíticas”. Como se o autor se atrelasse à sua obra intrinsecamente e fizesse tão parte dela quanto da sua materialidade. “Um nome de

autor não é simplesmente um elemento em um discurso; ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória.” (p. 273) Com isso, ainda em uma esfera na qual o *talvez* possibilite, um autor de um crime também é um autor. Ele se inscreve no ato criminal, e o seu nome próprio é atrelado à sua obra — neste caso, a violência sexual. Reforçando e direcionando a pergunta já elaborada para outro caminho: quando uma pessoa que estupra é uma estupradora? Em que momento autor e obra se classificam nesse recorte? Eles deveriam se classificar?

Eva Moreno<sup>1</sup> (1995, p. 237) cita Winkler: “estupradores enterram minas terrestres nos corpos de suas vítimas”. Parte de mim quer realinhar a frase para argumentar que quem faz isso é o estupro. Entretanto, o estupro é uma ação — não uma pessoa. Parte de mim quer conceituá-lo como uma entidade e isentar ou diminuir a responsabilidade de quem agride, como se a agressão fosse a culpada — não o inverso. Uma maneira de compreender os pesos das classificações estupradora e vítima e o processo de elaboração contínuo de culpabilização própria, como um eco da estrutura do tecido social no qual vítimas frequentemente são questionadas e ostracizadas.

## O corpo legal da violência sexual

Antes de falar sobre descrever a violência sexual por meio da autoetnografia, talvez seja necessário um breve mergulho sobre a lei que criminaliza o estupro no Brasil. O artigo que denominou o estupro como ato é o 268<sup>2</sup> do *Código Penal Brasileiro* de 1890. Nele, o sujeito passivo, *estuprada*, é classificado como honesta, virgem ou não, ou ainda como *mulher pública* ou prostituta. Mulheres cuja virtude foi *usurpada* e as *outras mulheres* que não a possuíam desde antes da violência — portanto, não haveria nada para ser *usurpado*. Em 1940, houve alterações no artigo, mas a estrutura de homem-agressor e mulher-vítima permaneceu. Entretanto, surgiu a alternativa de o casamento ser uma forma de evitar a punição pelo crime. Em parte, o casamento como um instrumento foi extinto em 2005, mas não completamente: até 2019 vigorava o artigo 1.520, que permitia o casa-

mento com menores de 16 anos para “evitar imposição ou cumprimento de pena criminal, ou em caso de gravidez” (Corrêa, 2012). Somente em 2009 houve uma alteração na definição do estupro como crime. Antes de 2009, a lei explicitava que o estupro só poderia ocorrer se houvesse penetração. A mudança substituiu a palavra *mulher* por *alguém*, de forma que os gêneros ficassem em aberto. Qualquer pessoa poderia cometer o crime.<sup>3</sup>

Ainda assim, para ser compreendida como *consumada*, a definição prevê *conjunção carnal*, descrita como introdução do membro viril nas cavidades oral, anal ou vaginal. Há outros *atos libidinosos diversos* que flutuam em uma categoria de estupro *não consumado*. O que ainda está bem categorizado, mesmo que subjetivamente, é a necessidade de ter um pênis para compreender a violência sexual como estupro. O laudo pericial também tem um peso importante para concluir se houve o crime, enquanto a validade do depoimento da vítima tem um peso secundário (Novo, 2019).

Dúvidas que frequentemente me assolam revolvem sobre situações nas quais não há sêmen a ser coletado, que poderiam comprovar o ato por exame de DNA, ou que não haja a violência escancarada de hematomas, escoriações e fraturas, em especial, situações que não envolvam um pênis. Como o laudo poderia ser elaborado? Qual material seria coletado? O estupro é, comumente, um crime sem testemunhas e cujo testemunho das vítimas é geralmente questionado. A credibilidade da vítima deve ser acreditada pela conduta durante toda a vida e, ainda assim, as dúvidas existirão. Será que ela, a vítima, não está mentindo?

## Escrever a violência

A canção *Sullen Girl*, da cantora e compositora estadunidense Fiona Apple, foi lançada em 23 de julho de 1996 e narra um estupro sete anos depois do ocorrido. No episódio, Apple tinha 12 anos. Em entrevista<sup>4</sup> para a revista *CMJ*, em setembro de 1996, a artista fala sobre a música e como todos em sua vida pensavam que havia algo errado com ela. Então, ela se questionou sobre o que havia a transformado e por que ela se considerava

uma pessoa alegre, mas todos a enxergavam como séria, deprimida e taciturna. Ela se perguntou, também, se ela parecia ser dessa forma em razão dessa experiência. “É por isso que me chamam de menina taciturna, menina taciturna. Eles não sabem que eu costumava velejar pelo profundo e tranquilo mar, mas ele me arrastou para a costa e arrancou minha pérola. E de mim restou uma concha oca”<sup>5</sup> (tradução nossa).

Depois de 24 anos, ela lançou o álbum *Fetch the Bolt Cutters* (2020), e nele há outra música que fala sobre estupro. Na entrevista cedida para Rachel Handler (2020) para a plataforma de conteúdo *Vulture*, Apple descreve todas as faixas do álbum, e elabora que, na canção *For Her*, ela decidiu usar a frase “você me estuprou” e justifica seu uso por falar da necessidade de nomear o estupro. Ao dizer em “voz alta”, o reconhecimento acontece.

(...) É parcialmente inspirada em conversas que tive com essa mulher há alguns anos, quando ela foi estagiária em uma produtora de cinema, e ela me deu permissão para escrever uma música sobre isso. É realmente uma música para ela. Para, de uma forma indireta, dizer o que ela não conseguiu dizer. É uma dessas situações em que ela não considerou que foi estupro porque ela tinha um relacionamento com essa pessoa. E ainda por cima, essa pessoa estava tão fora de si que ele mesmo não sabia quem ela era. Então ela presumiu que ele não sabia que havia feito isso com ela. Ela passou anos o protegendo do conhecimento disso, e ao fazê-lo ela sofreu muito. Ela se questionava “isso realmente aconteceu?” e eu dizia “me parece que isso realmente aconteceu. O que você está descrevendo é estupro”. (Apple, 2020).<sup>6</sup>

As relações afetivas, especialmente as sexuais entre mulheres, não são consideradas como algo que pode existir ou ser concretizado. Ziller e Barretos (2020), citando Rich (2019), elaboram sobre a medicalização do termo lésbica e como o patriarcado apagou diversas formas de amizade e companheirismo entre mulheres, distanciando-as de um caráter erótico. Ao longo da história, muitos exemplos de mulheres e grupos de mulheres que viviam independentes de conventos e casamentos foram invisibilizados. Seria possível associar essas vivências ao que é conhecido de Safo no século VII a.C., assim como a irmandades de mulheres africanas e grupos de mulheres chinesas que resistiam ao casamento. Há, aqui, uma heran-

ça: a percepção de que mulheres que fogem à norma heteronormativa não viviam nem vivem relações afetivas e sexuais como se algo as impossibilitasse, tanto do sexo quanto das relações afetivas, e, portanto, também dos crimes sexuais. Sobretudo porque tais crimes dependem, necessariamente, do falo. A pergunta, portanto, é: como denunciar um crime sexual em um espaço social que não entende essas relações como existentes?

Figueiredo (2019) articula sobre a violência e a sexualidade em romances de autoria feminina, em particular de autoras brasileiras e obras que datam de 1890 até a atualidade. A tradição ocidental masculina naturaliza o estupro e, em algumas situações, o crime “é descrito de maneira euforizante”. A escrita de mulheres não necessariamente representa a real e autêntica violência denunciada. Tendo a literatura como meio, as obras ainda se fixam no momento em que vivem. Porém, há espaço para transgredir a ordem vigente, porque “escrever já é uma forma de transgressão”. Nos contos *Isaltina Campo Belo* e *Os olhos verdes de Esmeralda*, Conceição Evaristo e Míriam Alves, respectivamente, relatam a violência sexual atravessada pela interseccionalidade com protagonistas negras, jovens e lésbicas. Essa violência é categorizada como estupro corretivo, no qual o agressor tem como intenção corrigir a sexualidade, vista como desviante, da vítima.

Dados do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos no Painel, com denúncias de violações de direitos humanos recebidas pela Ouvidoria Nacional de Direitos Humanos em 2021, contabilizam em todo o Brasil: 31.014 das denúncias cuja relação entre suspeito e vítima indica um relacionamento afetivo, como parceiros (as), ex-parceiros (as), esposas e ex-esposas. Desses, os dados em que se pode inferir que ambas vítima e suspeita são mulheres somam 247 casos, sendo 193 denúncias cuja relação com a vítima era esposa e 54 em que a relação era de ex-esposa. O Relatório Estatístico de Diagnóstico da Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher nas Regiões Integradas de Segurança Pública do Estado de Minas Gerais contabilizou, entre 2019 e 2021, 7.150 mulheres vítimas de violência sexual com faixas etárias classificadas de “0 anos” a “55 ou mais”. Não



há classificação específica sobre o gênero de quem perpetrrou os crimes de violência sexual. Apenas o gênero da vítima é elucidado.<sup>7</sup>

Os dados também demonstram que as denúncias que advêm de relacionamentos sáficos<sup>8</sup> são uma parcela que totaliza menos de 1%. Isso pode indicar um silenciamento sobre esse tipo de violência, seja ele motivado pela coleta de dados não efetiva ou pela falta de conhecimento e espaço para essas vítimas compreenderem e denunciarem essa violência. Unir os gêneros de perpetradores em um mesmo dado e centrar-se exclusivamente no gênero de vítimas impede que pesquisas estatísticas se atentem a recortes de gênero e orientação sexual, o que dificulta a proposição de políticas públicas de enfrentamento (Firmino, 2020).

Foi uma agressão violenta. Ligamos para o centro de crise de agressões sexuais, e eu me lembro muito claramente de falar com a outra pessoa no telefone, explicar o que estávamos precisando e ela continua dizendo “mas esse é um centro de crise de agressões sexuais”. E eu dizia, “mas isso foi uma agressão sexual”. E ela continuava dizendo, “não, não, acho que você não está entendendo; aqui é um centro de crise de agressões sexuais”. E eu dizia “mas isso foi uma agressão sexual”. Assim, estávamos andando em círculos. Eu estava relutante em ir a um departamento de emergência porque, novamente, não estava certa de qual qualificação — tudo bem, você se apresenta como tendo sido vítima de violência sexual por sua parceira, o que vai acontecer? E, naquele momento, a comunidade queer tentava da melhor forma que podia remendar serviços porque ainda estava muito no começo, e você não confiava no estabelecimento ainda, porque assim, você não estava segura. Então, no fim das contas, ela foi a uma médica particular que, não sei se tinha ou não conhecimento sobre pessoas LGBTQ. A mulher estava muito mal depois da agressão e ela acabou largando a faculdade. Meu contato com ela foi pela universidade, então ela sumiu depois disso. (Malinen, 2014, p. 7, tradução nossa).<sup>9</sup>

Fionna Apple elabora a violência sofrida pelas mãos de um homem desconhecido em *Sullen Girl* e, em *For Her*, fala sobre a experiência de outra mulher com um homem conhecido, alguém com quem ela tinha uma relação (não necessariamente um relacionamento).

Como Margareth Rago em *A coragem feminina da verdade: mulheres na ditadura militar no Brasil*, mesclando conceitos de escritas de si e parrésia

de Foucault como uma abertura ao outro que “buscam tanto a constituição de subjetividades éticas quanto a transformação social”, e a ideia de práticas constitutivas respectivamente. Para que o mergulho da pedra atirada no lago, bem como o meu, possam ser uma maneira de reinterpretar a experiência vivida da violência em uma intenção similar à dela de lutar politicamente em defesa de uma dignidade já difícil de acessar porque “escrever-se é marcar a sua própria temporalidade e afirmar a sua diferença na atualidade” (Rago, 2015, p. 104-106).

Não é demais notar o silêncio sobre a produção autobiográfica feminina, área relativamente recente, já que a teoria da autobiografia focaliza apenas os homens, de Agostinho a Montaigne, de Rousseau a Barthes (SMITH, 1998). Aos poucos, surgem novas reflexões sobre a subversão desse gênero literário tomado no feminino, já que as mulheres, ao narrar, borram as fronteiras entre ficção e realidade, intimidade e política, o eu e o mundo, especialistas que são na arte do questionamento dos mecanismos moleculares de sujeição. Com os feminismos, passam a desconstruir os discursos que controlavam suas vidas, buscando produzir novas cartografias existenciais (Rago, 2015, p. 105).

### **A pequena pedra no lago: a coragem da escrita**

Veena Das (2020), ainda que analisando a vivência de mulheres indianas em outro contexto social, cultural e político, apresenta paralelos que referenciam a experiência em um ângulo diferente, porém, estruturalmente muito próximo. Quando fala que, para compreender o ato de violência, especialmente em uma circunstância em que há uma relação íntima entre as pessoas, o contexto é central para dar sentido à arquitetura do ato. A sua natureza depende intrinsecamente disso. Enquanto nem o Estado, nem as comunidades são capazes de elaborar e compreender essas dores e, especialmente, encontrar formas sociais, educativas e de políticas públicas para minimizar esses danos causados e evitar os que poderiam acontecer. Essa recusa em reconhecer, em haver espaço para reconhecimento “pode tomar a forma de vozes não ouvidas, ou pode se revelar por uma proliferação de palavras que afogam silêncios difíceis de suportar”.

O drama familiar pessoal narrado por Ellis (2021), que, como etnógrafa, experimenta no relato introspectivo um espaço entre a ficção, a Literatura e as Ciências Sociais. Muitos outros autores o fizeram neste formato *socioautobiográfico*, tal qual Butler e Rosenblum em *Cancer and the two voices*, e Haskell em *Love and other infectious diseases: a memoir*. Histórias que unem a escrita etnográfica, o que é pessoal e social, o relato autobiográfico e a ficção. Ellis constrói esse estudo de caso no campo da sociologia emocional, citada em um estudo anterior sobre o tema, em que se posiciona como narradora e personagem e apresenta a ideia de que “experiências podem ser compreendidas apenas quando os sentimentos são uma parte significativa do processo de pesquisa”. (Ellis, 2021).

A elaboração da violência e do trauma usando a escrita como meio em *autoetnografia*, como descreve Ellis (1993), e metodologias que envolvem *empirismo radical*, que trata as próprias experiências como dados primários e coloca o pesquisador como sujeito do próprio experimento. Também é um método usado pelo diretor ucraniano Lee Strasberg, chamado *recordação emocional*, no qual o ator revive em detalhes uma experiência anterior em que ele tenha se sentido emocionalmente próximo do que deseja encenar. Descrevendo o processo como

Esta história é um estudo de caso introspectivo no campo da sociologia emocional (Ellis, 1991a; 1991b). Posicionando-me reflexivamente como narradora (autora) e personagem principal da história, eu assumo que algumas experiências podem ser compreendidas apenas quando os sentimentos são uma parte significativa do processo de pesquisa. Isso é verdade para epifanias, como a descrita aqui, que “deixam marcas na vida das pessoas”, depois das quais a pessoa nunca é “exatamente a mesma” (Denzin, 1989, p. 15) (Ellis, 1993, p. 21).

Usando um pseudônimo, a antropóloga Eva Moreno grifa sua experiência de violência sexual em campo. A argumentação que antecede o relato faz uma análise como o estupro é uma arma de controle que “obriga mulheres a aceitarem restrições de seus movimentos físicos e de conduta”. O direcionamento é voltado para papéis de gênero, e o meu relato argumenta sob mesma

ótica: o estupro como um mecanismo de controle e sujeição, que tece uma trama invisível de conduta prévia e posterior. (Moreno, 1995). Seu relato se distancia do meu em diversas instâncias. Ela é uma mulher sueca sexualmente violentada por um homem etíope que trabalhava para ela, durante o seu trabalho de campo no país africano. Entretanto, a sua interpretação dessa violência como um estupro, como uma punição, aproxima-se muito do que sinto a respeito da minha própria experiência. A ressalva é que, em grande parte, o texto de Moreno articula as questões de gênero como a base fundadora de circunstâncias como essas. Mesmo que o gênero seja um fator relevante, ele não é um alicerce na arquitetura da violência sexual entre mulheres, dada que a violência não é perpetrada por um homem. (Moreno, 1995).

Decidir escrever este texto, efetivamente escrevê-lo, submetê-lo à avaliação, apresentá-lo e então publicá-lo exige uma responsabilidade muito específica. Ela me adjetiva eternamente ao mesmo tempo em que pode adjetivar outra pessoa. Abre lacunas de interpretação e associa a minha imagem a uma violência que, agora, é nomeada. Entrelaça a pessoa que sou neste momento à que fui enquanto a violência acontecia e à que serei em um futuro outro. Abrir espaço linguístico para verbalizar acontecimentos exige coragem. Siscar (2012) elabora por Derrida a necessidade de interrogar o medo e avaliar o peso de falar, porque só é possível ter coragem se, antes dela, há o medo. “Não existe coragem senão em relação ao peso daquilo que nos sentimos infinitamente responsáveis.” (p. 138) Falar sobre algo, ainda que em um movimento que pareça quase ínfimo, como atirar uma pequena pedra num lago muito grande, cria ondas que reverberam por toda sua extensão. A intenção de falar é e não é essa. Porque falar é, também, em alguns casos, denunciar. E a denúncia demanda decisão, que também requer coragem. A denúncia, mesmo que não formal, posiciona a vítima como responsável pelas palavras que estruturaram um/o *acontecimento*.

Derrida argumenta que a Literatura pede perdão desde sua primeira palavra, por revelar, “por nada querer dizer”, por ser, ter e estar em segredo. “A Literatura é uma invenção moderna, inscreve-se em convenções e em instituições que, para não reter senão este traço, lhe asseguram em prin-

cípio o direito de tudo dizer” (Bernardo, 2015). A literatura e a escrita/escritura “sempre serão outras, diferentes, como efeito e causa da *différance*, permitindo pensar o impensável” (Derrida, 1992). Há o lugar em que a escrita quer justamente dizer que seu perdão filosófico seja suspenso porque o segredo que revela é um grito inaudível, rasgado pelos traços das palavras e pelo rastro da experiência da violência.

É preciso voltar, então, ao *acontecimento* conectado à violência e à violência como *acontecimento*, ainda que pareça repetitivo. A violência também tem seu carácter cíclico, não é possível se livrar dela; uma vez que ela acontece, é para sempre. Uma pessoa que foi violentada uma vez foi violentada para sempre, como em um eco lançado por Caetano enquanto discorria sobre tortura no documentário *Narciso em Férias* (2020). Esse eco ressoa como ondas em um espaço temporal ancorado continuamente no presente.

### **As palavras também têm vísceras**

Desde o princípio deste texto, sabia que o momento de relatar o acontecido chegaria. Conteí a história algumas vezes em momentos diferentes e, como descrito por Veena Das ao ouvir os relatos de seus interlocutores, “por vezes essas palavras estavam imbuídas de uma qualidade espectral, ou podiam ser proferidas por uma pessoa com quem tivesse estado num encontro face a face, e, no entanto, as sentia como que animadas por outra voz”. (p. 20) Sentia-me na posição contrária à dela, como o espectro que fala sem voz sobre uma violência sem nome.

Esse não foi meu primeiro contato com um corpo — e, de antemão, peço licença para vez ou outra me distanciar do texto; às vezes é necessário colocar o corpo agredido como outro, diferente do que habito agora — que é violado, em que a permissão do contato não é consentida. Entretanto, essa experiência cravou feridas muito difíceis de compreender. Lembro-me perfeitamente de todos os detalhes, o que é curioso, porque minha memória me falha com frequência. O que antecede essa violência, que demorei quase uma década para nomear e que ainda tenho dificuldade em

classificar, é tão relevante quanto o seu ato final. Como se a sucessão de fatos pudesse, de alguma forma, explicar o que aconteceu. Não sei se parte de mim tenta elaborar as coisas dessa forma para minimizar o acontecido ou se para compreendê-lo. Tudo durou poucos minutos, e é espantoso que algo tão rápido tenha desencadeado tantas consequências posteriormente. Como uma placa que se move poucos centímetros no lugar mais profundo do oceano e provoca ondas que arrasam cidades inteiras.

Há meses pairava sobre nós o fato de eu, há quase dois anos antes daquela época, ter tido um breve relacionamento com um homem que tinha uma namorada de muitos anos. Parece uma coisa casual, uma falha de empatia que não deveria ter um peso sentenciador. Porém, teve. Muitas discussões sobre minha índole, meu valor como pessoa, minha classificação como mulher — ou algo outro — aconteceram. E qualquer contato, um abraço, um beijo, tudo era seguido de vômitos forçados e uma expressão de nojo genuína. Como eu poderia ter tido qualquer contato sexual com esse homem em particular, um homem que ela desprezava. Conteí em detalhes o que houve entre nós, muitas vezes, porque fui interpelada muitas vezes. Meu corpo estava exausto. Tudo parecia impossível. Eu não devia merecer estar naquela relação com aquela pessoa ou com qualquer outra. Mantivemo-nos naquela relação, e não sei como isso aconteceu, uma vez que ela tinha reações físicas negativas com o menor contato comigo. Ainda assim, insistia para que o nosso relacionamento seguisse adiante. Era fim de tarde e estávamos na casa da mãe dela. Não havia mais ninguém ali. O ambiente estava naquele momento cinza, entre claro e escuro. Muito silêncio. Estávamos deitadas e a beijei. Não tinha nenhuma intenção sexual alguma com aquilo, era apenas um gesto de afeto. O movimento pareceu seguir em direção a algo que poderia ser sexo, e ela se levantou abruptamente da cama em direção ao banheiro e fez vômito por algum tempo. Estava me levantando para ir ajudá-la quando ela voltou para o quarto furiosa, dizendo que não conseguia, que tinha nojo e que só pensava em mim com esse homem com quem estive dois anos antes (parece repetitivo, mas acho importante dizer, ainda que não saiba muito bem o porquê). Então, tudo girou um pouco

mais. Ela subiu em cima do meu corpo, ela não segurou os meus braços, apenas um. Não tirou a roupa que vestia o meu corpo, tirou do caminho o que estava no caminho muito agressivamente — não sei como explicar de uma forma que não seja gráfica e acredito que não consigo fazê-lo plenamente. A mão dentro do corpo agressiva. Muita dor. Ela olhava nos meus olhos, não consegui dizer nenhuma palavra, nem naquela hora, nem muito tempo depois. Na verdade, depois disso, eu falei cada vez menos. Ela me disse enquanto tudo acontecia muitas vezes: “*é isso que você quer?*”. Aqui, neste momento, eu já chorava bastante, um choro sem movimento, água correndo dos olhos, sentia-me ausente, como se assistisse a tudo de longe, os olhos dela não se moviam do meu rosto. Em algum momento aquilo parou. Não sei por quê. Levantei-me e fui em direção ao banheiro mais distante daquele quarto. E, como em outros momentos da minha vida, lavei o corpo com a bucha até sentir que o que quer que tivesse acontecido pudesse, de alguma forma, ser lavado e retirado de mim. Meus braços e minhas pernas, a parte interna das coxas, vermelhas de tanto esfregar uma coisa impossível de tirar. Tentei bastante, mas não saía. Voltei para o quarto e a encontrei se debatendo, socando a cabeça com as mãos e repetindo: “*como eu pude fazer isso? Eu sou horrível!*”. Ela queria que eu a consolasse. E eu fiz isso. Algum tempo depois, eu dormi. Naquela casa, na mesma cama. No dia seguinte, a mãe dela me inquireu sobre o meu estado. Segundo ela, eu parecia abatida e distante. E contei. Não sei bem como, mas contei tudo com uma voz muito baixa em uma mesa de refeitório de shopping. No fim, ela me olhou longamente, segurou a minha mão e disse: “*você sabe que isso acabaria com ela, não é? Ela tem uma saúde mental muito delicada*”<sup>10</sup>. Depois disso, muito silêncio. Uma amiga, para quem ela relatou o acontecido, me disse: “*você perdoou, não foi? Não deveria falar mais nisso. Se está perdoado, está tudo bem*”. Acreditei.

Aqui, no final — que não é realmente o final —, já relato ausente de mim. E questiono muitas vezes a violência. Qual? Como? De que natureza? Esse, foi o ano em que consegui alterar o que chamei de o *acontecido*, *aquilo*, *a agressão*, *aquele dia*, *aquela situação*, de estupro. E consegui, E

consegui, não só pelos anos de psicoterapia elaborando o que aconteceu e os percalços futuros, especialmente o que aconteceu depois disso, mas porque, em uma classificação que li, já nem lembro mais onde foi, dizia algo na linha de que o estupro era algo que acontecia em que o consentimento não existia, em que poderia haver violência e que havia penetração. Esse, esse último foi o que mudou as coisas (para mim), como se isso me permitisse classificar a circunstância como tal.

Que absurdo. Sei que é um absurdo completo, uma desconexão total, mas se agarrar a algo que parece concreto faz com que as coisas possam ter um nome compreensível. Aqui, isso — essa violência, para não dizer experiência, como disse em muitos outros momentos ao longo desse tempo — recebeu um nome concreto, que existe no dicionário. Meu estômago chegou ao seu limite, agora preciso parar e recuperar o fôlego para elaborar o restante em um outro momento, com alguma distância.

Quero finalizar essa tentativa de relatar o que aconteceu com um trecho de Veena Das, em que ela discorre sobre quem é humano e o que é máquina quando há uma violência indizível no caminho. A compreensão de que a pessoa que violenta também é humana, tal qual se é. Não um monstro ou uma máquina, uma pessoa, e isso, isso é o que pesa tanto e amarra a dor em um lugar desconhecido.

