POLÍTICAS DO OLHAR

Experimentações insurgentes

Fernanda Shelda de Andrade Melo
Ives Teixeira Souza
Millena Ohana Santos da Silva
Nayara Luiza de Souza

ORGANIZADORES

SELO • EDITORIAL • PPGCOM • UFMG

POLÍTICAS DO OLHAR

Experimentações insurgentes

Fernanda Shelda de Andrade Melo
Ives Teixeira Souza
Millena Ohana Santos da Silva
Nayara Luiza de Souza

ORGANIZADORES

SELO • EDITORIAL • PPGCOM • UFMG

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

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

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

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)

P766p Políticas do olhar [livro eletrônico]: experimentações insurgentes / Organizadores Fernanda Shelda de Andrade Melo... [et al.]. - Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2025.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-85915-34-2

1. Comunicação – Aspectos políticos. 2. Metodologia de pesquisa. 3. Epistemologia decolonial. 4. Antirracismo. I. Melo, Fernanda Shelda de Andrade. II. Souza, Ives Teixeira. III. Silva, Millena Ohana Santos da. IV. Souza, Nayara Luiza de.

CDD 809.935

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

DOI: https://doi.org/10.64275/19PLIG25

CRÉDITOS DO E-BOOK

CAPA E PROJETO GRÁFICO
Atelier de Publicidade UFMG
Bruno Guimarães Martins

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
Bruno Guimarães Martins
Daniel Melo Ribeiro

© PPGCOM/UFMG, 2025.

DIAGRAMAÇÃO
Bianca Marinho Moreira
Daniel Borges
Iara Mendes dos Santos

COMUNICAÇÃO E DIVULGAÇÃO
Hannah Luiza Patrocínio Baudson
Rannyson da Silva de Moura

ASSISTENTE EDITORIAL
Prussiana Araujo Fernandes Cunha

Apoio:

CAPES FAPEMIG CNPq

Sumário

Apresentação

Fernanda Shelda de Andrade Melo, Ives Teixeira Souza, Millena Ohana Santos da Silva e Nayara Luiza de Souza 9

Prefácio

Nossas escolhas 15

Elionice Conceição Sacramento e Kleyne Janne Costa de Souza

Capítulo 1

Saber de onde venho, para fabular onde vou: Notas sobre o quintal 19

Déborah Médice Silva

Capítulo 2

Ver juntos e fabular com os arquivos 39

Mariana Falcão Duarte

Capítulo 3
Manifesto dos Fracassados: reinventando os laços de parentesco 55
Deivid Carlos de Oliveira

Capítulo 4
A "quebra do regime das imagens" e a utilização de arquivos policiais na contranarrativa de Mato Seco em Chamas 73
Maria Carolina Oliva Freire Pereira

Capítulo 5
De topinho e minissaia: o rap de mulheres negras como ferramenta de subversão às imagens de controle 89
Maria Fernanda de Oliveira Ruas

Capítulo 6
Imagens de controle nas existências viadas: elaborações conceituais a partir da teoria crítica interseccional 109
Pedro Augusto Pereira

Capítulo 7
Deus é Travesti: tensionamento ao dispositivo racista e cissexista e processos de subjetivação política na palavra cantada de negras travestis 125
Abraão Filipe Marques de Oliveira

Sobre as pessoas autoras 145

Apresentação

Fernanda Shelda de Andrade Melo
Ives Teixeira Souza
Millena Ohana Santos da Silva
Nayara Luiza de Souza

Ao nos inspirarmos em Saidiya Hartman e sua obra "Vidas Rebeldes, Belos Experimentos" na organização do "VII Colóquio Discente Diálogos e Convergências: Rebeldia como prática da (im) possibilidade", a noção de rebeldia proposta por ela perpassou as diversas produções que resultaram daquele encontro, algumas das quais estão presentes neste livro. Para a pesquisadora, rebeldia pode ser descrita como "a prática do contrário social, o solo insurgente que permite novas possibilidades e novos vocabulários" (Hartman, 2022, p. 241) e, é nesse solo de teimosia e indomabilidade que nasce a obra "Políticas do olhar: experimentações insurgentes" que reúne experimentações e reflexões rebeldes sobre as imagens e os imaginários.

Os trabalhos aqui reunidos foram apresentados oralmente no Colóquio, realizado em agosto de 2024 na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, e ganham aqui suas formas escritas. As discussões do evento foram transformadas em capítulos pelos pesquisadores que assim desejaram. Após a leitura por pareceristas (a quem agradecemos) que desconheciam as identidades dos autores, os capítulos

estão neste livro e no "Experimentações insurgentes: reverberações da escrita", organizado por nossos colegas Déborah Médice Silva, Jussara Vieira da Silva, Maria Luiza Silva Sena e Rodrigo Wallace Cordeiro dos Santos.

Na conferência de abertura do evento, Elionice Conceição Sacramento, a mestra Elionice, liderança no movimento de pescadores e quilombolas de Conceição de Salinas, no sul do Recôncavo Baiano, nos colocou "com os pés nas lama e o corpo imerso nas águas" para lutar epistemicamente pela transgressão de um conhecimento que marginaliza, categoriza e escraviza corpos e pensamentos. Por isso a convidamos para escrever o prefácio desta obra. Com sensibilidade, ela compartilhou a experiência da escrita com Kleyne Janne de Souza, também do Recôncavo e doutoranda em Antropologia pela Universidade Federal da Bahia, feito Elionice.

O caminho escolhido para começar este livro foi pelos territórios e suas imagens. O capítulo que abre esse livro é "Saber de onde venho, para fabular onde vou – Notas sobre o quintal", de Déborah Médice Silva, que territorializa a pesquisa e o olhar para o espaço-lugar onde a autora nasceu e cresceu: o quintal da casa dela na cidade de Ubá-MG. Em diálogo com as mulheres que a acompanharam nesse crescer (a mãe e duas tias-avós) a autora constrói o que denomina de "encruzilhada de contos e imagens" que propõe uma composição com memórias e fotografias por meio do processo de conexão com as gerações mães-avós-tias e o quintal em diálogo com autoras como Sadiya Hartman, Conceição Evaristo, Leda Maria Martins e autores como Antônio Bispo, Dénètem Touam Bona e Jaider Esbell Makuxi.

No segundo capítulo "Ver juntos e fabular com os arquivos", da autora Mariana Falcão Duarte, a noção de arquivo, memória e fabulação continua em discussão. Inspirada na proposição de Sadiya Hartman de repensar e reteritorializar o que se entende convencionalmente por arquivos históricos, Duarte une as memórias de uma moradora do Aglomerado da Serra aos registros feitos pelo projeto "Retratistas do Morro", do artista visual Guilherme Cunha para fabular a partir dos arquivos e registrar as fabulações que a própria comunidade do "Serrão", o maior aglomerado de vilas e favelas do estado de Minas Gerais, constitui sobre si.

Ao longo de terceiro capítulo, "Manifesto dos Fracassados: reinventando os laços de parentesco", Deivid Carlos de Oliveira se aprofunda na teoria do fracasso, partindo das ideias defendidas por Jack Halberstam, para repensar o lugar ocupado por sujeitos que "falham" perante as normas heteronormativas de sucesso, sobretudo pessoas *queer*. Em meio a essa discussão norteadora, o autor se aprofunda em conceitos que se entrelaçam a noção de fracasso contra-hegemônico, como o entranhamento dos papeis de gênero nas sociedades, a dicotomia da temporalidade normativa versus o esquecimento como luta contra a opressão e, por fim, a reformulação do conceito tradicional de parentesco, que ultrapasse laços baseados puramente em vínculos genéticos.

Enquanto isso, no quarto capítulo, Maria Carolina Oliva Freire Pereira reflete acerca da montagem fílmica elaborada pelo cineasta brasileiro Adirley Queirós. Ao discutir sobre a proposta chamada de "etnografia da ficção" - em que os personagens fictícios são visualizados em uma lógica de documentário -, o artigo "A "quebra do regime das imagens" e a utilização de arquivos policiais na contranarrativa de Mato Seco em Chamas" discute como a construção dos personagens é desenvolvida, contando com a análise de três regimes ao longo do texto.

A partir do quinto capítulo, os ensinamentos de Patricia Phill Collins ganham destaque. Em "De topinho e minissaia: o rap de mulheres negras como ferramenta de subversão às imagens de controle", Maria Fernanda de Oliveira Ruas aborda como o desenvolvimento deste gênero musical possui um papel fundamental para contrastar realidades, surgindo enquanto uma forma de enfrentamento à construção de imagens hegemônicas. A autora aproxima a metodologia afetiva e dialoga com quatro rappers - Ajuliacosta, MC Luanna, Duquesa e LAI$ROSA, compreendendo as letras analisadas enquanto relatos que contam suas próprias histórias e vivências.