Foi um homem ou uma máquina que mergulhou uma faca nas partes íntimas de uma mulher depois de violá-la? (...) Esses não são, contudo, simplesmente lugares de dúvida sobre o humano — pois o terror da violação da Partição era precisamente que as vítimas sabiam que seus perpetradores eram humanos: é isso que coloca a própria vida em questão. Há uma profunda energia moral na recusa em representar algumas violações do corpo humano, pois essas violações são vistas como “contra a natureza”, definidoras dos limites da própria vida. O alcance e a escala precisos da forma de vida humana não são conhecidos de antemão, assim como o alcance preciso do significado de uma palavra não é antecipadamente cognoscível. Mas a intuição de que algumas violações não podem ser verbalizadas na vida cotidiana está no reconhecimento de que não se pode trabalhá-las em um cotidiano queimado e entorpecido (Das, 2021, p. 124).



Sei que as violências que ela relata são de uma natureza outra, e que dores não são passíveis de categorização e comparação. Ainda que eu tente classificar o que aconteceu, é muito difícil ir para além disso, é necessário me lembrar sempre de que essa classificação foi feita, que essa barreira foi transposta, e continuar fazendo isso em um exercício de raciocínio quase cíclico. Isso foi uma violência. Isso foi uma violência sexual. Isso foi um estupro.

Nunca havia tido contato com nenhum relato similar antes disso, e, posteriormente, demorei muito para encontrar algo que fosse parecido quanto às pessoas envolvidas: duas mulheres. Uma mulher fez isso, uma mulher com quem me relacionava — e continuei me relacionando depois, como muitas outras pessoas em situações correlatas — e por quem nutria um afeto muito grande, confiança e carinho. Ela não se tornou máquina, nem monstro, nem entidade, nem um ser outro que pudesse justificar suas ações como algo distante da pessoa que eu conhecia. Era a mesma, antes e depois. Quem partiu fui eu. Não fui a mesma depois, e nunca mais seria. A pessoa que viveu aquele momento ainda vive em mim, a outra de mim do passado.

Compreender a violência de uma pessoa do próprio convívio é um exercício complexo. Uma violência em uma circunstância como essa vem acompanhada de outras, mas essa é uma elaboração para outro momento. Nomear é a primeira ação para compreender, classificar, mesmo que de uma forma limítrofe, operando entre o que é conhecido e o que o não se diz. É uma forma de elaborar a ação e escrever sobre ela, neste caso usando da autoetnografia como ferramenta. Discutir sobre ela é retirar o véu do silêncio e possibilitar que outras pessoas também possam classificar o que lhes aconteceu. Quem sabe, inspirá-las a buscar a ajuda e o suporte necessários. Para que a vida não seja de alguma forma transfigurada em um tipo de morte perene, resultado de uma violência sem nome, e que o acontecido não seja considerado um evento cotidiano, banal e envolto em silêncios, sem rachaduras sufocantes.

Retomo aqui Siscar referenciando Derrida e articulando sobre a coragem de dizer, sobre a escolha de dizer e a coragem necessária para construir as frases, pela escrita, e atravessar o acontecimento pela elaboração dele, mais precisamente. Essa anatomia do acontecimento e sua análise,

essa escrita endereçada ao outro de si e a outros que potencialmente cruzem com essas palavras, é uma abertura a análises outras que podem potencialmente ser hospitalleiras ou violentas. Questões que surgem a partir do relato de uma situação de violência sexual e sua potencial denúncia é “você tem certeza?” e “você realmente quer denunciar e estragar a vida dessa pessoa?” fazem parecer que a vítima (sobrevivente da violência) é detentora do poder de classificar o ato e o sentenciar. Como se a ela fosse concedido um poder imaterial que, na realidade, não existe; na verdade, o poder foi totalmente extirpado, inclusive sobre o próprio corpo. A hospitalidade é condicionada pelas normas da casa, por aquele que comanda essa casa (Derrida, 2000). O conceito, como uma estrutura que argumenta a questão do estrangeiro, da receptividade e da seleção dessa receptividade pode ser usado aqui para elaboração da denúncia, seja ela formal ou não, e a forma como essa denúncia — nesse caso, relato — é recepcionada. Ela é recebida com dúvida? Com a validação do discurso da vítima pela circunstância em que essa violência aconteceu? Com questionamentos sobre estigmatização da pessoa que praticou a violência? Com preocupações sobre seu futuro ou o impacto dessa denúncia em sua vida no presente?

A quem a hospitalidade é direcionada em situação de partilha da violência, à pessoa violentada ou à violenta? Quem valida o acontecimento? É necessário que ele seja validado? Há muitas respostas para essas perguntas e, ao mesmo tempo, nenhuma delas é uma resposta absoluta, talvez porque nenhuma resposta possa ser realmente definitiva. O acontecimento se deu e ele é, a hospitalidade que o segue ou não é póstuma e, ainda assim, contudo, com tudo, a coragem de dizê-lo me parece ser o primeiro passo.

## Referências bibliográficas

APPLE, Fionna. [Entrevista concedida a] Scott Frampton. Who is Fionna Apple? You're about to find out. *CMJ*, Nova Iorque, set. 1996, p. 26–30. Disponível em: <https://books.google.ch/books?id=9CwEAAAAMBA-J&lpq=PA1&hl=de&pg=PT25#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 22 nov. 2022.

APPLE, Fiona. The story behind every track on Fetch the Bolt Cutters. [Entrevista cedida a] Rachel Handler. *Vulture*, 17 abr. 2020. Disponível em: <https://www.vulture.com/2020/04/fiona-apple-fetch-the-bolt-cutters-songs.html>. Acesso em: 22 nov. 2020.

CABETTE, Eduardo Luiz Santos. *A mulher como sujeito ativo do crime de estupro*. Conjur. 26 de setembro de 2009. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2009-set-26/mulher-sujeito-ativo-crime-estupro-consequencias/>. Acesso em: 19 fev. 2024.

CORRÊA, Fabricio da Mata. O casamento como causa extintiva de punibilidade para os crimes de estupro. *Jusbrasil*, 2012. Disponível em: <https://fabriciocorrea.jusbrasil.com.br/artigos/121941324/o-casamento-como-causa-extintiva-de-punibilidade-para-os-crimes-de-estupro>. Acesso em: 22 nov. 2022.

DAS, Veena. *Vida e palavras: a violência e sua descida ao ordinário*. Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Editora Unifesp, 2020.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento*. Revista Cerrados, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26148>. Acesso em: 25 set. 2022.

DERRIDA, Jacques. *Of hospitality*. Angelaki, 2000.

ELLIS, Carolyn. Há sobreviventes: contando uma história de morte súbita. *Sexualidad, salud y sociedad: revista latinoamericana*, n. 37, 2021 [1993], Dossiê autoetnografias, escritas de si e produções de conhecimentos corpori-

ficadas. Tradução de Natânia Lopes. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/SexualidadSaludySociedad/article/view/63642/40410>. Acesso em: 23 set. 2022.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Violência e sexualidade em romances de autoria feminina*. Interdisciplinar, São Cristóvão, UFS, v. 32, jul.–dez., p. 137–149, 2019.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos, vol. III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 268–302. Disponível em: [https://www5.pucsp.br/cps/downloads/biblioteca/2016/foucault\\_\\_m\\_\\_o\\_\\_que\\_\\_e\\_\\_um\\_\\_autor\\_\\_.pdf](https://www5.pucsp.br/cps/downloads/biblioteca/2016/foucault__m__o__que__e__um__autor__.pdf). Acesso em: 22 dez. 2022.

MACHADO, Naiara. Uma breve história sobre o crime de estupro. *Jus.com.br*, 2016. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/51014/uma-breve-historia-sobre-o-crime-de-estupro> Acesso em: 22 nov. 2022.

MORENO, Eva. Estupro em campo: reflexões de uma sobrevivente. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 26, v.1, 2017. Tradução de Florbela Ribeiro, Karina Coelho, Letizia Patriarca, Paula Bessa. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/146675>. Acesso em: 23 dez. 2022.

NOVO, Benigno Núñez. Afinal, você sabe o que é estupro?. *Jus.com.br*, 2019. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/74521/afinal-voce-sabe-o-que-e-estupro>. Acesso em: 22 nov. 2022.

*O Relatório Estatístico: Diagnóstico da violência doméstica e familiar contra a mulher nas Regiões Integradas de Segurança Pública do Estado de Minas Gerais*. Belo Horizonte, ago. 2021. Disponível em: <http://www.seguranca.mg.gov.br/component/gmg/page/3118-violencia-contra-a-mulher>. Acesso em: 29 nov. 2022.

RAGO, Luzia Margareth. *A coragem feminina da verdade: mulheres na ditadura militar no Brasil*. Uberlândia: Caderno Espaço Feminino, v. 28, n. 2, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/34166/18204>. Acesso em: 22 dez. 2022.

SISCAR, Marcos. *Jacques Derrida: literatura, política e tradução*. Campinas: Autores Associados, 2012.

SMITH, Sidonie. *Women, autobiography, theory: a reader*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.

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

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Eva Moreno é um pseudônimo usado pela autora no livro *Taboo: sex, identity and erotic subjectivity in anthropological fieldwork*, organizado por Don Kulick e Margaret Willson, publicado em 1995. O texto que uso neste artigo é a tradução feita por Florbela Ribeiro, Karina Coelho, Letizia Patriarca e Paula Bessa.

2. Atualmente o artigo é o 213.

3. No site Conjur há um artigo intitulado “A mulher como sujeito ativo do crime de estupro” datado de 2009 que argumenta como essa ampliação do que a justiça compreende como sujeito ativo do crime de estupro. Disponível em <<https://www.conjur.com.br/2009-set-26/mulher-sujeito-ativo-crime-estupro-consequencias/>>

4. Trecho da entrevista original: “When I was 12, I was raped by a stranger and that’s what this song is basically about, because I felt like everybody in my life thought there was something wrong with me and it was just my wondering ‘was that what changed me?’ Like the second verse, (...) and it was really just because I felt like well I used to be this really lighthearted person. And I am a lighthearted person, but everyone looks at me and they think I’m really serious and depressed and sullen. Do I come off that way because of this experience? It was something that caused me a lot of pain, and I just felt like Is that why I’m being misunderstood”.

5. Is that why they call me a sullen girl, sullen girl. They don’t know I used to sail the deep and tranquil sea. But he washed me ‘shore and he took my pearl, and left an empty shell of me.

6. Trecho original: (...) It’s partly inspired by conversations I had with this woman I knew years ago, when she had been an intern for a film-production company, and she gave me permission to write a song about this. It’s really a song for her. To, in a

roundabout way, tell her story that she's not able to tell. (...) It's one of those situations where she didn't consider it rape because of the relationship she had with this person. On top of that, this person was so fucked up that they didn't know who she was. And so she assumed they didn't know they had done this to her. She spent years protecting him from the knowledge of that, and in so doing, really hurt herself. She was like, "Did it really happen?" And I was like, "That sounds like it really fucking happened. What you're describing. Yeah, that's rape."

7. Dados do relatório disponíveis em: <http://www.seguranca.mg.gov.br/component/gmg/page/3118-violencia- contra-a-mulher>. Acesso em: 29 nov. 2022.

8. Sáfico é um termo guarda-chuva usado para englobar todas as mulheres (cis e trans) que tenham atração, exclusiva ou não, por outras mulheres. Sem que seja necessário dizer se são lésbicas, bissexuais, pansexuais etc.

9. It was a very violent assault. We called the sexual assault crisis center, and I remember very clearly speaking to the other person on the phone, explaining what we were looking for, and she kept saying, "But we're a sexual assault crisis centre." And I said, "But this was a sexual assault." And she kept saying, "No, no, I don't think you understand; this is a sexual assault crisis centre." And I said "This was a sexual assault." I mean, we were just chasing our tail. I was reluctant to refer to an emergency ward, because again, I wasn't sure what competency — Okay, you present as being sexually assaulted by your female partner, what's going to happen? And at that time, the queer community tried to as best it could to cobble together services because it was still very grass-roots and you didn't trust the establishment yet, because you know, you weren't sure. So in the end, she was referred off to a private clinician who, I don't know if she had any competency with LGBTQ people or not. The woman had a really difficult time after the assault and she ended up dropping out of school. My contact with her was through the university, so she was gone after that." Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/4988>. Acesso em: 23 nov. 2022.

10. É essencial salientar que há questões de saúde mental que possam criar um ambiente para que o abuso aconteça tanto num espaço de vítima da violência quanto de pessoa que a pratica, por assim dizer. Isso não quer dizer que uma pessoa em crise de saúde mental, ou que possua um diagnóstico específico, seja violenta necessariamente. Não pretendo estigmatizar ainda mais questões de saúde mental que já enfrentam muitos obstáculos, por esse motivo inclusive, não explicitarei qual questão seria essa. A questão da saúde mental e seu papel/impacto estão além do que é discutido ao longo do artigo.



## CAPÍTULO 9

# Tecer corpos e notícias contra o feminicídio

CECÍLIA SANTOS

### **Introdução**

Este artigo é um desdobramento de algumas reflexões que tive durante a minha pesquisa de mestrado, em que pesquisei narrativas jornalísticas de casos de feminicídio e possíveis formas mais sensíveis e éticas de falar sobre o assassinato de mulheres que acontece devido à misoginia. Neste artigo, mais especificamente, pretendo discutir a relação das narrativas jornalísticas com o corpo que deveria ser protagonista nesses textos: o corpo assassinado de uma mulher. Como falar de uma forma ética sobre esse corpo violado e assassinado? Como trazer à tona e como fazer visível esse corpo nessas narrativas sem violá-los novamente, uma vez também que este é um corpo que já não pode escrever sobre si?

Essas minhas questões partem de um incômodo em relação a como esses corpos aparecem, tornam-se visíveis e são representados nas notícias de casos de feminicídio. Nessas notícias, escritas majoritariamente com base nos relatos policiais e da perícia, o corpo da vítima geralmente é perfurado

pela manchete, pelas palavras, pela forma como ele é posicionado e disposto na descrição da cena do crime. Como coloca Bárbara Caldeira (2017), o corpo é novamente assassinado pelo jornalismo, que diseca essa violência de forma fria, distante e com um olhar superficial, pontual, factual, desintegrado do desenrolar dos acontecimentos que levaram a sua morte.

Esse incômodo não é somente meu. Além de Bárbara Caldeira, diversas autoras, como Russell e Caputti (1992) e Rita Segato (2021), discutem e criticam as representações do corpo de uma mulher vítima de feminicídio e do fazer jornalístico que não reflete sobre como esse corpo será visualizado e visibilizado nessas notícias. Ao pensar tanto sobre as representações desses corpos, quanto representações outras de mulheres e corpos femininos em matérias jornalísticas, algumas autoras, como Márcia Veiga da Silva (2010) constata ainda o intrincamento do machismo no jornalismo e o masculino dado como universal e imparcial; além de como isso tudo pode se revelar na misoginia e violências reverberadas nas narrativas jornalísticas.

A partir disso, eu venho me perguntando: será possível tecermos outras formas de noticiar casos de feminicídio? Será possível tecermos outras narrativas sobre esses corpos ao falarmos sobre suas mortes? Será possível tecermos, portanto, outros corpos que foram mortos, outros corpos de mulheres, outros corpos de notícias? Penso na possibilidade de narrarmos estes corpos que foram mortos a partir de uma contra-pedagogia da crueldade (Segato, 2021), e do resgate de suas vidas a partir do relato e visibilização das lembranças daquelas e daqueles que eram próximos, da tessitura de suas ausências marcadas por dor e saudade.

## **Os corpos assassinados pelas notícias jornalísticas<sup>1</sup>**

Marcia Veiga da Silva (2010), em sua dissertação, “Masculino, o gênero do jornalismo: um estudo sobre os modos de produção das notícias”, explica, a partir dos estudos feministas pós-estruturalistas e queer, como a heteronormatividade, enquanto padrão social ocidental de comportamento e das conven-

ções sociais hegemônicas de gênero produzidas social e culturalmente influem e transpassam os processos de produção das notícias no jornalismo brasileiro.

Na pesquisa, a autora constatou o quanto a subjetividade dos jornalistas, a partir de suas posições enquanto sujeitos, de suas visões de mundo e valores culturais, é presente e acionada inconscientemente na atuação profissional e, portanto, nos valores-notícia e nas narrativas jornalísticas. Essa constatação deu uma dimensão real e empírica da impossibilidade de um fazer jornalístico objetivo e neutro,

O caráter subjetivo das escolhas resulta em representações parciais da realidade, e fazer a crítica sobre a presença da subjetividade expressa nos valores notícia impregnados de concepções de gênero, de classe e raça, por exemplo, não significa defender a neutralidade no jornalismo. Ao contrário, revela efetivamente a notícia como construção social de uma realidade que é parcial, e a importância do jornalista nesse processo complexo que resulta nas formas como esta realidade é construída e representada, assim como sua incidência na cultura. (Silva, 2010, p. 199)

A partir dos estudos de Silva (2010) fica evidente o quanto as hierarquias, as convenções e valores sociais de gênero de jornalistas assemelham-se ao padrão heteronormativo e como tais valores e concepções hegemônicas são reproduzidos nas narrativas jornalísticas, resultando na representação da heteronormatividade como padrão social. Segundo a autora, não apenas o masculino, mas os valores de classe média, de geração, branco, heterossexuais também influem nas notícias a partir dos processos de construção das notícias.

Para além da reprodução dos padrões heteronormativos, a autora também constatou uma falta de exercício reflexivo por parte dos profissionais sobre suas ações em relação à alteridade. Segundo ela, os profissionais percebem e narram os acontecimentos a partir de suas subjetividades e dos lugares sociais em que ocupam; além de rechaçar as questões que vão de encontro às suas “verdades”. Tudo isso, segundo ela, contribui para que a diferença seja transformada em desigualdade devido à pouca abertura de tais profissionais ao estranho, estrangeiro, ao que é diferente do convencionalmente normal. Com essa pesquisa, Silva conclui que o gênero do jornalismo é o masculino.

Se os padrões heteronormativos influem na produção das mais variadas notícias a partir da subjetividade e visões de mundo daqueles e daquelas que as produzem, eles também se refletem nas notícias relacionadas à violência e coberturas midiáticas de casos de feminicídio. Se há um padrão que naturaliza e neutraliza a violência de gênero; que naturaliza a culpabilização da vítima e a construção da imagem do agressor enquanto monstro, esse padrão acaba se repetindo na cobertura dos casos. Se as narrativas jornalísticas, na grande maioria das vezes, não propõem uma reflexão que poderia se dar enquanto ruptura no fluxo das ações e repetição de comportamentos e pensamentos heteronormativos em relação às violências e aos corpos femininos, elas repetem essas violências, perpetuando tais corpos nos lugares e enquadramentos impostos por tais padrões e contribuindo para uma atmosfera de insensibilidade e crueldade propícia para uma pedagogia da crueldade (Segato, 2021).

As autoras Russell e Caputti (1992) já afirmavam a ausência de um posicionamento jornalístico que fizesse ver a complexidade do fenômeno e o seu caráter estrutural no contexto norte-americano da década de 90, apesar da grande cobertura midiática dos casos de assassinatos de mulheres cometidos por homens. Nas coberturas dos casos, as motivações misóginas dos crimes eram geralmente ignoradas nas notícias, que muitas vezes culpavam a vítima e negavam a humanidade do agressor, colocando-o como fera ou animal. Para as autoras, o feminicídio representado na mídia, a partir da análise do feminismo radical: É cercado pela mitologia da culpabilização da mulher.

É o comportamento das mulheres que é examinado e considerado deficiente quando medido em comparação com as construções idealizadas de feminilidade e padrões de comportamento feminino. A mensagem dos mitos é clara. Para as mulheres, está escrito: “Saia da linha e isso pode custar sua vida”; para os homens, “você pode matá-la e se safar”. (Russell; Caputti, 1992, p. 7)

Dessa forma, a misoginia parece não apenas motivar a violência contra corpos femininos, mas também atravessar e tecer a cobertura midiática dos casos de feminicídio. A mexicana Lagarde (2006) apontou que há uma

inversão econômica na reprodução da violência de gênero quando esta e os estereótipos sobre os corpos mortos e sobre os agressores são difundidos pelos meios de comunicação por meio do rádio, televisão, cinema, vídeos, internet e recriados por cientistas, intelectuais e artistas em produções científicas, publicitárias, artísticas e literárias. Dessa forma, a violência que, segundo a autora, está presente em casa, na rua, em lugares privados e públicos, passa a se repercutir e repetir nesses outros lugares e materialidades a partir também das coberturas midiáticas dos casos.

Para além da misoginia que atravessa a própria cobertura dos casos, Russel e Caputti (1992) afirmam que algumas situações de violências, dependendo da “raça, classe e atratividade da vítima” (pelos padrões masculinos), são ainda mais ignoradas ou espetacularizadas pelas narrativas jornalísticas. As autoras colocam que estas apresentam uma apatia misturada com estereótipos pejorativos e culpabilização das vítimas nas notícias de feminicídio, estupro e agressão de “mulheres de cor, mulheres pobres, lésbicas, prostitutas e usuárias de drogas” (Russel; Caputi, 2002, p. 15) e que há um maior interesse público quando tais crimes são cometidos por agressores não-brancos.

Segundo elas, a história da opressão de gênero e do racismo repete-se e se expressa nos estereótipos de mulheres negras retratados historicamente na mídia; tais estereótipos perpassam também as respostas e os relatos das fontes oficiais utilizadas na construção das notícias dos crimes: as instituições policiais e profissionais do sistema jurídico. Muitas vezes, esses relatos são ditados e atravessados pelo racismo, sexismo, misoginia, transfobia e pela generalização dos casos. As autoras afirmam que tais instituições não reconhecem as diferenças e singularidades das experiências e situações históricas dos diversos corpos femininos reproduzindo, assim, a universalidade propagada pela sociedade patriarcal, branca e ocidental no seu fracasso de não reconhecer a heterogeneidade que compõe o mundo e cada situação.

Em estudo mais recente, situado num contexto brasileiro, mais próximo ao nosso, a pesquisadora Bárbara Caldeira (2017) e os pesquisadores Antunes, Carvalho e Leal (2020) apontam que as vítimas de violência não são protagonistas das narrativas jornalísticas nas coberturas dos casos de

feminicídio nos jornais brasileiros. Segundo eles, mesmo nas notícias em que as vítimas permanecem vivas, estas tendem a ficar em segundo plano nas narrativas e isso se dá por diversos motivos: a predominância das falas e relatos dos policiais e autoridades na explicação dos assassinatos e das violências, em vez de um espaço para a fala da própria vítima ou de pessoas próximas que poderiam apresentá-la de uma outra forma.

Como as visões de mundo e os padrões que reforçam determinados estereótipos perpassam as respostas e os relatos dos agentes dessas instituições – policiais e jurídicas –, essas visões de mundo e estereótipos também se refletem na própria narrativa jornalística, como já foi comentado. Assim, Antunes, Carvalho e Leal (2020), analisando coberturas jornalísticas brasileiras dos casos de feminicídio no país, reafirmam o que Russell e Radford (1992) também concluíram em suas pesquisas: que as narrativas jornalísticas atribuem, por exemplo, a imagem de “monstro” ao agressor quando os casos são de violência extrema, o que, segundo elas e eles, tende a encobrir a natureza violenta tanto do crime, quanto das relações de gênero implicadas nos atos de agressão.

Como bem apontaram Caldeira (2017), Antunes, Carvalho e Leal (2020), corroborando com as evidências de Silva (2010), as narrativas jornalísticas nas coberturas de casos de feminicídio parecem, de alguma forma, não romper com o continuum de violências e revelam novamente uma violência a partir do apagamento dos corpos das vítimas e de suas vidas e experiências. Essa violência se reverbera também em um apagamento das relações de gênero e da estrutura patriarcal como motivações centrais dos crimes, além de contribuir para um também apagamento da heterogeneidade e diversas situações históricas que tais corpos constituem e pelas quais são constituídos.

Mais do que indicar o predomínio do imperativo estatístico de casos que se somam na generalidade de violências que se acumulam e de mortes que se sucedem, temos o apagamento da existência das vítimas, que no caso dos assassinatos, representam o que podemos compreender como uma “segunda morte”, agora decretada pela cobertura jornalística (Antunes; Carvalho; Leal, 2020, p. 31)

Vaz e Biondi (2016) também refletem sobre um apagamento das vítimas, a partir de como os casos são parcialmente noticiados na imprensa cotidiana brasileira. Entre o que não é visibilizado, estão as fotos documentais e imagens ilustrativas de tais acontecimentos. A pesquisadora e o pesquisador se perguntam de que imagens falar, uma vez que os flagrantes dos fatos descritos pelas narrativas não são visualizados nas matérias porque não podem e não devem ser visualizados. Não há fotografias das cenas dos crimes e que mostrem a expressão de horror e gritos no rosto da vítima ou expressões de ódio no rosto do agressor, não há fotografias que revelem os gestos e tentativas de resistência ou gestos de agressão e violência. Segundo ela e ele, as imagens existem, mas enquanto recriações das pessoas que leem ou ouvem os relatos mediatizados dos crimes, ou seja, são imagens recriadas pela mente de quem lê, e tais imagens do feminicídio são contornadas e construídas pela moral “afixada nas raízes de uma tradição cultural machista e sexista que tem se perpetuado através de imagens e imaginários” (ibidem, p. 74), ou seja, as imagens que criamos das vítimas, a partir da leitura das notícias de cobertura dos casos, são imagens que novamente enquadram a vítima no lugar naturalizado da violência.

Portanto, segundo Vaz e Biondi (2016), existe uma gramática sociocultural heteronormativa baseada na perpetuação de valores morais sexistas e de gênero que transpassa as coberturas jornalísticas dos casos de violência de gênero e essa gramática também fica evidente a partir da pesquisa de Silva (2010), quando ela diz que as convenções sociais hegemônicas de gênero influem e penetram os processos de produção das notícias. Essa gramática se refere aos crimes de gênero enquanto uma prática cultural de enraizamento moral que perpetua modelos e hierarquias a partir da “diferença de gênero baseada na afirmação hegemônica de poder; masculino e superior x feminino e inferior” (Vaz; Biondi, 2016, p. 81).

No caso da cobertura de assassinatos de mulheres, uma vez que não há fotografias do acontecimento ou imagens ilustrativas, as narrativas dão ênfase, como aqui já colocado, na cena do crime relatada aos e às jornalistas sobretudo pelas instituições policiais responsáveis pelos casos. As narrativas des-

crevem detalhadamente as cenas do crime, quantas facadas a vítima recebeu, onde foram os golpes, qual a posição do corpo vítima no momento do crime e como ele ficou, para além de outros detalhes, “que deixam para o leitor, a evocação descrita e minuciosa da ocorrência que põe a mulher no ‘devido’ e derradeiro lugar da inferioridade” (Vaz; Biondi, 2016, p. 82) e, como Caldeira (2017) expôs, revela uma “segunda morte” do corpo feminino.

Neste contexto, o corpo se coloca como o símbolo maior do feminino passionalmente rendido pelo furor da força masculina que teria o poder de mutilar, retalhar, desfazer, enfim, de desfigurar enquanto imagem. É pelo corpo do feminino que se processa o crime, efetivamente. (Vaz; Biondi, 2016, p. 82)

Portanto, essa “segunda morte” se revela também a partir de um “apagamento visual”, uma vez que as materialidades visuais das notícias de casos de feminicídio se restringem, segundo Vaz e Biondi (2016) às manchetes impactantes; às violentas narrativas verbais detalhadas para ilustrar as matérias e, se estas recebem ilustrações, são utilizadas fotografias de arquivo das vítimas, onde estas geralmente aparecem sorridentes (imagem que acaba sendo desfigurada pelos relatos detalhistas das cenas do crime), fotografias do assassino preso em flagrante ou capturado pela policial e fotografias de cenários relacionados aos fatos narrados. Estas últimas são fotografias também que geram uma sensação de caso encerrado e finalizado.

### **Tecer outro corpo feminino nas notícias sobre casos de feminicídio**

As notícias sobre casos de feminicídio repetem as violências machistas e misóginas; e perpetuam os corpos-vítimas/corpos femininos nos lugares e enquadramentos impostos por padrões hegemônicos masculinos contribuindo para uma atmosfera de insensibilidade e crueldade propícia para uma pedagogia da crueldade (Segato, 2021). Segato diz que a “pedagogia da crueldade” marca os tempos caracterizados pelo capitalismo avançado,



pelo “gozo narcísico e consumista, isolamento dos cidadãos e dessensibilização ao sofrimento alheio”, pela “sujeição das pessoas à condição de mercadoria imposta pela precariedade do emprego e dos salários, pelo retorno do trabalho servil, semiescravo e escravo” (2021, n. p.).

Segundo a autora, a pedagogia da crueldade se refere a “todos os atos e práticas que ensinam, habituam e programam os sujeitos a transmutar o vivente e sua vitalidade em coisas” (Segato, 2021, n.p.) e pretende naturalizar a expropriação da vida. A autora afirma ainda que as relações de gênero e o sistema patriarcal têm um papel relevante nesse cenário atuando na objetificação e descarte do corpo feminino e das mulheres. Ela comenta como as organizações corporativas da masculinidade levam “os homens à obediência incondicional a seus pares - e também opressores -, e encontra neles as vítimas a mão para dar lugar à exemplar cadeia de comando e desapropriações” (ibidem, n. p.).

Frente a essa pedagogia, a autora propõe uma contra-pedagogia da crueldade que, segundo ela, ser

uma contra-pedagogia do poder e, portanto, uma contra-pedagogia do patriarcado, porque se opõe aos elementos distintivos da ordem patriarcal: mandato de masculinidade, corporativismo masculino, baixa empatia, crueldade, insensibilidade, burocracia, distanciamento, tecnocracia, formalidade, universalidade, desenraizamento, dessensibilização, vínculo limitado. O patriarcado, como afirmei antes, é a primeira pedagogia do poder e da expropriação do valor, tanto em escala filogenética quanto ontogenética: é a primeira lição de hierarquia, embora a estrutura dessa hierarquia tenha sofrido mutações ao longo da história (ibidem, n. p.)

A contra-pedagogia da crueldade propõe, dessa forma, uma ruptura, oposição, uma outra forma de pensar e agir frente ao fluxo de contínuas violências que caracterizam o sistema patriarcal e que se acentuam e se agravam, enquanto sintomas, ao se justaporem aos efeitos do que chamamos de capitalismo avançado e dos sistemas coloniais que marcaram - e ainda marcam - os países que chamamos latinoamericanos. Para a autora, as experiências das mulheres, enquanto experiências históricas acumula-

das, podem ser uma forma de romper com essa estrutura, a partir de “uma política de raízes espaciais e comunitárias” (ibidem, n. p.) empenhada no processo e não no produto e que propõe, principalmente, solucionar problemas e preservar a vida a partir da singularidade, da aproximação, da empatia, da sensibilidade, do vínculo.

As experiências históricas das mulheres, especialmente das mulheres latinoamericanas - a partir da pluralidade e diversidade que vem a ser esse grupo-, são experiências que se dão também a partir das experiências que elas mesmas escrevem de si e dos próprios corpos no mundo. Uma vez que as experiências delas podem se dar a partir de uma política de raízes espaciais e comunitárias, elas podem tecer uma contra pedagogia da crueldade frente a essas práticas que transformam os seres vivos em coisas e em mercadorias; ou seja, elas podem tecer práticas que sejam empáticas; sensíveis; próximas; singulares; enraizadas.

Mas a questão aqui neste artigo também é, como escrever sobre uma mulher que foi morta pela misoginia; uma mulher que foi assassinada por um homem? Como escrever sobre uma mulher que já não é mais um ser vivo e que foi – como é tantas vezes – brutalmente assassinada? Como escrever sobre os casos de feminicídio a partir de uma contra-pedagogia da crueldade; a partir dessas práticas sensíveis, próximas, enraizadas? Seria possível escrever essas experiências dentro dos jornalismo que existem atualmente? Dos jornalismo que cobrem os casos de feminicídio? E se mulheres jornalista escrevessem as notícias dos casos de feminicídio a partir da perspectiva de suas próprias experiências históricas?

Verônica Gago, em *A potência feminista ou o desejo de transformar tudo* (2020), propõe uma escrita com a premissa de um desejo que possui um potencial cognitivo. Para ela, toda escrita atua e nela se escuta uma polifonia, tramando-se linhas de força. A escrita a partir das experiências históricas é uma escrita que se dá a partir de um pensamento situado, um pensamento que se elabora junto às experiências do próprio corpo, do corpo também enquanto sujeito histórico. Segundo Gago (2020), a potência

do pensamento sempre tem um corpo e nesse corpo se congregam experiências, expectativas, recursos, trajetórias e memórias.

A autora relembra também que o pensar situado é inevitavelmente parcial. Mas ela reflete que o parcial não “significa uma pequena parte, um fragmento ou um estilhaço, mas sim um retalho em uma arte de bricolagem, uma montagem específica” (Gago, 2020, p. 8). Escrever assumindo um pensamento parcial é escrever assumindo uma perspectiva, que singulariza uma experiência e funciona como um ponto de entrada. Gago coloca que o pensar situado é um processo:

Cada situação é uma imagem do mundo, uma totalidade aberta ao sabor do conceito e à empiria infinita do detalhe. Assim se trama um transnacionalismo que é prática cartográfica e que constrói ressonância mundial a partir do Sul. Tem sua força enraizada na América Latina, em camadas múltiplas de insurgências e rebeliões. E alimenta um pensar situado que desafia escalas, alcances e invenções de um movimento que se amplia sem perder a força de estar localizado e a exigência de ser concreto. (Gago, 2020, p. 9).

Escrever as notícias sobre os casos de feminicídio assumindo um pensamento situado e parcial ou escrevê-las a partir das experiências do próprio corpo é também assumir a impossibilidade de imparcialidade, objetividade e a neutralidade do jornalismo. Assumir que, como coloca Marcia Veiga da Silva (2010), o que estudamos e entendemos enquanto jornalismo é um jornalismo masculino, e não um jornalismo imparcial ou neutro. Ou seja, que o masculino no jornalismo foi e é colocado como imparcial, objetivo e neutro. Portanto, é necessário, inclusive, tecer outros jornalismo; jornalismo que admitem não serem uma representação imparcial, total ou única de uma realidade também total e única, mas um jornalismo que se revela atravessado ou composto por uma relação de forças desiguais, um jornalismo que propõe mostrar os modos como escolhe narrar e enquadrar o corpo, a violência e as experiências.

Segundo Verônica Gago (2020) ainda, a recontextualização da violência machista e a compreensão de determinados assassinatos de mulheres como

femicídio pluralizaram a definição dessa violência permitindo relacioná-la a um conjunto de outras violências sem as quais, ela não se explica e não se compreende a sua historicidade. Isso significa também que a maneira sobre como falar sobre essas violências e o feminicídio são várias e diversas e depende de cada corpo, lugar e de cada experiência em relação a essas violências. Portanto, são também plurais as formas de relatar e podem também ser plurais, os jornalismo.

No que diz respeito ainda a falar sobre as violências machistas e misóginas ou, no caso deste artigo, noticiar casos de feminicídio, Verônica Gago (2020) ainda propõe um deslocamento estratégico: “sair da figura de vítima, de luto permanente, que a contabilização necropolítica dos feminicídios tenta impor” (p. 10). E, segundo ela, dar conta da pluralização das violências é “uma forma concreta de conexão que produz inteligibilidade e, portanto, permite um deslocamento totalizante da vítima” (ibidem, p. 48). A ideia de Gago propõe, dessa forma, uma forma de contar os casos de feminicídio sem assassinar novamente os corpos vítimas, ou seja, sem revitimizá-los e culpabilizá-los e também sem repetidamente enquadrá-los nos lugares de inferioridade que o machismo e o sistema patriarcal os colocam.

Uma forma de sair dessa figura de vítima ou do luto permanente pode ser relatar os casos de feminicídio a partir da conexão entre essas violências e também da luta contra essa diversidade de violências que estão interligadas

Desse modo, saímos do lugar de pura vítimas- no qual desejam que permaneçamos- para inaugurar uma palavra política que não apenas denuncia a violência contra o corpo das mulheres, mas que também abre a discussão sobre outros corpos feminizados e, mais ainda, se desloca de uma única definição de violência (sempre doméstica e íntima, portanto confinada) para entendê-la em relação a um plano de violências econômicas, institucionais, laborais, coloniais etc. (Gago, 2020, p. 48)

Tecer outros corpos nas notícias sobre casos de feminicídio, trata-se de tecer também outras formas de falar sobre o feminicídio e as violências machistas. E essas outras escrituras se dão a partir da compreensão, da busca da historicidade e das origens dessas violências e também do entendimento

sobre a relação entre elas e outras diversas violências. Tecer outro corpo para uma mulher assassinada pela misoginia pode ser também relatar de onde vem aquela violência que findaria ali, como e o quanto ela veio se repetindo até chegar no assassinato daquele corpo, como ela veio se repetindo não só individualmente naquele corpo por meio de violências psicológicas, físicas ou sexuais, mas também como ela vem se repetindo historicamente no corpo de diversas mulheres em todo o mundo.

Mas não só. A contra pedagogia da crueldade diz também da proximidade, da empatia, do vínculo e do envolvimento. Assim, faz-se necessário que as vítimas sejam protagonistas nas notícias de feminicídio – pois geralmente não o são – protagonistas no sentido de serem uma força contra as narrativas machistas e misóginas, que se revelam no jornalismo a partir da predominância das falas e relatos dos policiais e autoridades na explicação dos assassinatos e violências, como colocam Antunes, Carvalho e Leal (2020). Segundo eles, as narrativas poderiam ser construídas a partir das falas das pessoas próximas à vítima.

Ao serem narradas a partir da fala das pessoas próximas, o corpo da vítima muitas vezes é tecido a partir da dor; da indignação; da saudade que se revela na sua ausência. Ele é tecido a partir desses afetos; ele é tecido e re-tecido nas lembranças e a partir delas. Lembranças que dizem quem era aquele corpo e aquela mulher antes de ser assassinada, quais eram os seus sonhos, o que ela gostava de fazer, qual era a cor dos seus olhos ou como ela arrumava o cabelo. São lembranças que recriam seu corpo revivendo-a em uma narrativa que também cria vínculos com quem a lê, que narra de forma empática e próxima quem era aquela mulher até ela ter sido assassinada, porque ela era alguém, ela teve uma vida que em algum momento foi ceifada. É dessa vida que as notícias sobre os casos de feminicídio não dizem ou não se aprofundam e, portanto, não narram também como essa vida foi se extinguindo por meio das violências machistas, como se fossem corpos que, desde sempre, estivessem mortos ou como se fossem “naturalmente” violentados.

## Referências bibliográficas

CALDEIRA, Bárbara Lopes. *Entre assassinatos em série e uma série de assassinatos: o tecer da intriga nas construções narrativas de mulheres mortas e seus agressores nas páginas de dois impressos mineiros*. Dissertação (Mestrado) - UFMG, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Belo Horizonte, 2017.

GAGO, Verônica. *A potência feminista ou o desejo de transformar tudo*. São Paulo: Elefante, 2020.

LAGARDE, Marcela. *La Violencia feminicida en 10 entidades de la República Mexicana*. Congrès de l'Unión, Camara de diputados, México DF: 2006.

LEAL, Bruno Souza; CARVALHO; Carlos Alberto de; ANTUNES, Elton. *Um problema cotidiano: jornalismo e violência contra mulher no Brasil*. – Belo Horizonte, MG: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2020.

VAZ, Paulo. B. F. & BIONDI, Angie. G. (2016). *Silêncio visual e gritos verbais nas narrativas jornalísticas do feminicídio*. In M. L. Martins; M. L. Correia; P. Bernardo Vaz & Elton Antunes (Eds.), *Figurações da morte nos média e na cultura: entre o estranho e o familiar* (pp. 71-86). Braga: CECS.

RUSSEL, D. CAPUTTI J. *Femicide: the politics of women killing*. New York: Twayne Publisher; 1992

SEGATO, Rita Laura. *Que és un feminicídio. Notas para un debate emergente*. Série Antropología, 401, Brasília-DF, Universidade de Brasília, 2006.

SEGATO, Rita Laura. *La escritura em el cuerpo de las mujeres asesinadas em Ciudad Juárez*. Território, soberania y crímenes de Segundo Estado. In: *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

SEGATO, Rita. *Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda*. Tradução de Danú Gontijo e Danielli Jatobá. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. (e-book)

SILVA, Marcia Veiga da. *Masculino, o gênero do jornalismo: um estudo sobre os modos de produção das notícias*. Dissertação de Mestrado. Curso de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia. Porto Alegre, UFRGS, 2010.

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Este capítulo foi escrito originalmente para a minha dissertação de mestrado “(Re) existir aos enquadramentos do feminicídio: caminhos afetivos no dar a ver o fenômeno e suas vítimas”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG.



IMAGENS, PERSPECTIVAS E PRÁTICAS  
ARTÍSTICAS URBANAS

---



## CAPÍTULO 10

Entre o dentro e o fora, da casa para a rua:  
*Minha história é outra* (2019) e  
*Quebramar* (2019)

NATÁLIA MARCHIORI DA SILVA

### **Introdução**

No curta-metragem *Minha história é outra* (Mariana Campos, 2019), a casa localizada em uma favela do Rio de Janeiro está situada, discursiva e imageticamente, em relação à comunidade, suas ruas e outras casas. Tal conexão embaralha as divisões entre o dentro e o fora, e, sobretudo, as noções de família, o que fomenta um novo sentido para o espaço doméstico, colocando-o como um lugar de encontro ao invés do reduto da família mononuclear. O mesmo ocorre em *Quebramar* (Cris Lyra, 2019), em que há a desestabilização dessa noção de privado e de família por meio da almejada casa de férias, localizada na praia. Lá, as personagens, que não encontraram acolhimento no seio da família sanguínea, constroem um lar de amizade e afeto, que auxilia a afirmação de suas subjetividades e de seus corpos nos momentos públicos e sociais, por exemplo, na praia e na festa. Mesmo que temporariamente, as casas exibidas nesses curtas-metragens desconstróem as concepções do espaço doméstico como um lugar de assujeitamento, como

foi criticado pelos movimentos feministas brancos estadunidenses das décadas de 1960 e 1970, apresentando-o, agora, como um lugar de resistência que se diferencia da domesticação feminina tradicionalmente denunciada. Como forma de operar essas rupturas, as diretoras e as personagens em cena deslocam as casas, muitas vezes descentralizando-as, seja pela favela ou pela praia, criando um espaço à margem que corresponde a um “lugar de abertura e de possibilidade radicais” (hooks, 2019, p. 323).

Ressoando as observações de Daniela de Palma (2017) acerca da obra literária de Carolina Maria de Jesus, destacamos a importância espacial da casa como um elemento essencial para a elaboração e construção da história de vida das personagens. Palma chama a atenção para como esse espaço, entendido como um “lugar do feminino”, é utilizado nos livros-diários da escritora como símbolo de seu contexto de vida, de sua classe e raça, e de seus esforços em busca de transformação e emancipação. Essa característica é notada de forma análoga nos filmes mencionados, e em outros realizados por mulheres, que frequentemente ambientam suas personagens femininas em casas, ou apartamentos, para explorar questões íntimas de seus cotidianos.

Diferentemente dos filmes de períodos passados<sup>1</sup>, as casas nessas obras contemporâneas não são representadas por cozinhas fechadas, por quartos que simbolizam abusos, pelo trabalho doméstico alienante e exaustivo, mas por um ambiente cheio de janelas, de portas, de quintais, que retiram a casa do isolamento, e as personagens do confinamento, colocando-as em relação à comunidade, à praia, aos ambientes sociais. Essas cenas, utilizadas nesses filmes, tensionam de forma nova as políticas que atravessam sistematicamente a vida das mulheres, de modo a afetar tanto suas experiências na esfera pública quanto na privada. Algo que demonstra a interdependência desses campos, assunto vastamente discutido e teorizado por pesquisadoras feministas, como bell hooks (2019), ao compreender tal separação como um projeto que envolve dinâmicas de opressão que estão conectadas entre si pelo “patriarcado capitalista supremacista branco imperialista” (hooks, 2019, p. 15). Ou seja, nesses filmes contemporâneos que estamos discutindo, a casa possui politicidade e não está apartada da esfera

pública, sendo um ambiente que exhibe o encontro de tais esferas, de modo a evidenciar as correlações que historicamente foram obscurecidas.

Guardadas as diferenças de contexto, o gesto encontrado nos livros de Carolina, por exemplo em *Quarto de despejo* (2014), é importante para a análise dos curtas-metragens, pois ambos utilizam a casa como elemento de resistência, de escrita e um lugar a ser imaginado e desejado, como Palma (2017) apontou. Nos livros de Carolina e nos filmes aqui citados, os lugares habitados testemunham sobre as experiências íntimas das personagens. Isso revela os atravessamentos de violências e normas heteropatriarcais inseridas na noção de “privado”, combatidos nessas obras por ações transformadoras e subversivas vividas nesse mesmo espaço da casa, do doméstico.

As cenas na laje, no quintal, são momentos de encontro, de conversas importantes sobre a experiência de vida dessas mulheres, personagens lésbicas nos dois filmes, de diferentes idades, discutindo abertamente os cruzamentos de opressões “interseccionais” (Akotirene, 2018), ou da “interconectividade” como bell hooks (2019) prefere nomear, pois ela acredita que tal conceito revela de modo explícito as relações entre tais opressões. Esses lugares, mesmo com seus momentos difíceis e conflituosos, fortalecem as personagens tanto individualmente, como coletivamente. Elas renunciam aos estereótipos de gênero e afirmam seus corpos, suas subjetividades, nesse ambiente íntimo que se direciona para o externo, colocado em perspectiva por cenas localizadas em espaços limiares entre a casa e a rua.

Dito isso, direcionamos nossa análise em busca de investigar como esses dois filmes brasileiros contemporâneos ressignificam a imagem e as concepções sobre a casa, colocando-a como um espaço do íntimo e de resistência contra as normas inseridas nas noções de privado. Em nosso percurso metodológico, primeiro, pretende-se aproximar tais filmes da obra literária de Carolina Maria de Jesus, a partir dos apontamentos de Daniela de Palma, e das concepções de espaço íntimo de Maria Augusta Babo. Em um segundo momento, pretendemos investigar a importância desses processos de imaginação e de construção de novas vivências, que passam pela recusa de experiências e lugares hegemônicos/centrais

## O doméstico como símbolo do íntimo: a casa-corpo

Antes de demonstrarmos como os espaços fílmicos estão articulando as relações entre o dentro e o fora, faz-se necessário entendermos a importância do espaço da casa, do espaço doméstico, para a existência das mulheres e de suas subjetividades. Acreditamos que esse gesto de existir é um primeiro passo rumo à resistência, pois essas mulheres utilizam esse espaço disciplinar para produzir contrapoderes que abrigam e testemunham sobre suas vidas, sobre seus íntimos. As casas, então, tornam-se lugares de habitação e assumem valores corporificados essenciais para as narrativas das mulheres.

A noção de privado, costumeiramente, é associada à esfera da família, da casa, do *oikos*. Enquanto o público seria o lugar do político, da *polis*. Essas definições, segundo Maria Augusta Babo (2015), sofreram algumas transformações na passagem para a modernidade, pois o íntimo “substitui o domínio do privado” (Babo, 2015, p. 19). Esse deslocamento comentado pela autora retira o “íntimo do interior do privado” (Babo, 2015, p. 20) e reorganiza as oposições, sendo o privado não mais oposto ao político, mas sim ao social, e o íntimo, como o lugar de refúgio, transita entre as duas esferas, não se restringindo a nenhuma. “As configurações da intimidade estão por assim dizer fora do mundo, mas também fora do privado” (Babo, 2015, p. 21).

O que entendemos a partir desses movimentos comentados por Babo é que o privado, definido a partir da cisão entre o contrato social e o contrato sexual<sup>2</sup>, foi colocado em um lugar de invisibilidade política, enquanto o social assumiu o espaço da visibilidade. Ao retirar o íntimo do interior do privado, esse pessoal/íntimo, a vida das mulheres, ganha uma dimensão de visibilidade, e, portanto, de existência. Percebemos que a casa, o espaço doméstico, nos filmes citados, e em outros da produção cinematográfica contemporânea das mulheres, é menos um espaço definido nos moldes tradicionais da esfera privada, e mais um espaço de habitação, de experiência íntima, o que engloba as vivências internas e externas. Babo, referenciando-se em Roland Barthes, propõe o conceito de “habitação”, que seria um

espaço para vivenciar o íntimo, não necessariamente um espaço físico, mas que precisa ser investido de cargas simbólicas. Nas palavras da autora:

O habitáculo é esse lugar, por excelência, que o corpo incorporou, no qual se expandiu e no qual se resguardou, determinando-lhe, assim, uma envoltória, um dentro e, por extensão, um fora: seja um espaço qualquer, é sempre possível habitá-lo, apropriar-se dele; torná-lo íntimo, numa espécie de imaterialização do lugar e suas fronteiras.

Nessa medida, construir um *chez-soi* será um desafio que se coloca ao sujeito e que exige a constituição, não propriamente de um habitáculo físico, onde ele se possa abrigar, por exemplo das intempéries, mas de um ambiente, de uma ecologia do próprio onde ele se sinta 'em casa'. Conceber um lugar de respiração e vivência, fruto do alargamento e da apropriação do espaço de mobilidade do corpo, do espaço onde o corpo se move, respira e experiencia. Um espaço tornado próprio (Babo, 2015, p. 24).

Esse espaço tornado próprio, nos filmes produzidos por mulheres, faz parte de uma resignificação, uma subversão do espaço da casa. Ao invés do espaço de invisibilidade e confinamento induzido pelos regimes patriarcais, capitalistas, racistas e burgueses, a casa assume um valor de resistência, de elaboração e escrita do eu, como também ocorre nos livros de Carolina Maria de Jesus.

A casa ganha formas de espaço feminino cheio de contradições, confina e oprime as mulheres, e, ao mesmo tempo, em meio à precariedade da vida pobre, permite a abertura de brechas para a auto elaboração identitária. No caso de Carolina, o lar é o lugar limitado, mas único possível de proteção a seus filhos e para o seu processo próprio de constituir-se sujeito, pela maternidade e por meio da leitura e da escrita (Palma, 2017, p. 10).