No sexto capítulo, Pedro Augusto Pereira dá continuidade ao conceito de imagens de controle, de Patricia Phill Collins, para o posicionar naquilo que ele entende como existências viadas. Para o autor, há a necessidade de compreender "a opressão heterossexista sobre pessoas gays/viadas/bichas" pelo

contexto interseccional do pensamento feminista negro. Assim, "Imagens de controle nas existências viadas: elaborações conceituais a partir da teoria crítica interseccional" assume contribuição para estudos comunicacionais sobre representações e interações sociais.

Abraão Marques de Oliveira afirma que "Deus é travesti: tensionamento ao dispositivo racista e cissexista e processos de subjetivação política na palavra cantada de negras travestis". Neste derradeiro capítulo, por aproximações sobre como pessoas LGBTQIAPN+ lidam com a espiritualidade, o autor encontra a música enquanto forma delas se afirmarem, entre interdições e violências cotidianas, em suas existências. Para isso, três canções são analisadas: "Kulto", das Irmãs de Pau com Alice Guél; "Deus é Travesti", de Alice Guél; e "Eu não vou morrer", de Ventura Profana. No percurso trilhado por Abraão com as artistas, está a violência em denúncia pelos corpos sagrados delas em humanidade.

É com alegria manifesta que publicamos este livro em 2025, quando são comemorados os 30 anos de início da primeira turma do nosso Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Os capítulos de nossos colegas discentes e a produção editorial própria pelo Selo PPGCOM/UFMG revelam a qualidade do conhecimento aqui transformado em ciência. Ao leitor, que seja válido o desejo de realizar conosco, pela leitura da obra, suas experimentações insurgentes.

Referência

HARTMAN, Saidiya. Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais. São Paulo: Fósforo, 2022.

Prefácio

Nossas escolhas

Elionice Conceição Sacramento[1]
Kleyne Janne Costa de Souza[2]

Tenho aprendido a olhar a vida nas temporalidades dos territórios pelo olhar das pessoas mais novas e de outros contextos, especialmente para não ficar fazendo leituras só a partir da minha experiência, para acompanhar as reformulações conceituais urgentes e necessárias e me atentar a outros processos de mudanças que geram inclusão de conceitos e povos historicamente colocados à margem. Nas trocas tenho me colocado a compartilhar um pouco de minha experiência do lugar de quem já nasceu velha e aprender com a juventude, que tanto tem a nos dizer. Esse movimento nos alimenta e engrandece a sociedade. Assim também é o movimento das águas, sopradas pelo vento. Isso posto, ao ser convidada para escrever o prefácio do livro "Políticas do Olhar: experimentações insurgentes" busquei ampliar o convite para Kleyne de Souza e o estamos fazendo em quatro mãos pretas nos termos de Beatriz do Nascimento e Lélia Gonzales, na alegria de quem se coloca a vivenciar aprendizados permanentes.

Pedindo licença e a benção às mais velhas e mais novas, eu, Kleyne de Souza, me coloco aqui como sujeita de escuta e de fala, disposta ao com-

partilhamento de saberes e ao aprendizado com as mais velhas a partir de suas experiências e ensinamentos. Vejo esse convite de compartilhamento da escrita deste prefácio, feito por Elionice Conceição Sacramento, como um chamado de uma mais velha a sentar-se na roda para trançar os cabelos e ouvir histórias: é parte do processo circular que forma a mais nova em sujeita. As águas sopradas pelos ventos embalaram meus pés, e decidi banhar-me.

A obra, que em muito se apresenta transgressora ao tempo que é diversa, aponta as especialidades e os conhecimentos, sejam eles legitimados ou não. Uma obra tão rica que trata temas distintos em diálogo por si só revela sua relevância. Os temas aqui mencionados desenrolam acerca da abordagem a um quintal como espaço de construção de saberes a partir dos corpos de três gerações de mulheres, a apresentação dialógica entre espaço, tempo e sujeitos por meio de imagens e construção de imaginário, os aspectos de obras de audiovisual em suas complexidades historiográficas sobre raça, gênero, espaço urbano e arte, o desenrolar de obras que questionam os padrões de gênero e relações de parentesco historicamente impostas como sinônimas da normalidade, a construção de constelações. Também apresenta outras formas de pensar, interpretar e performar Deus. Assim, nos permite leituras amplas e plurais, uma leitura a contrapelo. Aqui se traçam caminhos que apresentam existências que não são novas, mas que têm sido postas no lugar de outridade nos espaços formais de construção de conhecimento.