Em *Minha história é outra*, o ambiente da casa se coloca como um espaço que envolve a personagem, Niázia, e que lhe possibilita constituir-se sujeita. Ao habitá-lo, é criado um gesto de alargamento do eu, que se estende pelo espaço. Na primeira cena do curta-metragem, a casa é colocada como o lugar da respiração, como o trecho citado de Babo. Dividindo a tela com os créditos iniciais, o som em *off* da meditação guiada irrompe:

“bem-vindo, bem-vinda, a sua prática de 15 minutos de meditação diária”. A voz do mediador continua e vemos uma parte da sala a partir do ponto de vista da câmera posicionada no corredor, que mostra suas paredes azuis e a passagem para o cômodo, que contém um sofá e inúmeros quadros pendurados na parede. Esse sofá está iluminado pela luz que entra da janela, também visível. O enquadramento é fixo e tal característica se mantém na nova cena, que agora enquadra a personagem dos ombros para cima. O enquadramento é bem aberto e a personagem fica pequena no quadro em relação a parede azul ao fundo. A voz continua dando as coordenadas para a meditação e a personagem permanece de olhos fechados, produzindo como único movimento: o respirar.

A cena de abertura já coloca, desde o início, uma outra percepção da casa, apresentando-a como o lugar do íntimo, do cuidado e de uma escrita de si. Elementos que Michel Foucault (2013) tipificou como parte das “técnicas de si”, que são essenciais para as elaborações das personagens. No caso do curta-metragem de Mariana Campos, tanto o processo de rememoração e testemunho como de cuidar-se andam de mão dadas, conduzindo uma forma de habitar os espaços domésticos e estabelecer relações entre o dentro e fora. Esse espaço, em *Minha história é outra*, abriga momentos de relaxamento e de tranquilidade, uma certa sensação de sentir-se em casa. Esse fenômeno parece-nos que é tanto algo materializado no espaço como no corpo da personagem, como se não houvesse uma separação entre eles, mas sim diálogo, continuidade. Na cena do banho, uma das últimas do curta de 22 minutos, o corpo da personagem está mergulhado na banheira, seu semblante tranquilo confirma (com certa redundância) que há um sentimento de sentir-se em casa na casa, e de fato habitá-la.

Em *Quebramar*, a casa não é aquela onde as personagens moram. Elas viajam, habitam a casa de praia como uma busca por construir o espaço do íntimo, em que possam se sentir confortáveis com seus corpos, compartilhar suas experiências de vida e elaborar suas histórias. A primeira cena do curta-metragem exhibe o diálogo entre as irmãs no ônibus durante a viagem à praia. Nesse momento, uma das personagens fala sobre a últi-



ma visita à casa da avó, quando houve um conflito entre elas. Pela fala da jovem, sabemos que a avó questionou a depressão da neta, deslegitimando seus motivos e sugerindo que seu problema seria “querer ser homem”. A personagem rebate dizendo que esse não é o problema, que ela se sente confortável com seu corpo, mas que não se interessa em performar os padrões de gênero, como ter cabelo comprido ou usar roupas consideradas femininas. A sequência dessa cena no ônibus mostra as quatro amigas na praia, deitadas na areia sob o sol, totalmente confortáveis, à vontade com seus corpos, dispensando a parte de cima do biquíni. Elas são observadas por uma quinta amiga que as desenha e dirige suas posições.

O contraste entre as cenas do ônibus e da praia é importante para pensarmos a vivência do íntimo comentada tanto por Babo (2015) quanto por Palma (2017). Percebemos que as personagens se deslocam para a casa de praia, saindo do centro e indo em direção à margem para produzir um espaço de expressão de seus íntimos, de seus afetos, de suas vidas.

Acreditamos que, ao viajarem para a casa de praia, elas produzam uma autoafirmação de suas subjetividades, um testemunho de suas vidas e corpos, uma escrita de si via cinema. Esse gesto é próximo ao do filme *Minha história é outra*, pois ambos elaboram desejos, sonhos, medos, relações, entre outros aspectos da vivência íntima das personagens. Esses filmes produzem “artes feministas da existência”<sup>3</sup> (Rago, 2013), pois desestruturam todas as concepções normativas, tanto discursivas como imagéticas, a partir da presença dessas mulheres, desses espaços autobiográficos que as casas representam.

Ao abrigar essas histórias e esses íntimos, o espaço doméstico é retirado do lugar do privado, do lugar oposto ao social, conforme demonstramos a partir de Babo. Esses espaços, nos filmes, não fazem parte da divisão sexual do trabalho – tomando como referência os apontamentos de Silvia Federici (2017), em que as mulheres são confinadas e seus direitos políticos são esquecidos. Ao contrário, são lugares que inscrevem a vida das mulheres ao mesmo tempo em que permitem que elas elaborem e testemunhem suas existências. As paredes, as janelas abertas, os quadros na parede também carregam sentidos íntimos, de “sentir-se em casa”.

Se historicamente foi entendida como um “lugar do feminino”, a casa, no cinema produzido por mulheres, atua no que Rago definiu como as “artes feministas da existência”, pois abriga e produz testemunhos ao mesmo tempo que promove subversões e emancipações. Nessas obras, as esferas do íntimo e do social se encontram, não havendo separação entre o dentro e o fora, mas sim um movimento contínuo entre os dois pólos, na medida em que o dentro vai para fora, enquanto o de fora move-se para dentro. Isso ocorre, sobretudo, pela marcação da temporalidade cotidiana e pela territorialidade criada pela casa, uma junção que também está presente nos livros de Carolina Maria de Jesus. “O movimento narrativo de Carolina cria o *continuum* (ora amálgama) íntimo-público/casa-rua, não apenas pela marcação da temporalidade cotidiana – uma esfera penetra na outra também pela descrição da espacialidade da casa e da cidade” (Palma, 2017, p. 18-19).

### **O *entre* imaginado: um novo lugar fora do centro**

Eu me situo na margem. Parto de uma distinção definida entre a marginalidade que é imposta pelas estruturas opressivas e a marginalidade pela qual se opta como espaço de resistência – como lugar de abertura e de possibilidade radicais. Esse local de resistência é formado constantemente naquela cultura segregada de oposição que representa nossa resposta crítica à dominação. Chegamos a esse espaço passando por sofrimento e dor, passando por luta. Sabemos que a luta alegra, encanta e satisfaz o desejo. Somos transformados, individualmente, coletivamente, à medida que criamos um espaço criativo radical que afirma e sustenta nossa subjetividade, que nos dá um novo lugar a partir do qual podemos articular nosso sentido de mundo (hooks, 2019, p. 323).

No capítulo “A margem como um espaço de abertura radical” (2019), bell hooks comenta sobre sua experiência ao visitar sua avó na infância. Mesmo criança, a autora conta que sentia os olhares controladores e vigilantes direcionados a ela e sua família, uma sensação de perigo e hostilidade ao entrar em um bairro considerado *de brancos* nos Estados Unidos. Mesmo que a casa de sua avó fosse um lugar confortável, seguro e aco-

lhedor (desejado), ainda era marcada pela experiência geográfica racista e classista. Isso demonstra como as cidades são organizadas, contornadas, de modo a criar políticas de localização, com áreas de pertencimento, de habitação e o seu contrário, as áreas de exclusão e preconceito.

A experiência de visitar a casa da avó proporcionou à autora uma percepção das margens que são criadas pelas pessoas de cor, lugares que adotam um posicionamento radical de enfrentamento e choque com a cultura racista, capitalista e imperialista que regem as cidades, estados e países. Como bell hooks argumenta, a margem não é um lugar de alienação para excluídos de grupos e sociedades, mas é um lugar que torna visível todos esses limites espaciais e subjetivos impostos pelas normas e políticas, além de ser um lugar de encontro e de refúgio para as pessoas de cor. Assim, a margem é enxergada como um espaço potente e poderoso, pois possibilita “resgatar e recuperar o passado, legados de dor, sofrimento e triunfo de modos que transformem a realidade presente” (hooks, 2019, p. 312). Ou seja, a margem é um local essencial na produção de discursos contra-hegemônicos.

A defesa da criação de uma margem como um espaço radical não pretende romantizar a realidade, sugerindo um lugar externo às sociedades capitalistas, patriarcais, coloniais, que separam os oprimidos dos opressores. Mas sim, pretende chamar a atenção para o fato de que as “margens têm sido tanto lugares de repressão quanto lugares de resistência” (hooks, 2019, p. 319), além de espaços de encontro, de liberdade e de criação

A marginalidade como local de resistência. Entre nesse espaço. Vamos nos encontrar nele. Entre nesse espaço. Nós os recebemos como libertadores. Os espaços podem ser reais e imaginários. Os espaços podem contar histórias e desvendar histórias. Os espaços podem ser descontinuados, apropriados e transformados por meio da prática artística e literária. Como observa Pratibha Parmar, “a apropriação e o uso do espaço são atos políticos” (hooks, 2019, p. 322).

O testemunho da infância de bell hooks aproxima-se muito da vivência contada pelas personagens nos curtas-metragens *Minha história é outra* e *Quebramar*. Percebemos que, embora hooks e Babo defendam que os es-

paços radicais/íntimos possam ser físicos ou não, na experiência de hooks, nesses filmes e nos livros de Carolina Maria de Jesus, são materializados em casas. Ou seja, as casas tornam-se locais marginais, mas também abrigam a marginalidade dos sujeitos. Utilizando as palavras de Daniela de Palma, “entendo aqui a ‘casa’, como uma espécie de categoria possível para pensar, em termos mais amplos, os sentidos de marginalidade, principalmente, feminina” (Palma, 2017, p. 3).

O caráter *marginal* das personagens fica evidente na cena ambientada no ônibus, no curta *Quebramar*: o próprio deslocamento das jovens para a casa de praia situa a localidade distante do centro, que no caso é o centro da cidade de São Paulo. A casa de férias ocupada por elas age exatamente como a descrição de hooks e se torna espaço de recuperação das memórias, de reconhecimentos dos limites, das fronteiras sociais e culturais, o que é um imprescindível passo para as transformações. Dito isso, gostaríamos de analisar algumas cenas de *Quebramar* e posteriormente de *Minha história é outra*, a fim de demonstrar como a direção e a *mise en scène* articulam o espaço de marginalidade, que, conforme argumentamos, coloca-se como um espaço entre o dentro e o fora, um espaço para a expressão do íntimo das mulheres.

A primeira cena de *Quebramar* que insere as personagens nesse limiar ocorre aos quatro minutos do curta-metragem. Três das amigas, as duas irmãs e mais uma, estão sentadas no jardim da casa de praia enquanto uma das irmãs corta o cabelo da outra com uma maquininha elétrica. O quintal não aparenta ser um ambiente exclusivo da casa alugada por elas, mas sim um espaço compartilhado com outras casas. Enquanto a irmã, Lana, passa a maquininha no cabelo de Raíssa, ela comenta sobre não conseguir mais deixar o cabelo crescer. Desde 2015, após as ocupações estudantis<sup>4</sup>, ela não possui cabelo comprido. A amiga, Ananda, comenta que já a conheceu de cabelos curtos. Lana, nessa época, tinha cabelo comprido, com uma “franja emo”, motivo pelo qual as meninas brincam e tiram sarro uma da outra em um momento de risadas. A cena termina com elas segurando espelhos, um na frente e outro atrás, para que Raíssa avalie o novo corte. Uma cena bonita de apoio, suporte e, principalmente, um momento de *olhar para si*,

aprovar a própria imagem. A sequência da cena apresenta um plano das montanhas do litoral paulista, que dura alguns segundos até que haja um corte. As irmãs, agora, estão de costas para o quadro, encostadas em uma janela. Silenciosas, elas observam a chuva e o trânsito das pessoas que passam em frente à casa.

Mais à noite, elas conversam em um espaço que parece uma varanda da casa, também um espaço entre o dentro e o fora. Ananda relembra frases machistas que ouviu de alguns garotos quando resolveu cortar o cabelo, e relata a dificuldade de entender sua sexualidade, pois, para ela, não poderia ser lésbica já que tem uma aparência muito feminina, mesmo que não se interessasse por homens. Nessa conversa, as meninas tocam em um tema muito importante: o padrão de beleza, a feminilidade e as dificuldades de autorreconhecimento das mulheres. A varanda é palco para outras cenas ao longo do curta-metragem. Em um momento à tarde, iluminado pelo sol, as amigas tocam violão, compõem músicas, cantam e se divertem. À noite, conversam mais uma vez na varanda. Raíssa fala sobre seu trauma com fogos de artifício devido a um confronto com a polícia em 2015. A jovem conta que, na época das ocupações estudantis, a polícia teve diversas atitudes violentas e abusivas com os estudantes (menores de idade), produzindo contextos de tortura, o que a traumatizou profundamente. Essa informação é importante, pois o filme termina com a cena do Ano Novo, também situada na área externa da casa, um momento de festa, mas também de acolhimento, pois as amigas dão suporte a Raíssa quando eclodem os fogos de artifícios – símbolo da virada de ano.

A parte externa da casa possui um muro baixo que permite ver a casa ao lado. Na última sequência, vemos algumas pessoas transitando, enquanto o grupo de amigas cantam, dançam, conversam. Poucos momentos antes da passagem de ano, restam só três amigas nessa área: as irmãs e Camila, que cantam e dançam, enquanto há uma vizinha sentada no muro que separa as casas, observando as meninas e, de certa forma, participando do momento. Antes dos fogos começarem, as amigas colocam fones de ouvido em Raíssa,

abraçam-na e cantam juntas enquanto os fogos explodem. Momento em que a amizade transborda, ecoa no “te amo” falado por elas.

Por seu interesse na construção de um lar, de uma família, as personagens abordam questões políticas que afetam a vida diária das mulheres, principalmente daquelas que não se encaixam nas normas e nos padrões de feminilidade impostos pela sociedade ocidental. Como bell hooks coloca no capítulo “Constituir o lar: um espaço de resistência”, a partir da casa, do espaço marginal que possibilita que vejamos as fronteiras, é possível “recuperar perspectivas perdidas, dar um novo significado à vida. Podemos fazer do lar aquele espaço ao qual regressamos para nos renovar e nos recuperar, no qual podemos curar nossas feridas e nos tornar inteiras” (hooks, 2019, p. 124).

Em *Minha história é outra* ocorre o mesmo. No filme, existem dois núcleos: o da casa da personagem que pratica meditação, recebe sua amiga e cuida de seu sobrinho, e o da praça, onde jovens negras lésbicas conversam sobre as dificuldades encontradas em assumir sua sexualidade e expressar seus afetos em público. Muitas falam da difícil relação com as famílias e como foi libertador sair de casa (por causa da universidade) e poder construir uma nova experiência de família e de lar. Embora esses momentos em praça pública também articulem a relação entre o dentro e o fora, pois elas falam de questões íntimas, pessoais, que afetam suas existências, neste artigo iremos nos deter nos espaços limiares, os que marcam a fronteira.

Após a cena de meditação, a personagem prepara seu café da manhã e o toma olhando através de uma grande janela, que exhibe casas, prédios, árvores, em um ambiente tranquilo, muito diferente das representações costumeiras das comunidades urbanas. Junto ao café, a personagem fuma um cigarro observando a paisagem, de costas para a câmera. Uma amiga chega em sua casa e as duas começam a tingir seus cabelos. Enquanto a tinta penetra no fio, elas conversam sobre padrões de beleza, sobretudo os referentes à branquitude. Falam abertamente dos preconceitos e da necessidade de performar uma imagem “de e para os brancos”. Durante a conversa, seus corpos são representados na laje, que enquadra a favela ao fundo. Por meio da troca entre elas, pelo apoio e pela afirmação de sua beleza natural,

negra, retinta, ambas recusam os padrões performativos, que como bell hooks (2019) colocou, são fruto de uma imbricação do patriarcado com o capitalismo, com a supremacia branca e com o imperialismo. Elas também observam a geografia do morro. A partir da passagem de um carro de ovo, elas abordam a locomoção, o trânsito, as dificuldades daqueles que moram nos morros e áreas mais altas, e, portanto, têm menos acesso aos produtos, uma vez que os carros não sobem nessas regiões.

Essa mesma perspectiva da favela vista da janela é repetida ao longo do curta-metragem, que destaca as nuvens no céu e a personagem que mais uma vez observa através da janela. Nesse momento, a câmera a registra de frente, posicionando a personagem em um tipo “de fora para dentro”. Com uma flor na orelha, ela fuma um cigarro e parece meditar enquanto o tempo passa.

A última cena é dessa mesma personagem, Niázia, preparando um banho com ervas e flores em uma banheira localizada na área externa da casa. Ela se deita na banheira sem a preocupação de seu corpo ser exibido. Não há nenhum tipo de sexualização por meio do enquadramento. Pelo contrário, a cena adquire um tom de ritual, de gesto de cuidado de si, de fortalecimento de sua identidade, semelhante às cenas das amigas de topless na praia em *Quebramar*. Acreditamos que as cenas demonstram e reforçam a afirmação dos corpos das personagens. Em *Minha história é outra*, a personagem encara a câmera, retornando o olhar para aqueles que a assistem.

Esses filmes, e, principalmente *Minha história é outra* (por apresentar somente personagens negras), ecoam a importância política de recuperação do lar, de construção de espaços de autossuficiência, que autoras negras como hooks (2019) e Patricia Hill Collins (2019) defendem em suas pesquisas. Um lar, uma casa, que não seja formado nos moldes patriarcais, imperialistas, brancos, mas que seja um espaço de habitação, um habitáculo, como aponta Babo. Um lugar de existência e de posicionamento diante das fronteiras sociais. Nas palavras de bell hooks:

Ao longo da história, as pessoas afro-americanas têm mostrado acreditar que a construção de uma casa, ainda que frágil e simples (a cabana de escravizados, o barraco de madeira), tem uma dimensão política radical.

Apesar da brutal realidade do apartheid racial, da dominação, o lar de uma pessoa era o único lugar onde ela podia enfrentar livremente a questão da humanização, onde ela podia resistir. As mulheres negras resistiram constituindo lares onde todos os negros pudessem se empenhar em ser sujeitos, não objetos; onde pudéssemos encontrar conforto para nossos pensamentos e nosso coração apesar da pobreza, das dificuldades e privações; onde pudéssemos restaurar a dignidade negada a nós do lado de fora, no mundo público (hooks, 2019, p. 111).

Como considerações finais, acreditamos que as casas nesses filmes significam algo a mais do que um mero lugar onde se desenvolvem dinâmicas históricas. Nelas, são gravados elementos da intimidade dos sujeitos que a habitam. Essas habitações, formas de constituição desses lugares, podem ser entendidas como margens que produzem resistências às dinâmicas opressivas, sobretudo, pela qualidade de visibilizar as fronteiras, de produzir uma aproximação entre as esferas privada e pública. O íntimo e o pessoal das personagens não são apartados das experiências sociais e públicas, mas coabitam em ambos os lugares. Essas personagens, como aquela dos livros de Carolina Maria de Jesus, produzem um fluxo, uma dinâmica entre a casa e a rua. Como Palma escreve, “da casa, Carolina escreve para a rua, deixando que essas duas esferas de linguagem se penetrem mutuamente e, na mescla resultante, elabora sua língua literária” (Palma, 2017, p. 21). No caso dos filmes aqui analisados, há a construção de novas formas de olhar, seja pela performance das personagens, seja pelas formas de enquadramento, que a todo tempo buscam romper com padronizações hegemônicas do cinema e da sociedade capitalista, patriarcal e racista.



## Referências bibliográficas

AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.

BABO, Maria Augusta. As intermitências do íntimo. BARROS, Né; MARTINS Filipe. *Deslocações da intimidade*. Festival de Cinema Family Film Project: Balleteatro, 2015.

COLLINS, Patricia Hill. O poder da autodefinição. COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento Feminista Negro*. São Paulo: Boitempo, 2019.

HOOKS, bell. *Anseios*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos IX - Genealogia da ética, Subjetividade e Sexualidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

JESUS, Carolina Maria. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.

PALMA, Daniela de. As casas de Carolina: espaços femininos de resistência, escrita e memória. *Cadernos Pagu* (UNICAMP), v. 51, p. 01-31, 2017.

PATEMAN, Carole. *O contrato sexual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções de subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Por exemplo: Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (Chantal Akerman, 1975); *Le bonheur* (Agnès Varda, 1965) e *India Song* (Marguerite Duras, 1975).

2. Carole Pateman (1993) argumenta que a separação entre o contrato social e o sexual é uma fonte central de opressão de gênero, destacando como a teoria política tradicional muitas vezes negligencia a dimensão sexual das relações de poder e subordinação das mulheres.

3. Em *A aventura de contar-se* (2013), Margareth Rago coloca o feminismo como responsável e articulador do movimento de construção de novos espaços de existência. “Todas, então, tiveram de construir novos espaços subjetivos, sociais e de gênero, e o feminismo foi a grande porta de entrada para seus deslocamentos e reinvenções” (Rago, 2013, p. 36).

4. Em 2015, o governo estadual de São Paulo anunciou um plano de reorganização escolar que envolvia o fechamento de cerca de 94 escolas e a realocação de alunos para outras instituições. O governo justificou a medida alegando que ela tornaria a rede escolar mais eficiente e econômica. No entanto, a reorganização foi altamente controversa e desencadeou uma onda de protestos e ocupações por parte dos estudantes em todo o Brasil no ano de 2016.

## CAPÍTULO 11

# Tecendo a adolescência: espaço, identidade e tempo nas fotografias do livro *In My Room: Teenagers in Their Bedrooms*, de Adrienne Salinger

TACIANA LEMOS

### Introdução

*“Our bedrooms tell stories about us. They become the repository for memories, desire and self-image.”*  
(Adrienne Salinger)

Publicado em 1995, o livro *In My Room: Teenagers in Their Bedrooms* (doravante *In My Room*) da fotógrafa estadunidense Adrienne Salinger é um projeto fotográfico realizado com 45 adolescentes que permitiram a entrada da fotógrafa com sua câmera em seus quartos. Ao adentrar esse espaço, além de serem fotografados, os jovens foram conduzidos em uma pequena entrevista sobre suas histórias de vida e sobre seus espaços privados. A fotógrafa viajou pelos Estados Unidos e conheceu os jovens em shoppings, restaurantes e através de amigos em comum. Previamente à entrada em seus quartos, foram estabelecidos breves pré-requisitos: os quartos não

poderiam ser organizados ou preparados previamente e não era permitido aos pais entrarem no quarto durante o processo. O gesto em questão foi realizado com a finalidade de que a entrada de Salinger não intervisse drasticamente na experiência dos adolescentes com o espaço, ou seja, que não se instaurasse uma cena que fosse muito diferente do cenário cotidiano dos jovens, alicerçando assim, a construção do dispositivo fotográfico.

Embora inseridos em um projeto encabeçado por adultos, nos é oferecido um vislumbre do mundo dos adolescentes que tem como referente uma gama de jovens diversos, provindos de classes trabalhadoras e de classe média, imigrantes, brancos e negros, com famílias religiosas, com passados extremamente desafortunados ou permeados pelo enfrentamento do álcool e de outras drogas. Em suas imagens, Salinger explora temas como a busca da identidade, a influência da cultura de massas, a intimidade do espaço privado e a tomada de posicionamento político. São exploradas também as questões emocionais enfrentadas pelos jovens durante a adolescência, trazidas principalmente pelos depoimentos fornecidos por cada um deles, que acrescentam uma dimensão confessional ao projeto. Nesse sentido, se tomarmos o ato de fotografar como uma práxis de atribuir importância (Sontag, 2020, p. 41), percebemos a ação de Salinger em galvanizar um olhar sobre uma experiência que é intrínseca à grande parcela da população mundial, mesmo que vivida de formas distintas. Ademais, é essencial salientar que a adolescência constitui um estágio crucial no processo de desenvolvimento da identidade, no qual os indivíduos estão engajados em uma busca ativa de autoconhecimento.

No que se refere ao aspecto espacial, os adolescentes constroem diversas zonas íntimas, particularmente em seus quartos, por meio da configuração e utilização específica de móveis, objetos, tecnologia, vestuário, entre outros. Tais práticas são significativas para a construção e expressão de sua auto-identidade e para a criação de um ambiente pessoal que reflete suas preferências individuais e interesses culturais. Para Brown *et al.* (1994), quartos de adolescentes funcionam, nos termos de Vygotsky, como *meditating devices*, expressão que descreve as ferramentas, símbolos e artefatos culturais que os

indivíduos utilizam para interagir com o mundo, regular seu pensamento e facilitar seu desenvolvimento cognitivo. A *mise-en-scène*, construída em consonância com o enquadramento de Salinger, engloba os objetos, cenários, ambiência (iluminação, disposição de móveis e artefatos tecnológicos) e organização (a ordenação, o arranjo caótico ou hiper organizado, bem como a disposição de elementos nas paredes). Nela, se faz presente uma disparidade entre elementos dispostos no quadro, que indiciam uma relação de fusão entre o eu criança e o eu adulto, onde as pistas das influências culturais presentes nas fotografias funcionam como uma janela para a intimidade do indivíduo e os quartos, e neste caso, parecem funcionar como santuários privados dos jovens, onde diferentes realidades e tempos colidem.

Diante desse quadro, partiremos de alguns eixos de análise das fotografias, sendo eles o espaço, a construção do dispositivo fotográfico, a identidade adolescente e a temporalidade das imagens. Serão examinadas, através de elementos que compõem o quadro, questões que englobam o processo de despertar na adolescência, como a construção de um pastiche identitário. É evidente que os eixos de análise não podem ser abordados de forma isolada, pois estão intrinsecamente interligados. Portanto, é crucial destacar que processo metodológico envolverá a consideração das maneiras pelas quais cada eixo influencia reciprocamente o outro, configurando um quadro de análise dialética. A fim de elaborar uma argumentação sólida, as ferramentas de análise permanecerão em constante diálogo e interseção mútua.

Por fim, diante da abundância de informações visuais que evidenciam as contradições e ambivalências inerentes ao processo de amadurecimento, as imagens presentes na obra nos instigam a renunciar a suposições simplistas acerca da subjetividade adolescente. O projeto de Salinger, em conjunto às reflexões acerca da identidade, do espaço e da temporalidade, constitui um terreno propício para a realização de investigações acadêmicas. E, através das análises das fotografias, o presente artigo intenciona também, subverter a concepção da adolescência como um período de vida frequentemente caracterizado como ífero e submetido a pré-noções reducionistas que o enxergam apenas como um estágio de transição para a vida adulta.

## A construção do dispositivo fotográfico

Inicialmente, devemos reiterar que os adolescentes retratados no presente objeto de estudo estão geograficamente localizados nos Estados Unidos e temporalmente localizados nos anos 90. Nesse sentido, torna-se crucial compreender que a experiência da adolescência não é uniforme, mas sim multifacetada, uma vez que está intrinsecamente vinculada ao contexto social, à posição de classe social, ao gênero e à raça do indivíduo. Consequentemente, as vivências e trajetórias adolescentes são moldadas por essas variáveis sociais, as quais exercem influência significativa na forma como os jovens se percebem e são percebidos pela sociedade em geral: são várias as adolescências; não há adolescência independente do seu contexto, sua classe social, seu gênero e sua raça (Carmo-Huerta, Rosa, 2020, p. 8).

De acordo com Rosa e Carmo-Huerta (2020, p. 7), a palavra *adulescens*, etimologicamente, provém do latim e denota “aquele que continua a crescer”. Durante o Império Romano, o termo era aplicado exclusivamente aos jovens do sexo masculino, enquanto as mulheres faziam a transição direta da infância para o estado de esposa. Brevemente, a palavra “adolescência” desaparece e ressurge na Idade Média europeia, quando a divisão da população em grupos etários começa a ganhar destaque. No entanto, no final do século XIX, emerge a ideia de uma “juventude irresponsável” e são criados diversos mecanismos de controle e medidas corretivas, como o serviço militar, conventos e hospícios. Somente no início do século XX é que o termo “adolescente” passa a ser usado indistintamente para meninas e meninos, em conexão com a generalização da escolarização.

O despertar da adolescência, pode ser compreendido como uma inversão de seu sentido habitual no qual o acordar seria equivalente a saída do estado de inércia e alienação para retornar ao estado de vigília e de consciência (*idem*, p. 8). Durante o processo de transição para a idade adulta, o indivíduo inicia o desenvolvimento de uma apreensão das suas personas públicas e privadas. E, ao pensarmos no adolecer contemporâneo, nota-se um aumento significativo na dificuldade de reconhecer o mal-estar e a sen-

sação de desamparo diante da profusão de representações sensoriais, sexuais e imagéticas, as quais promovem identidades fixas que moldam as interações sociais e afetivas (Binkowski, Rosa, 2019 *apud* Carmo-Huerta, Rosa, 2020).

Em um estudo realizado por Brown *et al.* (1994), por meio de entrevistas com adolescentes provenientes de diferentes origens socioeconômicas, raciais e étnicas, incluindo indivíduos das classes trabalhadora e média, brancos e negros, com o objetivo de investigar se o espaço de seus quartos era tão relevante quanto aparentava ser para garotas brancas de classe média, os pesquisadores puderam compreender que,

não apenas os adolescentes falavam de maneira mais livre em seus próprios quartos, mas também expressavam de maneira material - em suas paredes e por meio das mídias que consumiam - como se sentiam em relação às suas vidas cotidianas. [...] Nesse caso, os adolescentes, segurando um gravador, nos levaram a uma visita visual pelos seus quartos, descrevendo tudo o que consideravam importante e/ou que tinha um significado especial para eles. [...] (Brown *et al.*, 1994, p. 816, tradução nossa<sup>1</sup>).

Aqui, condensa-se a noção dos quartos como refúgios, desta vez, executando a função de abrigo em meio à angústia experienciada durante o processo de amadurecimento. A sensibilidade com a qual a adolescência contemporânea foi capturada por Salinger elucidada que o espaço, a decoração, as posturas corporais, as roupas, as expressões faciais, os estilos de vestimenta definem a identidade de cada adolescente (Grauer, p. 87).

Ao estarmos diante das fotografias e dos relatos, é possível confirmarmos a presença de linhas de força estratégicas, advindas da construção do dispositivo, que foram reorientados em prol da construção de uma *mise-en-scène* que assinala que uma atmosfera de confiança fora instaurada. Distançando-se, assim, da sensação de intrusão que frequentemente acompanha a presença e olhar de figuras de autoridade que adentram esse espaço privado.

Segundo Foucault (1997 *apud* Agamben, 2005, p. 24), o dispositivo “tem natureza essencialmente estratégica, que se trata, como consequência, de uma certa manipulação de relações de força, de uma intervenção racional e combinada das relações de força, seja para orientá-las em certa direção, seja

para bloqueá-las ou para fixá-las e utilizá-las”. As fotografias exibem quartos que parecem terem sido modificados de acordo com as preferências de cada jovem, demonstrando autonomia no complexo arranjo do espaço. Portanto, os quartos parecem funcionar como uma proteção contra as forças hierárquicas presentes em outros ambientes do espaço privado e público. De forma amena, a fotógrafa constrói o dispositivo fotográfico jogando com tais estruturas de poder presentes no espaço doméstico ao se lançar numa tentativa de instaurar uma entrada equânime no espaço privado dos jovens.

Conforme Foucault (1997) argumenta, o poder não pode ser considerado como uma entidade única e distinta, em vez disso, ele se manifesta por meio das interações entre indivíduos, refletindo um sistema de relações que frequentemente se traduzem em formas de domínio exercidas por alguns sobre outros. É crucial reconhecer que o poder é relacional e circular, sujeito a mudanças constantes, e, portanto, qualquer análise do poder deve levar em consideração o contexto temporal, espacial e social no qual se manifesta. O propósito inicial da fotógrafa de elaborar o dispositivo para atingir a fidedignidade não se concretiza completamente, uma vez que a dinâmica do poder se reconfigura, porém persiste. Em contrapartida, a atenção dedicada aos espaços pessoais demonstra um comprometimento em compreender a complexidade e a diversidade das trajetórias individuais, contribuindo para um diálogo sensível acerca da formação subjetiva durante a adolescência. No que tange a discussão sobre a esfera pública e privada, o argumento de Biroli (2014) é relevante para ponderamos sobre a produção de autoridade nos espaços:

[...] a análise crítica das relações de poder nas esferas convencionalmente entendidas como não públicas ou não políticas é necessária para se compreenderem as consequências políticas dos arranjos privados. Por outro lado, sem essas conexões fica difícil entender de que maneira relações tidas como voluntárias e espontâneas, mas que respaldam padrões de autoridade e produzem subordinação, têm impacto ao mesmo tempo para o exercício da autonomia por cada indivíduo – em ambas esferas – e para a construção da democracia. [...] O âmbito das relações familiares e íntimas pode ser também o da distribuição desigual das responsabilidades sobre a vida doméstica e sobre as crianças, dos estímulos diferenciados que favorecem



um maior exercício da autonomia, no caso dos homens e a obediência ou o engajamento em relações que cultivam uma posição de dependência e subordinação para as mulheres (p. 33-34).

Ressalvo aqui também, que a atuação de fatores sociais, de raça e de gênero influenciam na navegação por esses espaços privados, assim reiterado por Biroli.

### **Espaço, identidade e tempo**

Ao expandirmos a noção de experiência estética para além do campo das artes, podemos concebê-la como elemento potente na vivência do habitar. Nesse sentido, o espaço privado emerge como um *locus* no qual a experimentação de possíveis *Eus* é conduzida.

Em *In My Room* (1995), é possível identificarmos dois tipos de elementos ornamentais principais presentes no espaço: uma amálgama iconográfica alojada nas paredes e objetos decorativos presentes em cima ou ao lado das camas, no teto ou em penteadeiras. Foquemos inicialmente na mescla de imagens, que é composta por recortes de revistas, imagens de celebridades, capas de álbuns, placas de trânsito, bandeiras, pôsteres de filmes. As mensagens e materiais midiáticos que compõem o quadro são remodelados, reconfigurados, criticados e adaptados para se adequarem às vidas emergentes. Logo, ao refletirmos sobre o processo de formação da identidade adolescente e sua relação com a mídia de massa é possível argumentarmos ela funciona como um pertinente *cultural tool kit* (Swidler, 1986), do qual os adolescentes escolhem enquanto amadurecem. Os elementos espaciais e materiais desempenham um papel significativo na expressão estética, permitindo-lhes explorar suas preferências, interesses e valores individuais. O quarto, como um espaço privado e pessoal, oferece aos adolescentes a liberdade de moldar e personalizar seu ambiente de acordo com sua autopercepção, aspirações e identificação cultural.



Figura 1: Garoto no quarto

Fonte: Adrienne Salinger. Disponível em: <https://tinyurl.com/24refu44>. Acesso em 22 fev. 2024.

Com a incorporação de um mosaico de outras imagens nas paredes, observamos múltiplos enquadramentos dentro de um quadro, onde a fotografia parece se desdobrar em várias outras imagens (Figura 1). Salinger enquadra o que aparentemente já havia sido previamente enquadrado pelo jovem, isso é, ele está centralizado na composição que ele próprio criou. A maioria das imagens retrata mulheres negras, incluindo *sex symbols* em capas de revistas dos anos 90. Sugerem duas possibilidades distintas: a presença de uma iconografia que o jovem admira ou a representação de figuras que o despertam sexualmente. Ademais, ao considerarmos a Figura 1 e várias outras fotografias presentes na obra, podemos perceber um movimento de enclausuramento devido ao fato dos quartos exibirem paredes

preenchidas até o teto e cantos abarrotados de objetos que intensificam ainda mais o confinamento daquilo que, por sua própria natureza, já está predisposto a ser contido. Diante do presente quadro, levando em consideração as teorias acerca da adolescência, podemos nos indagar sobre como os elementos dessa lógica de rasura e pastiche, tal como manifestados nas colagens presentes no ambiente do quarto, podem ser equiparados à formação da identidade adolescente.

A adolescência pode ser compreendida como um luto do corpo infantil, que estava carregado de desejo, de histórias, de narrativas e que é substituído por um corpo ainda indeterminado e que é parcialmente inventado, não só em sua imagem, mas como fantasiado no olhar do outro, em suas experiências corporais. São frequentes durante esse período, estados de despersonalização ou de indisposição com a própria figura, quadros de angústia ou de descompasso com o próprio corpo ou época. Devido a tal cenário, existem práticas – comuns entre jovens – de tentativa de localização da angústia através de comportamentos compulsivos, de automutilação ou de distúrbios alimentares. Argumentamos aqui, que a descoberta subjetiva do espaço privado e o controle exercido sobre ele representam uma forma saudável de organizar e canalizar a angústia, resultando em impactos identitários duradouros. Além disso, é importante considerar o papel desempenhado pelos espaços na definição da autoimagem dos indivíduos, como categoriza Brown *et al.* (1994, p. 818, tradução nossa):

conforme conversávamos com os adolescentes sobre os objetos em seus quartos, vários padrões distintos de significado e identidade emergiram. A maioria dos itens e imagens que encontramos pode ser agrupada em uma dessas categorias: apropriação (uso de imagens culturais de forma pessoal); conexões sociais (manutenção de laços afetivos); fantasia (imaginação de ser alguém diferente ou algo improvável); diferenciação/integração social (ser de ou semelhante a alguém); expressão estética (arte pessoal); e bricolagem (compilações de imagens e itens díspares<sup>2</sup>).

A heterogeneidade dos elementos presentes na obra é articulada de maneira que deixa exposta a fragmentação da personalidade e do trauma do

amadurecimento. Secundariamente, nos objetos que compõem o enquadramento de Salinger é revelada uma dimensão de extremo contraste do momento de transição da infância para a idade adulta. São exibidos bichos de pelúcia, brinquedos de plástico, skates, instrumentos musicais coabitando com artigos cosméticos, troféus, cigarros, cinzeiros e garrafas de bebida alcoólica. Logo no prefácio de *In My Room* (1995), Salinger afirma que ao escolher seu referente fotográfico, levou em consideração o distúrbio temporal que se instaura nos ambientes retratados:

adolescentes estão à beira de mudanças rápidas. Seus quartos contém todas as suas posses e esses são os últimos momentos em que estarão vivendo com seus pais O passado se comprime na mesma prateleira do futuro. Lembranças das primeiras comunhões ficam ao lado de cinzeiros que transbordam cigarros (1995, p. 5, tradução nossa<sup>3</sup>).



Figura 2: Garota no quarto

Fonte: Adrienne Salinger. Disponível em: <https://tinyurl.com/24refu44>. Acesso em 22 fev. 2024.

Os quartos, à semelhança de seus ocupantes, evidenciam uma confluência temporal, conforme ilustrado na fotografia de Dena D. (Figura 2), por meio de elementos diversos: o ato de fumar um cigarro pela jovem, a presença de uma garrafa de bebida alcoólica em uma prateleira adjacente a um animal de pelúcia. É através do agrupamento de elementos heterogêneos que o cauteloso gesto de composição do espaço abre lacunas para a criação de uma espécie de constelação de ciclos de vida. Os ambientes em questão encapsulam o confronto de diferentes temporalidades e, com isso, percebemos que a disparidade entre elementos no enquadramento de Salinger é uma tentativa de captura do tempo presente enquanto ele se torna passado e, simultaneamente, se aninha no futuro, estabelecendo, assim, um embate entre o eu criança e o eu adulto. Dessa forma, a adolescência pode compreendida como um momento de vida não apenas dialético, mas, anacrônico. Utilizaremos aqui, as noções de imagem dialética de Walter Benjamin (2012) e de anacronismo da imagem de Didi-Huberman (2015) a fim de servirem como ferramentas de análise sobre os arranjos de temporalidades presentes no interior da imagem (a adolescência) e no exterior da imagem (o tempo da imagem propriamente dito).

No que diz respeito à temporalidade da imagem, Aby Warburg, bem como Walter Benjamin, colocam a imagem no centro nevrálgico da vida histórica e elaboram novos modelos de tempo: a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha (Didi-Huberman, 2015, p. 106). Para Benjamin,

a verdadeira imagem do passado passa voando. O passado só se deixa capturar como uma imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade. [...] Pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sintá visado por ela (2012, p. 243)

A imagem produz uma *temporalidade de dupla face*, noção que sustenta a ideia de imagem dialética como sendo aquela que se instaura em um duplo processo, apontando simultaneamente para seu momento de inscrição e para seu momento de devolução, isso é, para o futuro da imagem. A inscrição e a devolução, que ilustram o movimento pendular da imagem

dialética, são ilustrados, respectivamente, por uma dimensão fixa e uma dimensão dinâmica. De certo modo, a inscrição é provisória e lida com a fugacidade do tempo, enquanto o futuro da imagem é o que a movimenta e aponta para o futuro. Diante disso, pode-se argumentar que, nas fotografias a temporalidade “da imagem” caminha paralelamente, se entrelaçando à temporalidade de seus referentes fotográficos. O tempo da imagem está em jogo em conjunto com o tempo da adolescência e os retratos capturam os espaços como chave de acesso para um tempo perdido que insiste em retornar, se moldando ao presente e se recolhendo no futuro.

Ademais, em sua obra *Diante do Tempo* (2000), Didi-Huberman se volta às produções artísticas europeias do *quattrocento* com a intenção de tecer um método anacrônico da história da arte. Em um movimento a contrapelo, o historiador da arte utiliza do método arqueológico de Foucault aplicado à arte e ao saber sobre as imagens. O autor toma como exemplo o afresco *A Madona das sombras* (1440-1450) de Fra Angelico, seu enfoque, todavia, é nos painéis (o autor os chamará de panos) localizados abaixo da *sacra conversação*, que fora ignorado por historiadores da arte ao longo do tempo, por não serem dignos de serem estudados. Ao analisar os painéis, Didi-Huberman não submete a imagem ao juízo do tempo cronológico e condena os historiadores por falharem em ver a *semelhança deslocada* entre o renascimento e o expressionismo abstrato, especificamente com o trabalho de Jackson Pollock. Em linhas gerais, o anacronismo é um modelo dialético entre tempo e história que vai em embate com métodos eucrônicos. O historiador da arte elucida que,

sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo. [...] Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [durée]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [étant] que a olha. [...] estamos *diante do pano* [*A Madona das Sombras*] como diante de um objeto de tempo

complexo, de tempo impuro: uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos (p. 15-16, 2015).

As fotografias do livro *In My Room* (1995), por serem compostas por tempos heterogêneos que transitam entre o mundo adulto, entre a juventude e entre a infância, produzem anacronismos que não dizem respeito apenas à dimensão temporal externa da fotografia, o jogo se faz presente no interior da composição visual.



Figura 3: Jovem e sua filha no quarto

Fonte: Adrienne Salinger. Disponível em: <https://tinyurl.com/24refu44>. Acesso em 22 fev. 2024.

A figura 3 se destaca em meio às fotografias presentes no livro ao adotar uma abordagem distinta em relação às demais, por ilustrar a coabitação de uma mãe com sua filha no mesmo espaço. O berço da criança ocupa a porção esquerda do quadro, enquanto a cama da jovem encontra-se à direita, com ambas centralizadas na composição. Entre esses elementos, destaca-se a presença de um animal de pelúcia, que confere um simbolismo ambíguo à cena,

por não sabermos a quem ele pertence. Pode-se argumentar que essa imagem se revela exemplar para a consideração das complexas interações temporais que se entrelaçam no contexto retratado. Na esteira dessa temática, é possível identificarmos que um movimento multidirecional é instaurado, que enfrenta, simultaneamente, passados e futuros que estão sempre em movimento.

Para Didi-Huberman,

a imagem dialética é uma bola de fogo que atravessa todo o horizonte do passado. Ao fazê-lo, ela desenha um espaço que lhe é próprio, um *Bildraum* que caracteriza sua dupla temporalidade de “atualidade integral” e de abertura “para todos os lados” do tempo. Essas são as potências da imagem. Essa é, da mesma forma, sua fragilidade essencial. Potência de colisão, em que as coisas, os tempos são colocados em contato, são “telescopados”, diz Benjamin, e desagregam-se nesse mesmo contato. Potência de relâmpago, como se a fulguração produzida pelo choque fosse a única luz possível para tornar visível a audiência historicidade das coisas (2015, p.127).

É factível afirmarmos que tal vulnerabilidade essencial da imagem se aplica para a imagem fotográfica. Além da dualidade temporal intrínseca à imagem, nas fotografias de Salinger, uma camada temporal adicional é estabelecida, evidenciada pela colisão temporal que se materializa não apenas na dimensão “externa” à fotografia, mas também no próprio referente fotográfico, “interno” à fotografia. Diferentes períodos temporais constituem um cenário onde “Outrora encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação” (Benjamin *apud* Didi-Huberman, p.129, 2015). O limiar da adolescência é elucidado por meio da disposição desses elementos anacrônicos, os quais remetem tanto ao universo adulto quanto à infância. O anacronismo das imagens, por sua vez, desempenha uma função *des-cronologizante* e produz discordâncias na ordem temporal, isso é, o passado irrompe e reconfigura o presente, assim como a memória proustiana (memória involuntária). A constante reconfiguração dos tempos do interior da imagem, perturbam a ordem cronológica de pensar o adolecer, apontando, em um movimento anacrônico, assim como a imagem dialética, concomitantemente para o futuro da imagem, dos jovens e de suas identidades.



## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o dispositivo. In: *Outra Travessia*, v.0, n.5, p.27-51, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.(Obras escolhidas, v. 1).
- BIROLI, Flávia. O público e o privado. In: MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. *Feminismo e política*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.
- BROWN, J; DYKERS, C; STEELE, J.; WHITE, A. Teenage Room Culture: Where media and identities intersect. In: *Communication research*, v. 21, no6, p. 813-827, 1999.
- DIDI HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- GRAUER, Kit. Teenagers and their bedrooms. In: *Visual Arts Research*, v. 28, no 2, p 86-93, 2002.
- ROSA M.D; CARMO-HUERTA, V. O que resta da adolescência: despertar nas fronteiras e fronts. In: *Estilos da Clínica*,v. 25, no 1, p. 5-20, 2020.
- SALINGER, Adrienne. *In My Room*. São Francisco: Chronicle Books, 1995.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SWIDLER, Ann. Culture in action: Symbols and strategies. In: *American Sociological Review*, n 51, p 273-286, 1986.

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Not only did teenagers talk much more freely in their own rooms but they also expressed in material ways – on their walls and through the media they talked about consuming – how they felt about their everyday lives. [...] In this case, the teenagers, holding a tape recorder, took us on a visual tour of their rooms, describing everything they thought was important and/or had special meaning or significance for them.

2. As we talked with teenagers about the objects in their rooms, several distinct patterns of meaning and identity configurations emerged. Most items and images we encountered could be grouped into one of these categories: appropriation (using a cultural image in a personal way); social connections (maintaining ties with a loved one); fantasy (imagining being someone different or being with someone or something improbable); social differentiation/integration (being different from or similar to someone); aesthetic expression (personal art); and bricolage (compilations of disparate images and items).

3. Teenagers are on the edge of rapid change. Their rooms contain all of their possessions, and yet these are the last moments that they will be living on their parents' homes. The past is cramped together on the same shelf as the future. Mementos from First Communions lie next to overflowing ashtrays.

## CAPÍTULO 12

# Afetos em comunicação nas artes da rua: performances, lugares e presença nas/das manifestações artísticas

DÉBORAH MÉDICE

### **Introdução**

O presente trabalho tem como propósito apresentar os principais conceitos e estudos que fundamentam a pesquisa de doutorado no âmbito do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFMG. A pesquisa tem por intenção investigar como as experiências de ocupação e manifestações artísticas urbanas nas cidades de Ubá e Viçosa, localizadas na Zona da Mata de Minas Gerais, ressoam pelos afetos em comunicação na vivência nas/das cidades e no aprendizado de suas tensões. São muitas as manifestações culturais que ocupam os centros e periferias das cidades do interior mineiro, como o Slam (batalha de poesia falada), Batalhas de rap ou MC, o Grafite e a Pixação, bailes nas ruas das comunidades, que mobilizam principalmente jovens artistas em levantes-performáticos-poéticos. No contexto das cidades da Zona da Mata, é crescente o número de coletivos que realizam batalhas de poesia ou rap e outras intervenções artísticas, ocupam praças, calçadões, feiras, as ruas da cidade e reúnem pessoas para

ouvir poesia, seja rimando ou não, convidam e constroem para participação e vivência num lugar de encontro de vozes, marcado fortemente pelo aparecer no espaço público.

Assim, a proposta visa, por meio da experiência de acompanhamento dessas manifestações nos municípios de Ubá e Viçosa - Minas Gerais, flânar pelas ocupações artísticas nos espaços urbanos das praças, ruas, calçadas, muros, paredes e prédios. Tem também por intuito acompanhar os modos de aparência no espaço público mobilizado pelas manifestações artísticas periféricas a partir da vivência nesses contextos e compor com as experiências uma reflexão e mapeamento performáticos a partir das linguagens artísticas acerca da relação que se estabelece com os lugares.

A pesquisa busca, por meio da experiência com essas manifestações nos territórios, problematizar as latências mobilizadas nas narrativas artísticas quanto aos aspectos estéticos, éticos, políticos e históricos. Assim, movimento das noções de lugar, performance, presença, experiência e *flânerie* em comunicação com os estudos de Santos (2006), Martins (2021), Butler (2018), Nascimento (2019), Di Felice (2009), Gumbrecht (2010), Larossa (2002) e Benjamin (2021). Os trajetos teóricos iniciais perpassam a arte urbana periférica pensando no habitar o espaço (público) e a aparência, as tensões na/da cidade: latências e performatividade, e o gesto de flânar nas cidades, realizando uma cartografia artística, e seus diálogos com a experiência, a presença e a educação.

Tendo como referência metodológica a pesquisa com os afetos (Mori-ceau, 2019, 2020), o trabalho tem por intenção realizar um mergulho nas experiências de ocupação artística no espaço urbano e uma cartografia artística (Ribeiro, 2021) com as manifestações das ruas. A pesquisa com os afetos propõe uma abertura para os encontros, para o abalo da experiência, assim como uma reflexividade que não se prenda em definir os afetos, mas justamente colocá-los em movimento em comunicação com a teoria. Nesse artigo apresento os principais conceitos tensionados na etapa inicial da pesquisa, realizando uma revisão teórica, tendo como base, também, experiências e arquivos pessoais de algumas manifestações artísticas urbanas já

acompanhadas, fundamentais para a composição do projeto de pesquisa ao qual se vincula este trabalho.

### **Arte urbana: habitar o espaço (público) e aparência**

No percorrer as cidades, múltiplas são as ruas, avenidas, praças, assim como as pessoas que transitam, habitam e experienciam os lugares, constroem neles e com eles sentidos diversos sobre existir no mundo. São muito coletivos e artistas que realizam nas ruas e espaços da cidade batalhas de rap, de poesia (Slam de poesia), grafites, pixações, apresentações e intervenções atravessadas por diferentes expressões artísticas. Essas pessoas ocupam, individual e coletivamente, as cidades e o cotidiano, produzem encontros, acontecimentos marcados pela aparência de narrativas, de testemunhos, relatos, que por vezes trazem vestígios de tensões. Nesses contextos, as manifestações artísticas urbanas, e, principalmente, periféricas, criam espaços de comunicação mediados pela linguagem poética, estabelecem “performances-levantes” (Nascimento, 2019) que se tecem no espaço urbano e, com elas, um aprendizado sobre o mesmo, sobre as experiências, identidades, vulnerabilidades, entre tantos outros aspectos envolvidos no viver os lugares e territórios.