Os textos abordam as dimensões dialógicas entre pessoas, lugares e vivências, perpassando as memórias e as relações de parentesco enquanto aspectos essenciais da sociabilidade humana. As imagens, por meio das fotografias, representam elementos de construção de narrativas. As obras transportam a importância dos sentidos presentes nas vivências dos sujeitos para os textos, dando ênfase às expressões artísticas - sendo a arte um forte instrumento de enfrentamento a realidades cuja marginalização é presente - e a análise de materiais audiovisuais que abordam contextos de realidades de grupos vulnerabilizados socialmente.

Acionando categorias que nos fazem refletir sobre aspectos tanto que convergem com nossas formas de ler e interpretar mundos, como as põe em

questionamentos provocando mudanças geradoras de conhecimento, cada autora e autor aponta caminhos possíveis de convivência em uma sociedade plural. Com a leitura deste material que tem intencionalidades bem definidas, somos convidados a sair dos nossos lugares de conforto e nos somarmos na ampliação de narrativas das narrativas plurais e contra hegemônicas.

A presença de pessoas de grupos socialmente marginalizados em cursos de graduação e pós-graduação propiciou um movimento cuja riqueza pode ser comprovada por meio deste livro: a atenção e protagonismo dado aos aspectos tantos da vida social que perpassam populações que, para além de vulnerabilizadas, possuem saberes e modos de vida e pensar cuja complexidade perpassa desde as desigualdades históricas às criações artísticas, políticas etc. Este livro, resultado do movimento provocado pelos grupos dissidentes em prol de suas presenças físicas, cosmológicas e epistemológicas na academia intelectual brasileira, se trata de uma demonstração da subversão das existências contra coloniais e contra hegemônicas.

Nós, que levadas pela crença nas narrativas outras, pelas revoluções epistemológicas, aceitamos o convite em primeira mão e convidamos as leitoras e os leitores a se deixarem levar pelo movimento intelectual de experimentações insurgentes que aqui se intitulam como "Políticas do Olhar: experimentações insurgentes". Indicamos a leitura, não meramente pela leitura, mas para que possamos, junto às pessoas autoras, promover diálogos e contribuir de forma mais profunda para com o enfrentamento às injustiças epistemológicas.

Desde o Recôncavo da Bahia a Medellín, 27 de fevereiro de 2025

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Elionice Conceição Sacramento é pescadora quilombola da raça de Filomena. Mestra do Saber Tradicional e em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais- MESPT (UnB), doutoranda em Antropologia (UFBA).

2. Kleyne Janne Costa de Souza é Assistente Social e mestra em Política Social e Territórios (UFRB). É especialista em Gênero, Raça, Etnia e Sexualidade na Formação de Educadores (UNEB). Atualmente é doutoranda em Antropologia (UFBA). Sua experiência dialoga arte e educação, sendo musicista da Banda Percussiva de/para Mulheres Yakurinxirê. Realiza pesquisas nas áreas de gênero, raça e territórios.

Capítulo 1

Saber de onde venho, para fabular onde vou: Notas sobre o quintal

Déborah Médice Silva

Introdução

Inicio do quintal da minha casa em Ubá-MG, o primeiro espaço do mundo que me relacionei e ocupei artisticamente e hoje marca meu caminhar pelas cidades que estive até então. Proponho uma pesquisa nesse território de casa, nesse lugar do quintal, compondo com seus saberes. A partir do diálogo com três mulheres da minha família (mãe e duas tias-avós), das minhas memórias e de fotografias, construí uma fanzine (tipo de publicação independente) que reúne fabulações sobre esse espaço e os saberes atrelados na vivência com minha bisavó, colagens, fotografias, poesias e quatro contos que confluem no material. As histórias foram escritas em composição com os relatos e memórias dessas mulheres acerca do tema proposto, os diálogos foram realizados em forma de entrevista semiaberta. Assim, busco pensar como a fanzine e as narrativas dessas pessoas contribuem para compreender o quintal enquanto espaço de memória, afeto e resistência cultural.

O trabalho tem por objetivo propor uma composição com memórias e fotografias, pensado a contracolonização por meio do processo de conexão

com as gerações mães-avós-tias e o quintal como um espaçotempo de fuga, de heterotopias. Proponho então uma autoetnografia, pautada pelos afetos e pela performance poética na pesquisa, em diálogo com a fabulação crítica proposta por Hartman (2022), atrelada ao pensamento movimentado pela escrevivência (Evaristo, 2020). A construção artística e científica se fazem em conjunto, na medida em que para além de dados, os diálogos e materiais guardam muito mais do que informações e representações sobre elas, mas movimentam contextos, imaginários e fábulas de um cotidiano rico de minúcias, de gambiarras e amarrações, e com essas bricolagens entre oralidade, imagens e texto busco propor um processo científico que seja sensível a isso.