A batalha de poesia falada, por exemplo, reúne atualmente mais de 200 grupos espalhados pelo país de acordo com o Slam BR. Em Minas Gerais, com base no campeonato estadual, são cerca de mais de 25 grupos que realizam encontros nas ruas, bares, teatros, internet, escolas etc. - na Zona da Mata mineira existem coletivos nas cidades de Juiz de Fora e Viçosa. Nascimento (2019, p. 192) destaca o movimento que acontece no Slam de poesia: “No slam, o rito é atualizado, e novamente, em uma festa-fresta no tempo, uma comunidade se reúne para ouvir a voz de seus narradores e narradoras e para festejar participando de performances-levantes”.

Na batalha de rap algo semelhante ocorre, mas envolvendo o improviso (freestyle) e batalhas diretas entre MC's em diferentes formatos. No contexto do Hip Hop as batalhas são uma vertente do movimento, este que teve sua

origem nos anos 70 nos subúrbios de Nova York. Nas competições criadas por Afrika Bambaataa como forma de enfrentar a crescente briga e violência entre as gangues, um embate no campo simbólico e da cultura (Gomes, 2019). Composto por quatro elementos (o DJ, o MC, o Grafite e o Breakdance) é um movimento que “já emerge de uma problemática social” (Gomes, 2019, p. 844).

Nos murais de grafites, assim como também nas pixações que marcam os prédios e muros, vamos ao encontro também com palavras, frases, pinturas que movimentam sentidos sobre as experiências vividas no ambiente urbano, que trazem vestígios históricos, éticos, políticos, estéticos. Entre as duas práticas existem diferenças, enquanto o grafite é mais aceito esteticamente e consumido, o pixo é criminalizado e muitas vezes considerado um transtorno para as cidades. Entretanto, Gitahy (1999, p. 24) diz que a pixação surge e se intensifica nos centros urbanos e não é por acaso, para ele “A pichação aparece como uma das formas mais suaves de dar vazão ao descontentamento e à falta de expectativas”.



Figura 1: Grafite na rua em Viçosa-MG (2022), pixação na rua Tenente Pedro Batalha (2020), em Ubá-MG  
Fonte: Arquivo da autora.

É nos espaços da cidade que essas artes vão acontecendo, criando palcos, galerias, entre tantos outros espaços artísticos nas ruas, praças, muros etc.

que compõem o ambiente urbano. Essas manifestações culturais, que se tecem e se encontram nos lugares das cidades, se conectam com as periferias, criam narrativas e performam nos espaços públicos muitos significados sobre a vida e experiências nesse contexto. Como traz Di Felice (2009, p. 53-54) ao abordar a experiência urbana nessas paisagens: “Desde então, a experiência urbana é organizada por muros, por portas e, a cidadania, em ‘entre muros’ e no seu contrário, o estrangeiro, a ameaça, o inimigo”. Para o autor a dimensão do habitar se compõe muito além do residir ou estar, mas diz respeito a um relacionar, e também, comunicar. Pensar nesses sentidos da produção relacional que acontece nas paisagens que as manifestações artísticas urbanas compõem é movimentar também o que elas comunicam e do habitar que se estabelece tanto das pessoas como das coisas.

Essas artes e as relações que estabelecem em suas práticas, encontros, temporalidades na paisagem urbana habitam as cidades, performam “uma abertura em relação à quadratura e um ‘cuidar’ do seu devir” (Di Felice, 2009, p. 58). Permanecem nos muros, se reencontram nas ruas, fazem bailes poéticos na praça, batalhas simbólicas que refletem na cotidiana. As artes e os artistas urbanos permanecem, mesmo que apagados pela tinta branca, ou pelo desgaste do tempo, junto ao lugar, às coisas. Uma multiplicidade de formas, grafias, letras, desenhos, sons, palavras, músicas, cores, efêmeros e di(versos) como o muro das lamentações (Figura 4). É certo que não adianta pintar.

...de que modo o que não é humano intervém na realização do habitar, ou seja, como as coisas, os objetos, e na nossa época, as mídias, podem conferir ao lugar a localidade, fornecendo a cada “hic” uma sua especificidade e possibilitando-lhe, também, um conjunto de ulteriores peculiaridades, tornando, assim, a forma do habitar uma experiência plural e momentânea. (Di Felice, 2009, p. 59)

Nas cenas urbanas que se estabelecem no âmbito das manifestações artísticas urbanas a esfera do aparecimento se faz como reflexão importante a ser conduzida, pensar o aparecer coletivo no espaço público, seja das pessoas, seja de suas artes, assim como a criação desses espaços que são pautados por valores que muitas vezes buscam uma fuga das lógicas produzidas pelas ins-

tituições modernas. Esse tensionamento pode ser uma possibilidade de compreensão do fenômeno empírico no que diz respeito ao contexto das narrativas autorrepresentativas compostas por essas artes e busca pela construção dos espaços abertos às diferenças. Da mesma maneira, é preciso pensar as limitações que o conceito tem em relação às dimensões da aparência no espaço público, que precisam ser aprofundadas e pensadas na relação com a arte, com as relações de poder, com a criação desses espaços.

O aparecimento mobilizado no espaço das artes da rua pode ser posto em diálogo com os pensamentos de Butler (2018) sobre as manifestações públicas contemporâneas. A autora traz contribuições importantes para que possamos compreender a ação coletiva que resulta em um espaço comum e também político, mas que se configura como um protesto e uma ação coletiva atravessada por dinâmicas poéticas. Para a autora:

Então, quando as pessoas se reúnem nas ruas, uma implicação parece clara: elas ainda estão aqui e lá; elas persistem; elas se reúnem em assembleia e manifestam, assim, o entendimento de que a sua situação é compartilhada, ou o começo desse entendimento. E mesmo quando não estão falando ou não apresentam um conjunto de reivindicações negociáveis, o apelo por justiça está sendo representado: os corpos em assembleia “dizem”: “nós não somos descartáveis”, não importando que estejam ou não usando palavras no momento; o que eles dizem, por assim dizer, é “ainda estamos aqui, persistindo, reivindicando mais justiça, uma libertação da precariedade, a possibilidade de uma vida que possa ser vivida” (Butler, 2018, p. 62).

Nesses espaços, a fala e a aparência se tornam fundamentais para o processo político que se estabelece em manifestações nos espaços públicos como ruas e praças. O gesto de aparecer e ocupar o espaço público em situações de manifestações políticas – e aqui em foco ações coletivas que se constituem a partir de processos culturais e artísticos como a poesia – envolve o processo de performatividade. De acordo com Butler (2018, p. 28), esse processo “caracteriza primeiro, e acima de tudo, aquela característica dos enunciados linguísticos que, no momento da enunciação, faz alguma coisa acontecer ou traz algum fenômeno à existência”.



Para Seel (2007), a aparência estética é a aparência de si mesmo, não diz respeito ao aparecer de algo ou outra coisa além de si mesmo. Para o autor o que se mostra esteticamente deve ser compreendido por meio de uma aparência que não necessariamente envolve a intenção de se fazer revelador dessa dimensão estética. Seel (2007, p. 121) diz que:

Todo aquello que se muestra estéticamente surge de un mostrarse, que no siempre implica al mismo tiempo una intención de mostrar. Toda apariencia estética surge de un aparecer que en sí mismo no es aparente. Por esta razón, creo yo, solamente es posible plantear de manera coherente las ideas indiscutibles, tanto de la “estética del ser” como de la “estética de la apariencia”, sobre la base de una estética del aparecer.

Pensar na produção poética e performática realizada nos contextos das manifestações culturais urbanas contemporâneas que se pauta na criação de espaços de aparecimento demanda um olhar para a percepção estética como gesto que nos permite ter noção da vida passando no presente. Que talvez permita perceber a criação dessa atmosfera de aparecimento, que invoca sentidos e latências. Para Seel (2007, p. 123) tudo o que é perceptível pode ser percebido no seu aparecimento, desde que acolhamos a sua concretude sensorial, que se dá no tempo presente, em um aqui e agora, e que “la percepción estética es atención respecto a un juego de apariciones (Erscheinungen)” (2007, p. 120).

Esse jogo de aparições, o aparecimento e a aparência, pautam os espaços públicos, assim como são uma base estética da política. Por meio dessas dinâmicas as manifestações artísticas se apropriam da cidade, para além da busca por visibilidade, mas antes por estabelecer espaços de aparecimento. Espaço para que narrativas da juventude e de artistas periféricos tenham lugares para serem partilhadas e performadas, como muitas vezes não o são nos espaços institucionais. Marques (2013), ao trabalhar com as bases estéticas da política pensadas por Rancière, apresenta as cenas de dissenso, a partilha do “comum” e os modos de resistência, dimensões da política que possibilitam perturbar o que a autora chama de “ordem consensual da política”, compondo comuns entre as pessoas envolvidas, assim como modos de resistência. Para Marques (2013, p. 136):

A política, nesse sentido, é vista por Rancière como experiência, como criação de formas dissensuais de expressão e comunicação que inventam modos de ser, ver e dizer, configurando novos sujeitos e novas formas de enunciação coletiva. E esse potencial de invenção/criação deriva do fato de que o dissenso estabelece um conflito entre uma apresentação sensível do mundo e os modos de produzir sentido acerca do mesmo.



Figura 2: Fotos da Batalha Clandestina e Slam Akewí, realizadas na praça Dr. Cristóvão L. de Carvalho, em Viçosa-MG, registro de 2022  
Fonte: Arquivo da autora.

A estética se vincula então à política nos espaços em que o poder de invenção desafia a normatização e a disciplina impostas pela hegemonia e onde esse consensual é posto em questão. A estética e a política, dessa forma, compõem zonas de sobrevivência, zonas que contrastam ao pensamento e à política hegemônica, às relações de poder. De tal sorte, a construção dissensual, em que a performatividade desvela e traz à tona o poder da linguagem de nomear e de narrar latências, subverte e reconstrói maneiras e formas instituídas de se compor política, de aparecer e participar na criação de um espaço público que se amplie às diferenças.

## Tensões na/da cidade: latências e performatividade



Figura 3: Pixação na entrada do bairro Caxangá, na Rua Tenente Pedro Batalha, em Ubá-MG  
Fonte: Arquivos da autora, 2021.

Para Santos (2006), o território e o lugar são esquizofrênicos, na medida em que abrigam os impositivos vetores da globalização, assim como neles são produzidos uma contra-ordem, devido à produção da marginalização. O lugar para Santos (2006, p. 114) também é tido como um espaço vivido, ou seja, um espaço de “experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro. A existência naquele espaço exerce um papel revelador sobre o mundo”. Santos (2006, p. 132) diz do teatro que acontece na batalha diária que se estabelece no espaço urbano, em que a cidade “cria e recria uma cul-

tura com a cara do seu tempo e do seu espaço e de acordo ou em oposição aos ‘donos do tempo’, que são também os donos do espaço”.

Ao pensar nessas expressões artísticas populares e periféricas é importante tangenciar que os símbolos “produtos da cultura popular, são portadores da verdade da existência e reveladores do próprio movimento da sociedade” (Santos, 2006, p. 145). É nesse sentido que também se revelam, por meio desses símbolos, dinâmicas poéticas e artísticas, relações com o espaço, muitas latências, ou seja, vestígios de aspectos éticos, políticos, estéticos, históricos que dizem também do movimento das manifestações artísticas na sociedade, do contexto em que se inserem, do que mobilizam e fazem aparecer nos espaços públicos por meio da ação performática.



Figura 4: Muro das Lamentações (nome popular), localizado na Rua Benjamin Araújo em Viçosa-MG  
Fonte: Arquivos da autora, 2020.

Na temporalidade estabelecida durante a modernidade após as guerras mundiais (principalmente a segunda), climas de latência marcaram os períodos que sucederam, no decorrer da Guerra Fria, até os dias de hoje. O tempo histórico foi aos poucos, ao ser atravessado pelas frustrações com as promessas de futuros e tantos acontecimentos, coexistindo com um presente amplo, que é inundado por vestígios dos passados e de indícios de futuros passados que se concretizaram/concretizam em fins do mundo. Para Gumbrecht (2014), a latência diz de um sentimento de que existem coisas, pessoas etc., que não conseguimos tocar, tanger ou pegar, e que ocupa um espaço, materializa-se, como uma presença de algo que está oculto. Nesse sentimento de latência (também estado, clima ou atmosfera),

é impossível dizermos com precisão de onde nos vem a certeza dessa presença, tampouco sabermos afirmar exatamente onde está agora aquilo que é latente. E, porque não conhecemos a identidade do objeto ou da pessoa latente, nada nos garante que reconheceríamos essa entidade se alguma vez viesse a revelar-se diante de nós (Gumbrecht, 2014, p. 40).

Ao presentificar passados, presentes e futuros nas performances e intervenções nas cidades, as manifestações artísticas periféricas conduzem um processo de uma atenção poética, da emergência de experiências estéticas e de rituais poéticos, na constituição de um expressar imaginativo que tangencia os corpos. O compor, tanto das pessoas que se envolvem, assim como das dinâmicas, é gesto que se dá atravessado por questões urgentes - que dizem de uma juventude, principalmente da periferia, que por meio da arte tenta buscar novas possibilidades de expressar suas identidades e viver - em que o presente traz, em si mesmo, latências de um passado, prontas para serem libertas e intensificadas a partir da imaginação, do ritmo e da presença. As ações coletivas, a partir da performatividade, rompem o tempo-espaço estabelecido pelo regime, pela lei, pela norma, reivindicando essa materialidade existente da qual também se apropria para reorganizar, reconfigurar o que é público e o que será espaço de política:

Nenhum corpo estabelece o espaço de aparecimento, mas essa ação, esse exercício performativo, acontece apenas “entre” corpos, em um espaço que constitui o hiato entre o meu próprio corpo e o do outro. Na realidade, a ação emerge do “entre”, uma figura espacial para uma relação que tanto vincula quanto diferencia (Butler, 2018, p. 69).

A performatividade, para Butler, é uma forma de dar nome ao poder que tem a linguagem de “produzir uma nova situação ou de acionar um conjunto de efeitos” (Butler, 2018, p. 29); assim, para ela, a linguagem atua de maneira poderosa. Ao produzir essa nova situação, a linguagem tem o poder de nomear latências e também de fazer emergir espaços públicos, e principalmente espaços de aparecimento. Essa performatividade não se relaciona apenas com a fala, mas também com o corpo, com gestos, movimento, persistência e exposição, com o próprio ocupar um espaço e trazer para ele performances que não estão reservadas, inicialmente, a ele.

### **Flanar nas cidades: experiência, presença e educação**

As manifestações artísticas periféricas ocupam as ruas, existindo nos espaços das cidades e reunindo as pessoas em encontros poéticos-políticos, essas manifestações mobilizam relações com os territórios, propõem criação e recriação no/com o espaço público, fazem parte da produção de sentido e das experiências nos lugares. Assim, é preciso pensar a cidade em aspectos que possibilitem ir ao encontro a esse espaço enquanto sua relação com a experiência e os saberes e conhecimentos que se constroem sobre os territórios e os vestígios das tensões. Ao colocar em foco a relação entre arte e cidade, é proposto, como abordam Gonçalves e Estrella (2007, p. 107) “pensar a arte como um dos elementos singularizadores das experiências comunicativas, através da instauração de uma multiplicidade no interior das instâncias expressivas”. Assim, o pensamento da cidade “como produtora de sentido e de modos de vida” (Gonçalves e Estrella, 2007, p. 100) permite movimentar a perspectiva desta enquanto um espaço de invenção e também de onde relações com o real, com a história e a cultura

são construídas. Para os autores a experiência da rua é própria das cidades, assim:

“Interromper um hábito”. “Alterar o curso de um andar”. Permitir-se instigar pela cidade e lançar sobre ela um olhar oblíquo. É próprio das cidades a experiência da rua, que não se cansa de fazer-nos lembrar da possibilidade dessa incessante negociação com a realidade. Como afirma a antropóloga Janice Caiafa, a rua “mistura o estranho e gera um trânsito em que a percepção do espaço e a vivência dos encontros estão imbuídas de uma nova velocidade” (CAIAFA, 1994, p.121). (Gonçalves; Estrella, 2007, p. 102)

A dimensão da cidade, assim como do lugar, se mostra em uma relação com a experiência e os saberes. Na experiência da vida cotidiana e artística nas cidades há tensionamentos possíveis que dizem de um olhar sobre esses espaços, olhar esse que se encontra com esse contexto de negociação com a realidade e de trânsitos e estranhezas que movimentam a rua. Para Tuan (2018) o lugar, enquanto centro de significado, é construído pela experiência e é conhecido pelos sentidos, mas também pelas maneiras de experienciar, que dizem de uma resistência à objetificação. Para o autor, conhecer um lugar é como conhecer uma pessoa, é relacional o que acontece entre os corpos e o espaço. Assim,

Num nível altamente teórico, os lugares são pontos no sistema espacial. Num extremo oposto, são sentimentos altamente viscerais. Os lugares são raramente conhecidos em um ou outro extremo: o primeiro é muito distante da experiência sensorial para ser real e o segundo pressupõe enraizamento numa localidade e comprometimento emocional que são altamente raros. (Tuan, 2018, p. 6)

É nesse sentido que a *Flânerie* e o processo de se relacionar com os lugares, de deambulação e de habitação, se faz também importante para a habitação das cidades em foco (Viçosa e Ubá-MG). A produção dos registros perpassa por compreender a cidade como paisagem em um primeiro momento: “Paisagem - isto é, de fato, a cidade para o flâneur” (Benjamin, 2021, p. 206). A experiência nos/com/dos lugares se entremeia a relações afetivas, tendo o lugar como essa possibilidade do entre, do limiar, e tam-

bém com as maneiras de experienciar que vão dizer de múltiplas resistências. Assim,

...a arte acabada do flâneur absorve o saber da habitação. (...) Aqueles lugares, portanto, que nos permitem apreender a figura de quem os habita. E se nos lembrarmos de que não são apenas os seres humanos e os animais que têm uma habitação, mas também os espíritos e sobretudo as imagens, torna-se evidente que coisa ocupa o flâneur e o que ele busca (Benjamin, 2021, p. 207)

Para Benjamin, o *flâneur*, o homem da multidão, se mistura à cena da cidade, nos seus passos atentos que buscam a habitação, o gesto de construir na relação com a cidade, na experiência, buscando o que habita o habitar. Como destaca o autor: “O *flâneur* memoriza assim, como uma criança, insistindo na sua verdade, duro como a velhice” (p. 210, 2021), e é nessa intervenção observadora que inspira a pesquisa, tanto teórica quanto metodologicamente. No flunar pela cidade, registrando, propondo um espaço de jogo, uma brincadeira com essas artes e manifestações, uma cartografia artística e afetiva, que possibilite a mobilização desses encontros em mapas, fotografias, colagens, caderno de artista. Assim, se faz também muito cara ao trabalho a noção de limiares:

Por oferecer uma visão crítica tanto sobre o espaço e o tempo quanto sobre a arbitrariedade e as relações de poder que envolvem a delimitação de fronteiras, defendemos que a ideia de limiares encontra ressonância com as práticas de mapeamento alternativo. Em outras palavras, o estudo desses mapas seria uma maneira de resgatarmos (nas palavras de Benjamin) as “experiências limiares”. (Ribeiro, 2021, p.218)

Esse mapeamento em diálogo com as artes vai de encontro com essas práticas alternativas de se produzir mapas que possibilitam esse resgate que Ribeiro (2021) destaca, das experiências limiares. As artes vêm também em movimento de subversão da cartografia, questionam as fronteiras para também recuperar essas experiências, da mesma maneira, possibilitam um estudo também estético, do mapa para além do seu poder geográfico de delimitar e ordenar um espaço. Para Ribeiro (2021, p. 220):



Motivados a propor uma leitura alternativa do espaço, artistas subvertem as regras da cartografia convencional, criticando, por exemplo, a rigidez das fronteiras nos mapas. Assim, podemos dizer que as práticas de mapeamento nas artes tentam recuperar, por meio do questionamento das fronteiras, as experiências limiars. A valorização de aspectos icônicos nos mapas artísticos se apresenta como outra estratégia de reforço dessas experiências: a maior abertura a sentidos interpretativos, própria do ícone artístico, permite que o mapa seja apreciado não somente em seus aspectos funcionais, mas também em seus aspectos estéticos.

Nesse sentido os gestos da *flânerie* e da cartografia artística são postos em movimento pelas ruas da cidade para escutar os muros, as frases, os sentidos que essas artes e intervenções mobilizam nesses lugares. A ideia, além de dialogar com essas experiências limiars e aprender com elas, é provocar também deslocamentos no fazer acadêmico para transformar a pesquisa em si numa experiência limiar. Abaixo apresento o primeiro mapa elaborado, a partir de dados e registros fotográficos elaborados em experiências anteriores de *flânerie* pela cidade de Viçosa-MG no ano de 2020.

A produção é uma primeira experiência de construção cartográfica que se apoia nessas imagens que registrei dos muros de Viçosa-MG. Nele reúno as fotos em suas localidades, representadas por ícones disponíveis na plataforma do Google Maps, selecionados por uma certa aproximação temática que realizei. Um ponto importante é a constante atualização, à medida que a pesquisa acontecer e novas imagens forem feitas

Assim, se faz necessário um movimento de deslocamento dessa própria experiência moderna das fronteiras traçadas impositivamente nesses territórios e nos modos de viver. De acordo com Larrosa (2002, p. 21), a experiência é “o que nos passa, o que nos acontece e o que nos toca”, para além desse fluxo de informação contínuo da modernidade, este cronotopo que se dá para que nada nos aconteça nos âmbitos estéticos da experiência. A experiência estética em seu cerne linguístico é aquela que pode ser percebida, para Dewey (1980, p.89), como “aquelas situações e episódios que chamamos espontaneamente de “experiências reais”; por aquelas coisas das quais dizemos, quando as lembramos, “aquela foi uma experiência”.



e intelectual para interpretar e significar – e mesmo se nós quase sempre desprezamos a dimensão da presença em nossa cultura (Gumbrecht, 2010, p. 81).

A dimensão da presença no movimento de manifestações culturais relacionadas à música, à poesia, às artes plásticas e também à produção de ritmos e rituais - em um sentido cíclico da palavra - se constitui em uma relação íntima a esses processos que promovem uma presentificação, se apegando a um tipo de atenção e também a um afeto que diz de um mundo o qual ainda podemos nos apegar. Os lugares são reinventados nas batalhas, nas frases e desenhos nas paredes, que além de envolver os corpos performáticos dos artistas, sua relação com os lugares e as pessoas, envolve também a criação de um espaço que invoca e constrói um momento de atenção, uma atenção a algo que pode aparecer, que pode afetar, que pode se presentificar por meio da poesia e da arte.

Gumbrecht (2016) fala sobre a relação da linguagem poética/da poesia como um modo de produzir, treinar e praticar a atenção, com a presentificação, que se vincula tanto à poesia quanto à atenção. A relação da poesia e a presentificação se dá principalmente pelo ritmo, em que as linguagens poéticas (em verso, rima, estrofe etc.), ou seja, rítmicas, interrompem “a progressão do tempo cotidiano e torna possível que objetos e fenômenos do passado (e do futuro) se presentifiquem” (Gumbrecht, 2016, p. 93). Na atenção poética, a consciência se abre ao mundo num estado de presença em que ritmo, percepção e consciência se contrastam por meio da imaginação, sentido e pensamentos. Para o autor, essa perspectiva se encontra com uma atenção vigilante, em que não existe um objeto específico de atenção, mas um estado de alerta, estando pronto para detectar a aparência de um sinal ou mudança que está em potencial, mas imprevisível.

## **Considerações**

Ainda em processo inicial, os estudos aqui apresentados dizem respeito aos primeiros passos da pesquisa, das primeiras experiências em campo e

de anteriores que foram fundamentais para a construção do projeto e de experimentação da metodologia. A pesquisa com os afetos, pelo seu enfoque no pôr em comunicação, colocar as teorias e os conceitos em tensão pelos “afetos e perceptos” (Moriceau, 2020, p. 24), diz de um gesto de experimentação em relação ao estudado, deixando que o encontro com o outro e com o mundo nos guie, se voltando para o que nesse processo é percebido como estranho, incompreensível. Para Moriceau (2021, p.19), o afeto “aparece tanto como um acontecimento, quanto como uma sensação. Ele nos obriga a prestar atenção a um hábito, um choque, uma ressonância ou um impacto”.

Da mesma maneira, a flânerie e a cartografia, para além de sua contribuição teórica, têm ajudado também a traçar percursos metodológicos que possibilitam vislumbrar os lampejos das artes de rua no interior de Minas Gerais. Os pequenos momentos de um pixo no muro até ser pintado ou sumir, os frequentes e efêmeros encontros de poesia e rima na praça, as histórias que nos contam essas manifestações sobre o lugar em que acontecem. Como traz Benjamin (2021) sobre o gesto do flâneur que se sente em casa no mundo, entre as fachadas dos prédios, vivendo a rua, sendo “seu cronista e o seu filósofo” (p. 39). Nesse aspecto, montar, colar, fabular sobre essas vivências, no âmbito desse mapeamento artístico, diz do movimento de pôr em comunicação, algo que convencionalmente no achatado milimétrico do mapa muitas vezes não cabe:

o campo das artes estimula a criação de mapas que possam comunicar mensagens políticas e ativistas, dando abertura para a expressão de temas que não encontram espaço na cartografia tradicional. Dentre esses temas, destacam-se questões contemporâneas ligadas ao feminismo, racismo e imigração (Ribeiro, 2021, p. 90).

O arcabouço teórico reunido nesta revisão diz da possibilidade de um ponto de partida para a pesquisa, conceitos e pensamentos que podem ser movimentados e tensionados com a experiência, que principalmente, entram no desenvolver da investigação enquanto pontos de diálogos que podem guiar e ressoar, mas não representar a realidade e sobressair ao co-

nhecimento que também é produzido pelas manifestações artísticas periféricas. Todo o jogo de imagens/artes na/da cidade, experiências, pensamentos, sentidos, conceitos, são movimentados, não como fronteiras mas como limiares, como o entre onde acontecem os movimentos inventados das artes das ruas, da pesquisa, e principalmente do encontro entre essas esferas - que acontece também em mim.

Pensar no contexto que se faz na arte das/nas cidades em diálogo com os conceitos de lugar, experiência, presença e a relação que se estabelece com a educação e comunicação, pode ser tensionamento que permita uma também invenção sobre os espaços. Traz possibilidades de experimentações no sentido tanto dos olhares na vivência com o contexto do fenômeno, quanto do desenvolvimento da investigação acerca da construção dos saberes e relação com o espaço público pela experiência artística, que mobiliza atmosferas de atenção que são compostas por aspectos estéticos, éticos e políticos. Entretanto, da mesma maneira que é preciso uma abertura para a aparência da realidade e das fabulações sobre ela, que se mostra um exercício desafiador na reflexão a partir dos conceitos apresentados.

A latência e performatividade nos lugares da cidade se articulam quanto a esfera da percepção da atmosfera de latência e das dinâmicas que mobilizam essa aparência nos espaços públicos atravessados pela criação artística. Há também possibilidades de uma problematização acerca dos aspectos envolvidos nas latências, assim como na relação que a performatividade, ao produzir situações, estabelece com o aparecimento. O arranjo teórico metodológico mobiliza algumas dimensões, que em primeiro momento, são postas em comunicação com o contexto das artes das ruas de Viçosa e Ubá-MG, para guiar algumas das reflexões e gestos de pesquisa. Os percursos são muitos e nas ruas uma diversidade de imagens poéticas se fazem no acontecer do cotidiano, não se encerram no exposto, expandem.

## Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

DEWEY, John. *Experiência e natureza; Lógica: a teoria da investigação; A arte como*

*experiência; Vida e educação; Teoria da vida moral*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

DI FELICE, Massimo. *Paisagens pós-urbanas: O fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*. São Paulo: Annablume, 2009.

GITAHY, Celso. *O que é Graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GOMES, Amanda Ferreira. Rinha dos MC's e as Batalhas de MC's de Hip Hop na Cidade de São Paulo: Uma compreensão Antropológica. *Extraprensa*, São Paulo, v. 12, ed. n. esp., p. 838 – 860, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/153950>.

GONÇALVES, Fernando; ESTRELLA, Charbelly. Comunicação, arte e invasões artísticas na cidade. *Revista Logos*, Rio de Janeiro, v.26, Ano 14, 1º semestre, 2007. P. 98-110.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, Presença e Poesia*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n 19, 20-28, 2002. Disponível em: <https://>

[www.scielo.br/scielo.php?pid=s1413-24782002000100003&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s1413-24782002000100003&script=sci_abstract&tlng=pt) .

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência. *Revista Contracampo*, Niterói: Contracampo, v. 26, n. 1, ed. abril, ano 2013.

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

MORICEAU, Jean-Luc. *Afetos na pesquisa acadêmica*. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM, UFMG, 2020.

MORICEAU, Jean-Luc. Capítulo 1 - Escritura e afetos. PESSOA, Sônia Caldas; MARQUES, Ângela Salgueiro; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos (Orgs.). *Afetos, teses e argumentos* [recurso eletrônico]. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021.

MORICEAU, Jean-Luc. A virada afetiva como ética: nos passos de Alphonso Lingis. PRATA, Nair; PESSOA, Sônia Caldas. (Orgs.). *Desigualdades, gêneros e comunicação*, São Paulo: Intercom, 2019

NASCIMENTO, Roberta Marques do. *Vocigrafias*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

OLIVEIRA, Ana Karina de Carvalho. “SÓ ASSIM VOCÊ ME ESCUTA”: *arranjos disposicionais dissensuais do aparecimento público de pixadores no contexto do combate ao pixo em Belo Horizonte*. Tese (Doutorado em Comunicação Social), Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 241 p., 2019.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização – do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SEEL, Martin, & Pereira Restrepo (Tradutor), S. Un paso al interior de la estética. *Estudios De Filosofía*, (36), 117–131, 2007. Disponível em: [https://revistas.udea.edu.co/index.php/estudios\\_de\\_filosofia/article/view/12740](https://revistas.udea.edu.co/index.php/estudios_de_filosofia/article/view/12740)

TUAN, Y.-F. Lugar: uma perspectiva experiencial / Place: an experiential perspective. In: *Geograficidade*, 8(1), 4-15, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/geograficidade2018.81.a27150>

RIBEIRO, Daniel Melo. *Limiares da cartografia: uma leitura semiótica de mapeamentos alternativos*. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021.



## CAPÍTULO 13

# Masterplano e a música eletrônica de pista: como corpos emergem e se afetam no espaço público

SÓSTENES REIS SIQUEIRA

### Introdução

Começo este trabalho, pela primeira vez, de um ponto de vista, do qual nunca parti. Me visto de um olhar autoetnográfico sobre a cena de música eletrônica de pista<sup>1</sup>, de Belo Horizonte/Brasil. Cena da qual faço parte desde 2015, a partir da minha experiência enquanto DJ e produtor do coletivo artístico Masterplano, além de DJ residente da festa *Mientras Dura*. Neste início, é importante frisar sobre minha participação nas atividades, da “cena clubber” - como é nomeado um conjunto de fazeres que envolvem festas de música eletrônica de pista em espaços abertos (praças, viadutos, campos de futebol, estádios, etc) e fechados (clubes, galpões, bares), sessões de cinema, palestras, atividades de formação e *afters* (festas que acontecem depois das festas oficiais, geralmente em períodos da manhã e tarde).

Entende-se como um coletivo de música eletrônica, grupos de artistas, DJs, produtores culturais que realizam festas, eventos com estéticas próprias. “De 2015 para cá, coletivos como Masterplano, 1010 e *Mientras Dura* vêm ressignificando o ‘rolê’ com festas que, para além da música, apostam no

“faça-você-mesmo”, na diversidade, na liberdade de escolha e na ocupação artística da cidade”. (Buzatti, 2017).

O Masterplano, coletivo artístico de Belo Horizonte, foi criado em 2015 e é formado por 7 artistas. Já realizou mais de 60 edições de festas, com uma média de 1.500 pessoas por evento e centenas de artistas, gerando diversos tipos de interação, performances e afetos em seus espaços, voltado principalmente para o público LGBTQIAPN+. Em seu site oficial, o coletivo se descreve como:

(...) um dispositivo ativador dos espaços e provocadora de encontros, debates e insurgências - é isso que o Masterplano vem fazendo desde sua criação em 2015. O coletivo é uma iniciativa de sete artistas de Belo Horizonte que promove e utiliza das festas como um recurso para redescobrir a cidade e seus espaços. Articulando música, arte e temáticas que atravessam essas experiências - como ativismo de gênero, sexualidade, territórios e a própria forma de produção - o coletivo convida o público a experimentar e construir espaços híbridos que borram as fronteiras entre o institucional, a rua, o entretenimento e o ativismo. E combinado com as festas, realizam encontros de caráter formativo (oficinas, palestras, debates e sessões de cinema) (Masterplano, 2018)

No conjunto de atividades desta cena, além de DJ e produtor, também sou parte do público. Em muitas destas festas, sou somente um participante com o único propósito de dançar ao som de *techno*, *house*, *funk* e outros gêneros musicais da vasta música eletrônica de pista.

Desde o início dos meus estudos no âmbito do doutorado em Comunicação, a aproximação com alguns trabalhos e leituras em torno da Virada Ontológica<sup>2</sup> e Virada Afetiva<sup>3</sup>, me fez questionar muito meu papel enquanto pesquisador. Principalmente em relação à “falsa” distância que sempre estimei no meu trabalho acadêmico, a fim de evitar contaminação e talvez manter a “essência” do fenômeno que tanto quis recortar. Durante meus estudos no âmbito do Mestrado, cada vez que eu estimulava essa distância, mais eu me lembrava que sou DJ, produtor e faço parte desta cena de música eletrônica. E, talvez a minha experiência nesse contexto

possa ser uma possibilidade de pensar mundos, construir novas ciências e possibilitar diálogos nos estudos de Comunicação. Como refletem os pesquisadores (Mendonça; Medeiros; Silva, 2020, p.41), “para ouvir o outro, é preciso também falar de si, à medida que o processo de afetar está diretamente ligado ao de ser afetado”.

Além das leituras vinculadas à Viradas Afetiva e Ontológica, também me vi inspirado por um trabalho acadêmico que li durante os encontros do Neepec (Núcleo de Estudos em Estéticas do Performático e Experiência Comunicacional), do Departamento de Comunicação Social da FAFICH/UFMG. Trata-se da dissertação de Mestrado “Fazer banheiro: as dinâmicas das interações homoeróticas nos sanitários públicos da estação da Lapa e Adjacências”, elaborada na área da Antropologia, pelo pesquisador Tedson da Silva Souza (2012). Um trabalho autoetnográfico que trata questões de gênero, territórios e afeto na pesquisa acadêmica, mesmo o pesquisador não citando enfaticamente a virada afetiva como norte em sua pesquisa. Por isso, essas são as principais referências que motivaram essa escrita.

Inspirado por este percurso acadêmico recente, proponho neste trabalho, uma aproximação afetiva com a festa “Monas ao Luar”<sup>4</sup>, do coletivo Masterplano, que aconteceu no dia 13 de maio de 2023, no Viaduto Santa Tereza, espaço público localizado no centro da capital mineira. Essa festa foi realizada com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, dentro da programação da Festa da Luz, que aconteceu entre 11 e 14 de maio de 2023. Importante frisar que o Viaduto Santa Tereza, além de cartão postal da capital mineira, é um espaço importante para a cultura urbana da cidade, abrigo de eventos como o Duelo Nacional de Mcs, Carnaval de Rua, entre outros de grande magnitude. Além, é claro, de ser um espaço de encontro entre skatistas, pessoas em situação de rua e transeuntes, visto sua proximidade com a estação central do Metrô e estações de integração de ônibus, de Belo Horizonte. A partir de uma imersão e escuta ativa, desejo descrever as afetações que emergiram, durante o evento, a partir da materialidade dos corpos, sons, imagens e das disputas

territoriais, no espaço público. Os afetos registrados aqui não excluem a materialidade dos sons, da arquitetura do espaço público e dos corpos.

Trago como orientação para meu trabalho, os passos propostos por Jean Moriceau (2020), para uma “escrita afetiva”:

ser tocado, ser afetado pela experiência, deixar esta experiência abalar e pôr em movimento a teoria, o que sabemos, chamando um reflexividade política e ética e extinguindo uma escrita performativa, plural para comunicar esse movimento, essa inquietação, permitir experimentar, repensar, dar a pensar cada um e juntos. (Moriceau, 2020, p. 26)

E por isso, me atento às minhas escutas, à minha observação sobre os corpos dos outros, a fim de permitir uma porosidade do meu próprio organismo frente ao som, imagens, luz e textos presentes durante um evento de música eletrônica de pista. “Uma abordagem metodológica dos afetos “começa com uma fenomenologia do contato sensorial, atenta às luzes, cores, sons, gostos, cheiros, toques produzidos em nós” (Moriceau; Mendonça, 2016, p. 85). Na pesquisa de Tedson Souza (2012, p.26), sobre os “banheirões” de Salvador/BA, o pesquisador investiga como os corpos são realocados, dentro de novas coletividades urbanas. E aqui, aciono também a maneira como a pesquisadora Annemarie Mol (2018) reflete sobre como corpos emergem a partir de práticas diversas em cenários específicos, por isso busco registrar como esses corpos aparecem e se afetam em um espaço público.

Para ampliar esse olhar afetivo durante o evento, trago também neste trabalho registros fotográficos produzidos por mim, utilizando do meu celular pessoal. Metodologicamente, optei por não utilizar entrevistas, já que, como produtor do coletivo Masterplano, sou relativamente conhecido por boa parte deste público, e fiquei apreensivo com a qualidade do material coletado, por estar ciente do quanto a presença do meu corpo, afeta também o ambiente de pesquisa (Mendonça; Medeiros; Silva, 2019, p.41). Por isso, me atenho a registros a partir da escuta ativa durante o evento, que aconteceu das 14h às 22h, no centro de Belo Horizonte.

### ***Masterplano: uma aproximação afetiva e etnográfica***

Inicialmente, quando pensei na estrutura deste trabalho, refleti muito sobre os afetos nos corpos e objetos presentes nessa festa, mas como a rua é um lugar de disputa e totalmente fora de controle, as inquietações aqui foram inúmeras, mas preferi salientar as que emergiram além da minha lista prévia. Como Jota Mombaça (2021) propõe, em sua *Greve Ontológica*, tentando perder o medo de me afetar pela experiência que é viver e ser parte desta cena cultural, e assim não colaborar para uma ciência que separa a experiência do contexto do pesquisador/observador, a fim de manter certos cânones universalistas e a centralidade de olhares colonizantes. E como enfatiza Gloria Anzaldúa (1981), o perigo em ser universal e humanitário sacrifica o particular e o momento específico (p.233). E por isso, o contexto e o saber localizado desse grupo, em especial, o coletivo Masterplano e sua comunidade LGBTQIAPN+ em sua maioria, me interessam, como propõe Donna Haraway (1995), em sua noção de objetividade corporificada e de saber localizado. Espero que este desejo que orienta meu trabalho não soe como uma viagem egóica e que esta experiência afetiva interesse a diferentes sujeitos, e principalmente, seja um texto que diminua as visões pejorativas e pré concebidas sobre o público e a cena de música eletrônica de pista.

Como exemplifica Janice Caiafa (2019), “na etnografia a produção de dados deriva sobretudo do aproveitamento do imprevisível no trabalho de campo” (p.37). Por isso, antes de chegar ao dia da festa que escolho como fenômeno de análise, preciso frisar sobre como meu corpo age a partir de duas vivências no trabalho de campo: 1 - enquanto participante da cena e 2 - enquanto participante da cena e pesquisador. No primeiro ponto, antes de uma festa, há toda uma preparação de dias até que o evento aconteça. Essa preparação se dá através de grupos de mensagens em plataformas como Telegram e Whatsapp, posts em redes sociais, contatos telefônicos com produtores, poder público e técnicos de som e áudio, para que a festa aconteça. Na minha experiência de Masterplano, sempre me dedico a diferentes frentes como: divulgação, contratação de equipes e organização de feiras.

No evento “Monas ao Luar”, me dediquei mais aos textos de divulgação nas redes sociais e à produção do *artist care*, trabalho que consiste em manter conforto, bebidas e alimentação para os artistas que se apresentaram na festa. No segundo ponto, além de fazer meu trabalho usual, me preparei psicologicamente para manter meu corpo alerta e ativo para capturar os afetos presentes, com a finalidade de fazer este trabalho acadêmico.

No dia da festa, acordo pela manhã, às 9h aproximadamente, abro o grupo na plataforma Telegram, acompanho as mensagens compartilhadas pelos meus colegas de grupo e tomei um café da manhã. Tomo banho, repasso uma lista interna do que observar durante o evento. Nesta experiência de ida às festas, sempre me preparo com cuidado, pensando em acessórios vestíveis, próteses temporárias que desenham minha silhueta, a fim de projetar alguma narrativa/enredo com meu corpo e associá-lo ao ambiente de festa. E aqui considero como próteses temporárias, tudo aquilo que me permite performace enquanto ser humano que dança: calçados, roupas que me protegem do frio e do calor, brincos, um hidratante labial, a medicação PrEP (profilaxia pré exposição ao HIV) que tomo antes de sair de casa, meu celular e um *powerbank* (carga de celular portátil).

A festa começaria às 14h, mas me preparo para chegar às 12h30, a fim de organizar o camarim e as bebidas para os artistas. Quando chego ao local, o Viaduto Santa Tereza está ainda totalmente vazio, mas com todo o sistema de som e iluminação montado e preparado para a festa. Eu que estou com um pendrive na minha pochete, aproveito para testar o sistema de som. Toco por uns 20 minutos: músicas de diferentes gêneros musicais, como se fizesse uma prévia do que seria a festa, afinal, eu não estou na programação enquanto DJ, e não deixo de aproveitar a oportunidade de testar músicas que gosto, naquele potente sistema de som. Ali, o som ecoa por toda a parte inferior do viaduto, em que é possível sentir o grave atingir o centro do meu peito e a superfície dos meus pés. O grave também pode ser um abraço, mas para chegar a essa sensação, a presença de técnicos de som cuidadosos é super necessária. A equipe contratada de som (Johnny Sonorização) está toda ali presente, sempre checando comigo e com Vitor

Lagoeiro (um dos participantes do coletivo Masterplano) se está tudo bem na qualidade sonora, em constante diálogo.

Ali permaneço por um tempo, observando a magnitude do Viaduto Santa Tereza, esse importante cartão postal para a cultura urbana de Belo Horizonte, projetado pelo engenheiro brasileiro, Emílio Henrique Baumgart e construído em 1929 (BLOG FCA, 2023). É possível ouvir o som ecoando pelo Viaduto, por debaixo dessa estrutura concreta e material, mas sem obstáculos. Vitor Lagoeiro (2023) em mensagem de texto compartilhada no grupo interno da Masterplano no Telegram, diz: “Nossa, tou na Afonso Pena, chegando no Viaduto e tou ouvindo o som. Nem virei na Bahia ainda”. Neste momento, Vitor está a cerca de 900 metros de distância do evento, evidenciando o alto impacto da fonte sonora, porém só poderíamos experimentar a potência do som, com a chegada do público e seus corpos, como materialidades e performatividades, por onde esse som atravessaria, durante aquela tarde/noite.

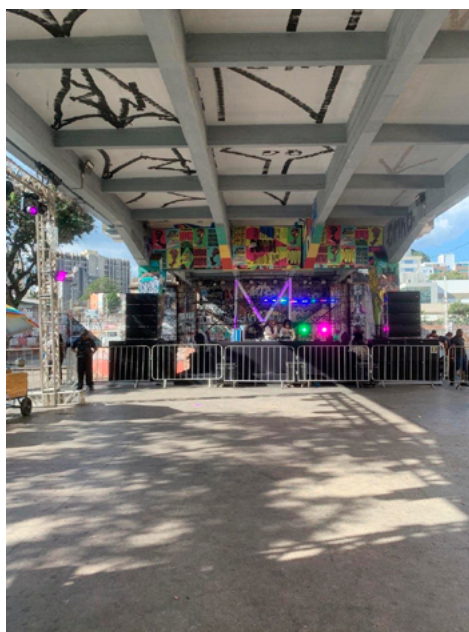


Figura 1: Imagem do palco do evento Monas ao Luar (Masterplano)  
Fonte: Sóstenes Reis Siqueira (2023)

Antes da festa começar, me atendo a organização e distribuição de pulseiras (para equipe de trabalho), organização das bebidas no refrigerador do camarim e alguns contatos telefônicos via mensagem e ligação. Percebo logo nesse início que minha roupa, ou as próteses temporárias que escolhi para performar enquanto ser humano gay, estava desconfortável pelo calor excessivo daquela tarde. Eu que havia pensado previamente em um vestuário para aquele dia, resolvo abandonar o “look” e ligo para Vitor Lagoeiro, meu amigo e um dos membros do coletivo Masterplano. Peço para que ele me empreste uma camisa sua, já que ele sairia de casa em alguns minutos.

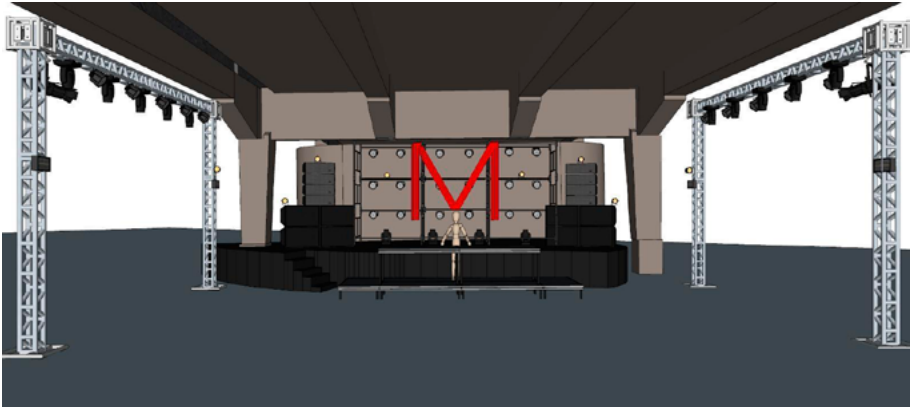


Figura 2: Mapa do palco e mapa de luz do evento “Monas ao Luar”  
Fonte: Vitor Lagoeiro (2023)

Festa iniciada, os primeiros DJs que tocam são Pedro Pedro e Romana Abreu, ambos DJs e produtores do coletivo Masterplano. Eles fazem um tipo de *DJset* que chamamos de *B2B (back to back)*, um set feito a quatro mãos, onde um DJ toca uma canção e o outro DJ mixa (mescla) com a música seguinte. Durante esse início, o público começa a chegar, um clima de confraternização e diversidade das pessoas presentes - corpos, idades, classes sociais. Afinal, essa é uma festa gratuita, no espaço público, perto da estação central de metrô, com facilidade de acesso de pessoas de Belo Horizonte e região metropolitana. Diferente das festas em espaços



fechados do coletivo Masterplano, neste evento é possível ver a chegada de diversos pais com seus filhos, crianças e adolescentes de diferentes idades. Esse início tem um clima de confraternização, muitos abraços e beijos, muitos “Oi, como você tá?”, “adorei seu look”, “saudades de uma master na rua” e diálogos desse tipo. E os corpos ali presentes já começam a formar uma “pistinha”, ensaiar uns passinhos, inclusive os corpos da população em situação de rua que vive e transita por essa região.

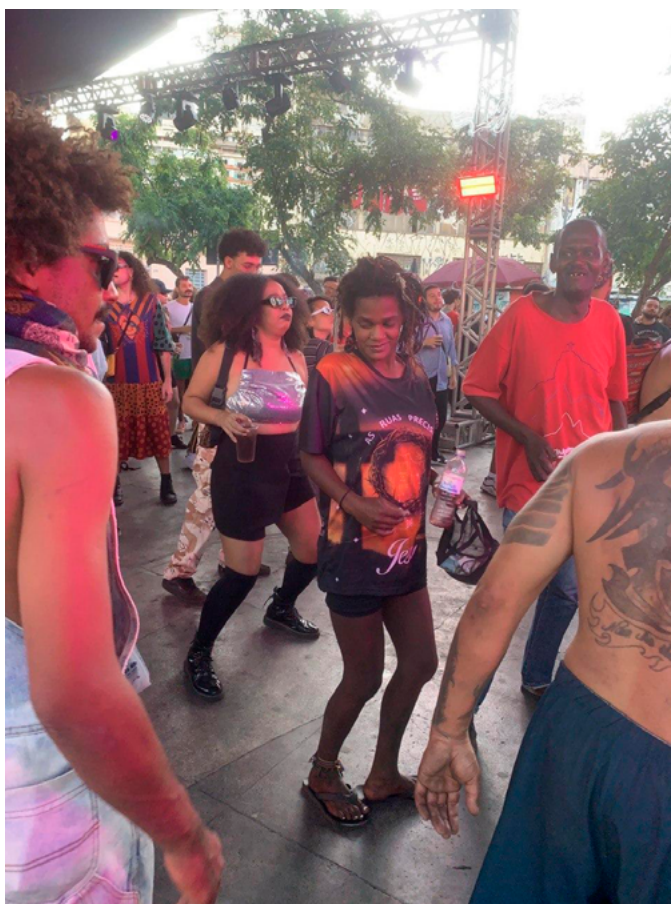


Figura 3: Público presente na festa Monas ao Luar  
Fonte: Sóstenes Reis Siqueira (2023)

Com o sistema de som alinhado, a frequência dos sons graves já é possível ser sentida pelos nossos corpos, principalmente no centro do peito e na superfície dos pés. A cada virada de música, mais empolgação e afetos entre máquinas, corpos humanos e arquitetura do viaduto. Esses espaços lúdicos de entretenimento e de produção de sentidos criam zonas de “heterotopia”, conceito de Foucault – que diz respeito às formas e espaços completamente variados para comportamentos desviantes. São “lugares que a sociedade dispõe em suas margens, nas paragens vazias que a rodeiam, são antes reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou a norma exigida” (Foucault, 2013, p.22). Esses espaços, por sua vez, se reconfiguram em seus aspectos funcionais, para um fim específico e efêmero, como é o caso de uma festa de música eletrônica, com a produção de novos sentidos e um novo sistema de protocolos para determinado local. Afinal, uma fábrica, uma praça, um campo de futebol de várzea ou a sombra de um viaduto também podem ser espaços de festa.

Logo nesse início, experimentamos uma quebra dessa “utopia” com a chegada da Polícia Militar ao local, para uma “vistoria de rotina” ao local, porém com uma abordagem específica a dois homens negros, membros da equipe de som contratada pelo coletivo. A música continua, a abordagem policial segue na fachada da Serraria Souza Pinto, espaço de eventos que fica ao lado direito do viaduto Santa Tereza. Vou até o gerente da equipe de som e pergunto se aquela abordagem faz algum sentido. Ele me responde que conhece pouco os dois homens da sua equipe e que eram novos funcionários. Fico indignado com a abordagem policial, já que os dois homens são negros e vestem bermudas de tectel, correntes douradas e camisetas de time de futebol: um esteriótipo muito buscado pela Polícia Militar em suas abordagens. Na pesquisa de Tedson Souza (2012), por exemplo, ele destaca o racismo e o classicismo na forma que as pessoas veem certas regiões e pessoas que as habitam. “(...) há muitos relatos de que na Lapa só há gente feia, mal vestida, que só há ladrões identificados por roupas de *surfwear* do tipo Cyclone e que a Lapa é um local dantesco” (Souza, 2012, p.78). Aqui, percebo ainda mais o estigma marcado nessas pessoas a partir de sua raça

e vestimentas, também em Belo Horizonte/MG, onde faço minha análise e onde ocorre a abordagem policial.

Durante os 15 minutos da abordagem policial, falo com meus amigos do coletivo Masterplano através de mensagens privadas no nosso grupo no Telegram, se devemos tomar alguma atitude, porém os policiais encontraram pequenos pacotes de maconha com os dois homens e no veículo deles, que estava estacionado próximo do evento. Eles são detidos imediatamente e sem possibilidade de justificativa naquele momento. Nesses 15 minutos, a música segue, a pista de dança que já se formava, é impactada pelo som e pela visualidade da abordagem policial. Os corpos são afetados pela vibração do som, mas também pela visualidade da cena policial, tão corriqueira no centro de Belo Horizonte. Como Jean Luc Moriceau (2020) descreve a pesquisa nos afetos, o pesquisador se vê em um:

o encontro com o outro, com o mundo e com o evento, com o que está vindo – e assim se volta não para temas previamente identificados, mas para o que no encontro é percebido como estranho, sutil, incompreensível, surpreendente, favorecendo momentos de extrema intensidade e significância (Moriceau, 2020, p.24)

Por mais que eu, enquanto pesquisador, tenha previamente elencado os pontos que orientaria minha observação, o tema “drogas” não estava em meus planos<sup>5</sup>. Em outras abordagens policiais que presenciei em festas do coletivo Masterplano e de outros coletivos, geralmente o som era interrompido e a atenção do público era voltada exclusivamente para esse evento. Diferente dessas situações anteriores, no evento “Monas ao Luar”, a atenção dos corpos fica difusa, fragmentada, pelo prazer utópico do que é uma festa e pela dura realidade que é uma abordagem policial e a estrutura colonial e racista de poder, no espaço público.

Como participante dessa cena cultural, posso dizer baseado em minha experiência, que o consumo de álcool e outras drogas lícitas e ilícitas não são muito contempladas pela Cannabis, a droga apreendida pela Polícia

Militar no dia do evento. Por ser uma droga que estimula mais relaxamento e sono, diferente dos estímulos, que geralmente o público de música eletrônica de pista busca.



Figura 4: Imagem da lateral direita do Viaduto Santa Tereza, onde é possível ver a fachada da Serraria Souza Pinto, onde aconteceu a abordagem da Polícia Militar. No primeiro plano da fotografia, do lado esquerdo é possível ver parte do sistema de som.

Fonte: Sóstenes Reis Siqueira (2023)

E aqui eu reitero uma reflexividade movida pelos afetos. Por que nenhum jovem branco é abordado no dia do evento? Nem mesmo nós da organização do evento fomos abordados ou convidados a nos pronunciarmos à polícia. A Masterplano é um grupo cultural gerido por 7 pessoas

(4 homens brancos e gays, 1 mulher branca e bissexual, 1 mulher negra e heterossexual e 1 mulher branca e heterossexual). Por isso, reflito a partir da leitura de Edgardo Castro (2014), sob a luz do pensamento de Foucault, quando diz que “o poder disciplinar resulta complementar de uma concepção social fundada em princípio abstrato de igualdade de direitos, porque para funcionar requer a normalização da vida dos indivíduos” (Castro, 2014, p. 69). Quem se beneficia com esses regimes de disciplina do ambiente urbano, com a criminalização das drogas e cárcere da população negra? E assim o “racismo moderno” mantém-se como uma “tecnologia de poder” e com “discurso de guerra de raças” (Castro, 2014, p. 82).

Tomo conhecimento por algumas pessoas presentes ali, que aquela abordagem faz parte de uma investigação da Polícia Militar de Minas Gerais que já vinha acontecendo há um tempo. Porém essas informações chegam até mim em forma de boatos e sem informações oficiais de advogados ou oficiais. Desde 2015, ano em que inicio minha participação nesta cena cultural, o que mais vejo é boato, fofoca e intrigas sem fundamentos em redes sociais como Twitter e Instagram. Como entoa Lady Gaga, cantora pop, “That’s gossip, what you on?” (2020).

Passada a abordagem policial e finalizado o DJset de Pedro Pedro e Romana Abreu, sigo meu trabalho de observação afetiva com menos ansiedade. Digo menos ansiedade, pois a presença da Polícia Militar no ambiente torna a experiência de festa totalmente tensa, como se algo pudesse minar a energia utópica que o coletivo Masterplano tenta estimular na festa. Afinal, estamos quase todos afetados (de diferentes maneiras) por essa abordagem policial, o que nos leva a crer que talvez tivéssemos alguma culpa. No meu caso de sujeito pesquisador e afetado, eu penso sobre os dispositivos de poder, de Foucault, uma domesticação dos corpos que nos faz crer todos os dias que um viaduto, por exemplo, é apenas uma passagem da organização urbana, e que não poderia ser espaço de festa. Que só os espaços institucionalizados para tal devem manter as festas e nós não deveríamos estar ali na rua, festejando e celebrando em um evento gratuito, algo tão raro para a população de Belo Horizonte, principalmente a população pobre.

O DJ set da sequência é outro *B2B*, dessa vez com os DJs Bebelá e Danny, dois artistas de Belo Horizonte. Nesse momento, a pista de dança se move com bastante empolgação, ao som de ritmos como *trap*, *global bass*, *funk* carioca e funk de BH. Nesse momento, percebo uma integração maior de pessoas negras no *front* (como costumeiramente essa cena chama a parte da frente da pista de dança), já com gritos de admiração para os dois DJs e passos de danças feito em conjunto. Ouço o diálogo entre duas pessoas desconhecidas falando como fazia tempo que a Masterplano não fazia festa de rua, que era muito mais divertido. Importante frisar aqui, que no início deste coletivo cultural, as festas de rua eram mais possíveis de acontecer, através de ocupações desprentensiosas, custos mais baixos e facilidade nos licenciamentos. A festa Monas ao Luar, por exemplo, só foi possível através de uma parceria e integração junto à Festa da Luz e Lei Municipal de Incentivo à Cultura.

Alloy é o próximo DJ a tocar na festa, já dando o início para uma mudança de atmosfera, com um estilo que a cena nomeia de *hard dance* (batedas mais aceleradas, sons graves mais fortes e beats quebrados). Esse tipo de sonoridade gera afetos corporais mais intensos, movendo os corpos com mais velocidade e com isso, atraindo mais público das redondezas do Viaduto Santa Tereza, para perto do palco e da fonte sonora. Gostaria de deixar aqui uma impressão e afeto pessoal sobre como vejo esse público em relação a passagem do tempo/dia. Gosto de dizer que a cena de música eletrônica de pista é uma cena noturna, pois a maior parte desse público se reúne e se aproxima dos objetos sonoros (caixas, palco, festas) e de outros corpos durante a noite. Por isso, muita gente dessa cena nomeia a si e a outros amigos e amigas de “vampiro, vampira”. Eu, enquanto público, prefiro a passagem do tempo, e a luz âmbar que o pôr do sol e o nascer do sol proporcionam, criando uma atmosfera transitória.

Entre uma apresentação e outra, eu sigo com o meu trabalho de *artist care*, repondo bebidas para os DJs, perguntando sobre o que eles gostariam de beber e quantidades. Um trabalho físico que consiste em encher um balde de gelo e bebidas, subir e descer escadas e levar até o palco. O que até o final do evento me causou dores nas pernas, cansaço e muito sono. Po-

rém, diferente de mim, o público presente permanece em situação de baile frenético, e à medida que o tempo passa, mais gritos, sorrisos, ebbriedade e beijo na boca ocorriam em espaço público.

O DJ Kontronatura é de São Paulo e é o próximo a integrar a programação. Nesse momento, sou afetado por duas sensações específicas, que gostaria de sinalizar: a luz super atmosférica criada pelo coletivo Tarja, durante esse evento, e o som muito enérgico do DJ, que marcou a chegada da noite. Como salientado anteriormente, as festas funcionam muitas vezes como lugares utópicos e zonas temporárias de diversão, mas durante esse momento, o Viaduto Santa Tereza, de fato, parece ser uma boate fechada. Como se este espaço estivesse bloqueado do tempo e do espaço e por um momento esquecemos que estamos no espaço público. O Coletivo Masterplano, junto a sua produtora executiva Dalila Bastos e à Festa da Luz, conseguiram interromper a luz pública do Viaduto, podendo assim, criar uma luz específica e rítmica durante a noite. Nesse momento, o público, inclusive eu, estamos imersos nessa atmosfera desenhada exclusivamente para esse tempo e espaço, sem a necessidade de vermos uma iluminação pública, que nos lembrasse que estamos ainda na cidade, que é uma zona de passagem do centro, etc. Já é possível ver afetos corporais mais intensos e afetos mais intensos com as máquinas, pessoas querendo mais e mais proximidade com as caixas de som, com as fontes sonoras, principalmente com as *subwoofers* (as caixas responsáveis pelas frequências graves e ficam mais próximas dos pés das pessoas), beijos na boca, suor escorrendo e brilhando com o toque da luz nos corpos, principalmente nas cores vermelha e verde. A escuridão, para esse público, parece libertadora, pois além de permitir um desenho de iluminação artificial, dá mais liberdade para dançar/agir como quiser. Enquanto a claridade parece ser opressora e fortemente vigilante.

Depois de muitas horas de música eletrônica de pista no espaço público, sou afetado por uma rede de sensações, ou melhor, por uma rede sinestésica: alegria coletiva, corpos que se tocam e se esbarram, cheiro de urina, caixas de gelo que derramam água gelada sobre o chão respingando nas

minhas pernas e capturando minha atenção e a visualidade de corpos que vão se deteriorando ao longo do dia.



Figura 5: QRcode com acesso ao vídeo em formato vertical que destaca iluminação e som do evento Minas ao Luar e os afetos gerados nos corpos do público, durante o DJset do DJ Allaoy.

Fonte: Sóstenes Reis Siqueira

Depois de muitas horas de música eletrônica de pista no espaço público, sou afetado por uma rede de sensações, ou melhor, por uma rede sinestésica: alegria coletiva, corpos que se tocam e se esbarram, cheiro de urina, caixas de gelo que derramam água gelada sobre o chão respingando nas minhas pernas e capturando minha atenção e a visualidade de corpos que vão se deteriorando ao longo do dia.

A festa caminha para o último DJset, dessa vez um *B2B* de Belisa e Vitor Lagoeiro, ambos DJs e produtores do coletivo Masterplano. Antes do início do DJset, Belisa e Pedro Pedro anunciam no microfone que depois da festa haverá um *after* (tipo de festa que acontece depois da festa oficial) promovido pelo coletivo Silicose, com entrada paga. Esse é o único momento em que o microfone foi usado durante a festa Monas ao Luar. Em meio a gritos, danças mais pulsantes e luzes mais intensas, a festa chega ao fim, pontualmente às 22h. Diferente dos dois DJsets anteriores, a música conduzida por Belisa e Lagoeiro é mais alegre, dançante e de *house music*, um gênero muito popular e nostálgico dentro da música eletrônica de pista e com forte apelo LGTBTQIAP+, com músicas muitas vezes cantadas. Ao final do



evento, os corpos das pessoas se dispersam pelo centro de Belo Horizonte, acessando a estação Central de Metrô, pessoas pedem carros de aplicativo, ligam para os amigos e combinam o que fazer depois dali. Nesse momento, já vejo os corpos com suas roupas e próteses vestíveis semi deterioradas, um cansaço feliz marcado em seus rostos e o desejo em seguir dançando por toda a noite. Ao final do evento, mando uma mensagem privada de despedida para meus amigos do coletivo Masterplano, no Telegram, e termino a noite em minha casa.

### **Algumas considerações**

No percurso desta escuta ativa mobilizada pelos afetos e pelos corpos que emergiram na prática de uma festa de rua, como a Masterplano, gostaria de deixar algumas considerações - enquanto pesquisador, observador e participante desta cena de música eletrônica de pista. Primeiramente, a relação do corpo dentro do espaço público e os estigmas que muitos carregam nas suas performances e práticas diárias. O corpo que vai para o espaço público para dançar é um corpo que se veste de próteses temporárias para criar uma narrativa sobre si e para o outro, mas também pode ser um corpo marcado e estereotipado, como o caso dos dois homens negros detidos pela Polícia Militar. A Masterplano é uma experiência de entretenimento bastante querida e admirada na cidade, mas nem todos os corpos que habitam a rua, são queridas pelo estado e pelo sistema de segurança pública. Quem festeja, quem trabalha e quem tem o direito de circular livremente por esses espaços?

O segundo ponto que me toca é em relação à deterioração/afetação dos corpos ao longo do evento. Uma festa começa com clima de confraternização e termina com clima de cansaço, desmonte e deterioração, tanto dos corpos, como do espaço público, depois de muitas horas de música e celebração. Essa relação me interessa muito, principalmente pela criação de utopias/heterotopias que as festas estimulam enquanto eventos. O suor, o consumo de álcool e outras drogas, a roupa que começa a se desfazer em meio a tantos em-

purrões e movimentos de corpos. O gelo derretido na caixa de isopor, para mim, é a melhor metáfora, para a passagem do tempo na festa. No início, sua aparência é de um cristal, no final, ele é uma água parada, gelada e suja pela frequência do tempo. Espero que essa passagem não soe como algo higienista, pois ao contrário disso, acredito que os dois momentos/temporalidades do gelo são relevantes e “belos” para a experiência da festa.

Minha terceira e última consideração é em relação aos aspectos materiais para a construção e elaboração desses afetos, como a arquitetura, a luz e o som, para desenho de uma atmosfera de boate, embaixo de um Viaduto, com o Santa Tereza. A iluminação pública vigilante, branca e policial é desligada. A escuridão é desenhada por uma luz artificial e que estimula afetos mais intensos, como a dança despreocupada, o agir solto e os beijos intensos. Criando assim, a ambivalência: escuridão libertadora X claridade opressora. O Viaduto Santa Tereza, além de palco do Duelo de Mcs e “abrigo” para população em situação de rua, também pode ser pista de dança.

Termino este trabalho, com desejo de investigar mais sobre essa cena de música eletrônica de pista e sobre as práticas dos corpos que emergem nestes contextos, colocando o meu próprio corpo como mediador desses afetos.

## Referências bibliográficas

ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revistas Estudos Feministas*, UFSC. v. 8 n. 1 (2000)

BLOG FCA. *O caminho do Viaduto Santa Tereza para se tornar símbolo cultural de Belo Horizonte*. Disponível em: <https://blogfca.pucminas.br/colab/viaduto-santa-tereza/>. Acesso em: 16 fev.2024.

BUZATTI, L. Muito além do tux-tux: coletivos reinventam a cena eletrônica de BH. *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, 21 out. 2017. Disponível em: <https://cutt.ly/2flhXMf> . Acesso em: 20 jun. 2023.

CAIAFA, J. Sobre a etnografia e sua relevância para o campo da comunicação. *Questões Transversais*, São Leopoldo, Brasil, v. 7, n. 14, 2019. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/questoes/article/view/19775>. Acesso em: 16 fev. 2024.

CASTRO, E. *Introdução a Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

FOUCAULT, Michel, 1926-1984. *O corpo utópico, as heterotopias*. [tradução Salma Tannus Muchail] . Sao Paulo n-1 Edições, 2013.

GAGA, Lady. *Chromática*. Interscope Records, 2020.

FERREIRA, P. P. Transe Maquínico: quando som e movimento se encontram na música eletrônica de pista. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 189-215, jan./jun 2008. Disponível em: <https://cutt.ly/XflhC8r>. Acesso em: 28 jun. 2023.

GONZÁLEZ-ABRISKETA, O.; CARRO-RIPALDA, S. La apertura ontológica de la antropología contemporánea. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, v. 71, n. 1, p. 101–128, 30 jun. 2016.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*; n. 5 (1995): Situando diferenças, 2009.

MARTIN, Denise; SPINK, Mary Jane; Pereira, Pedro Paulo Gomes. *Corpos múltiplos, ontologias políticas e a lógica do cuidado: uma entrevista*

com Annemarie Mol. *Interface - Comunicação, saúde e educação*. 2018; 22(64):295-305.

MASTERPLANO. *About*. Disponível em: <https://masterplano.org/about>. Acesso em: 28 jun. 2023.

MENDONÇA, Carlos. M. C.; MEDEIROS, E. S. ; SILVA, M. S. F. . Textualidade e dimensão afetiva como método investigativo: pesquisador afeta(n)do no aplicativo de encontro gay Grindr. MARTINS, Bruno et al (orgs.) *Experiências metodológicas em textualidades midiáticas*. Belo Horizonte: Relicário, 2019, p.141-162.

MOMBAÇA, J. *Não vão nos matar agora*. São Paulo: Cobogó, 2021.

MORICEAU, Jean Luc. *Afetos na pesquisa acadêmica*, Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM UFMG, 2020.

SOUZA, Tedson S. (2012). *Fazer banheiro: as dinâmicas das interações homoeróticas nos sanitários públicos da estação da lapa e adjacências*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil.

## Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. “A MEP pode, em princípio, ser escutada em qualquer lugar. Porém, para além dessa indeterminação de facto, podemos dizer que é a relação do DJ com sua pista de dança que determina, de jure, a sua forma efetiva: certos sons tocados pelo DJ gerando certos movimentos na pista de dança e vice-versa, sem que se saiba ao certo quem veio antes”. (FERREIRA, 2008, p. 14)

2. “La corriente denominada «giro ontológico» se presenta a sí misma como una tecnología de la descripción que hace «lo otro» visible a través de la experimentación con posibilidades conceptuales etnográficas, y en la que se articula «lo que podría ser» de forma anti-normativa.” (ABRISKIETA; RIPALDA, 2016, p.121)

3. A virada afetiva perturba e desafia muitos dos nossos hábitos de pesquisar, justamente porque pesquisar é por em comunicação. Na virada afetiva, a pesquisa não é apenas controlada pela teoria e pelos conceitos, estes são amplificados, questionados e colocados sob tensão pelos afetos e perceptos. (MORICEAU, 2020, p.23)

4. O nome “Monas ao Luar” é uma brincadeira/piada com o nome “Minas ao Luar”, projeto cultural desenvolvido pelo Sesc em Minas Gerais, desde 1994, que leva programação musical de serestas e shows de violeiros, para todo o estado, de forma gratuita. O termo “Monas”, utilizado aqui pelo coletivo Masterplano, é muito difundido dentro da comunidade LGBTQIAPN+ e pode significar “gay, afeminada, travesti, mulher, etc”.

5. Desde meus estudos no âmbito de Mestrado, me deparei com uma considerável quantidade de trabalhos acadêmicos sobre música eletrônica de pista, com forte foco no consumo de drogas ilícitas e lícitas. Em muitos desses trabalhos, eu percebia uma distância muito grande do pesquisador com o campo e um certo “moralismo” por parte deles em relação ao tema.



## | Sobre as pessoas autoras

### **Abraão Filipe Marques de Oliveira**

Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo, pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) e mestrando em Comunicação, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na linha de pesquisa Comunicação, territorialidades e vulnerabilidades. É bolsista temporário da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), proveniente dos recursos CAPES/Proex.

### **Amanda Maria de Sobral Gomes**

Bacharela em Jornalismo pela Universidade Federal de Minas Gerais e mestranda em Comunicação Social pela mesma instituição, na linha de pesquisa Processos Comunicativos e Práticas Sociais. Integra o Grupo de Pesquisa em Comunicação, Raça e Gênero (CORAGEM). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

**Andriza Andrade**

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, na linha Pragmáticas da Imagem; mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto; graduada em Comunicação Social-Jornalismo pela Universidade Federal de Viçosa.

**Cecília Santos**

Graduada em Comunicação Social-Jornalismo pela UFSJ e mestra em Comunicação Social pela UFMG na linha de Textualidades Midiáticas. Atua como comunicadora popular na ATI 39 Nacab, junto a comunidades atingidas pela mineração em Conceição do Mato Dentro-MG.

**Cláudio Henrique**

Jornalista, Especialista em Produção e Crítica Cultural pela PUC Minas, Mestre em Comunicação Social pela UFMG, linha Textualidades Midiáticas, membro do Coletivo Lena Santos de Jornalistas Negras e Negros, um dos autores de: “Imagens e Imaginários da Pandemia: relatos de um grupo em pesquisa”, Selo PPGCOM-UFMG; “Herdeiras e Herdeiros de Luiz Gama: guia para um jornalismo antirracista”, edição Coletivo Lena Santos; “Falas Negras”, editora Letramento.

**Déborah Médice**

Comunicadora Social - Jornalista e Mestre em Educação pela UFV, Artista visual e poeta, Doutoranda em Comunicação Social pela UFMG, na linha Comunicação, territorialidades e vulnerabilidades; pesquisa temas relacionados a arte e comunicação, em foco nas manifestações artísticas urbanas.

**Ives Teixeira Souza**

Doutorando, mestre e bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo e em Relações Públicas, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Integrante do Temporona: Coletivo de Ações em Temporalidades



e Narrativas. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/Brasil).

### **Maria Fernanda de Oliveira Ruas**

Bacharela em Comunicação Social/Jornalismo, pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) e mestranda em Comunicação, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na linha de pesquisa Comunicação, territorialidades e vulnerabilidades. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

### **Mariana Ramalho Procópio**

Professora do Departamento de Comunicação Social, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

### **Maurício João Vieira Filho**

Doutorando em Comunicação na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

### **Mohara Magalhães Bhering Villaça**

Mestranda, vinculada à linha de pesquisa de Comunicação, Territorialidades e Vulnerabilidades do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG).

### **Natália Marchiori da Silva**

Doutoranda na linha “Pragmáticas da Imagem” do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG. Mestra em Imagem e Som pela UFSCar e bacharel em Artes Visuais pela Belas Artes-SP. Atua como pes-

quisadora e professora de cinema e produtora de arte. Pesquisa o cinema produzido por mulheres e as relações com políticas feministas, destacando o ambiente doméstico como elemento central para o debate. Integra o grupo de pesquisa “Poéticas Femininas, Políticas Feministas”, da UFMG.

### **Nayara Luiza de Souza**

Doutoranda e mestra em Comunicação Social pela UFMG, na linha de Textualidades Midiáticas, graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela UFV. Integrante dos grupos de pesquisa Insurgente (UFMG) e Grupo de Estudos sobre Discurso, Interseccionalidade e Subjetividade-GEDIS-UFU.

### **Philippe Oliveira Abouid**

Doutorando e mestre em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo e especialista/MBA em Marketing. Pesquisador nos grupos de pesquisa Insurgente e NucCon, vinculados ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

### **Roberto Alves Reis**

Professor universitário, doutorando e mestre em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Coordenou de 2011 a 2021 o projeto de extensão Una-se contra a LGBTfobia, projeto duas vezes agraciado com o Prêmio de Direitos Humanos e Cidadania LGBT, do Cellos-MG, ONG responsável pela organização da Parada do Orgulho LGBTQIAPN+ de Belo Horizonte.

**Sóstenes Reis Siqueira**

Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal do Tocantins, Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto e atualmente é doutorando em Comunicação Social, na Universidade Federal de Minas Gerais, na linha Textualidades Midiáticas.

**Taciana Lemos**

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação na linha Pragmáticas da Imagem e bacharel em Estudos Literários e Edição pela Universidade Federal de Minas Gerais. É integrante dos grupos de pesquisa “Poéticas Femininas, Políticas Feministas e “Poéticas da Experiência”. Também foi participante do NELLI - Núcleo de Estudos de Literatura em Língua Inglesa e tem experiência na área de Fotografia e Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas e Edição.



**Abraão Filipe Marques de Oliveira** é bacharel em Comunicação Social/Jornalismo, pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) e mestrando em Comunicação, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na linha de pesquisa Comunicação, territorialidades e vulnerabilidades. É bolsista temporário da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), proveniente dos recursos CAPES/Proex.

**Amanda Maria de Sobral Gomes** é bacharela em Jornalismo pela Universidade Federal de Minas Gerais e mestranda em Comunicação Social pela mesma instituição, na linha de pesquisa Processos Comunicativos e Práticas Sociais. Integra o Grupo de Pesquisa em Comunicação, Raça e Gênero (CORAGEM). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

**Maria Fernanda de Oliveira Ruas** é bacharela em Comunicação Social/Jornalismo, pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) e mestranda em Comunicação, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na linha de pesquisa Comunicação, territorialidades e vulnerabilidades. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

**Rannyson da Silva Moura** é bacharel em Publicidade e Propaganda pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) e mestrando em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na linha de pesquisa Processos Comunicativos e Práticas Sociais. Integra o Grupo de Pesquisa em Comunicação, Raça e Gênero (CORAGEM).

*Esta coleção abriga coletâneas temáticas, abrangendo fenômenos, perspectivas teóricas e estudos em Comunicação e áreas afins.*