Diante aos movimentos propostos, chamo para a composição autores que podem ser estruturantes no pensamento dessa encruzilhada de contos e imagens. Todos sobrepostos na mesa, os resumos de leituras, anotações das entrevistas, álbuns de fotos e eu, tentando amarrar ou costurar os vestígios, as rotas de fuga, tendo a arte como meio. Na construção dessa fabulação somam-se Martins (2021), Antônio Bispo (2015 e 2018) e Dénètem Touam Bona (2020 e 2021), no diálogo sobre o quintal enquanto lugar de fuga e no gesto espiralar da contracolonização dos saberes fazeres. No mesmo sentido, Birolli (2018), Pedrina (2022) e Makuxi (2020) ajudam a compor a reflexão acerca do cuidado e dos processos de relação com o mundo e com o outro.

Conduzo então as discussões, ou como prefiro chamar, notas sobre o quintal e seus saberes, entendendo que os ensinamentos de minha bisavó atravessam esse lugar e por isso proponho um caminho de três partes para essa fabulação crítica. A primeira parte é uma reflexão sobre o próprio fazer da fabulação e da performance de si (com base na escrita de si), a segunda traz composições acerca do quintal e de tudo que brota dele, das fugas, artes às criações, a terceira propõe problematização em relação ao cuidado que atravessa as relações com a família e o lugar, das responsabilidades ao contato com o mundo e com os outros pautado pela diversidade de formas de vida.

Performance de si na pesquisa

Amarrar um texto não é gesto simples. Transformar pensamentos, afetos, imaginações, movimentar as palavras numa dança de letras e símbolos, jogar com significados e sentidos, nos modos de narrar, nas intensidades do pincel e diferentes opacidades das cores. Comecei a escrever minhas palavras (aprendendo a ser dona delas, como canta Dina Di) em um diário era por volta de 2008, as pequenas páginas cor de rosa do caderno com cadeado guardavam situações, momentos, segredos de adolescente, terrivelmente apaixonada pelo mundo, mesmo encarando o pior dele. A performance me levou em cena e no encontro com as várias noites viradas lendo livros, a poesia brotou em mim.

A performance de si é uma atitude, tomando de referência as técnicas de si[1], mas repensando alguns aspectos em diálogo com a escrevivência e fabulação crítica. É uma atitude, uma ação assim como o cuidado, que envolve gestos de transfiguração do que é dado, dentre esses gestos a conversa, a escrita, a escuta, o silêncio, o sonho, o acolhimento, a repulsa, a meditação. Evaristo (2018) conta que a leitura foi uma forma de lidar com o mundo durante a adolescência, e assim como a escrita possibilitava uma ação de fuga e inserção:

> Se a leitura desde a adolescência foi para mim um meio, uma maneira de suportar o mundo, pois me proporcionava um duplo movimento de fuga e inserção no espaço em que eu vivia, a escrita também desde aquela época, abarcava estas duas possibilidades. Fugir para sonhar e inserir-se para modificar. Essa inserção para mim pedia a escrita (Evaristo, 2018, p.2).

Leio essas palavras realizando esse mesmo movimento de fuga e inserção com o texto de Conceição sobre o sol escrito por sua mãe para que o tempo fechado fosse embora e as roupas pudessem secar, pensando no caderno de receitas caseiras, nas anotações em caligrafia cursiva atrás das fotos relatando em breves palavras o momento registrado e data, nas agendas de telefone, escrituras produzidas no contexto das mulheres com quem convivo. Imagino, sonho escutando as histórias, vendo e assistindo os olhos aos poucos

acumularem a transparência de algumas gotas claras e salgadas que escorrem pelo rosto, a voz muda o tom, o corpo em uma rigidez tremida escorre o que não quer mostrar, o que lhe permite continuar opaco. Minhas mãos atentas, buscam as outras mãos que me contam seus causos.

Como Evaristo (2022, p. 9) expressa em fortes palavras: "Vigio tanto que nem sei se oro. Capto como testemunha ocular ou como ouvinte a dinâmica de vidas que se confundem com a minha, por algum motivo". Nessas conversas, nossas vidas iam se confundindo, não apenas pelo contexto familiar, mas também pelas emoções, as memórias evocadas e cada suspiro, pausa. Emergiram as relações de cada uma com a mãe, a vó, as camadas que compunham os afetos dessa convivência, com as práticas aprendidas no quintal, que ouvi copiosamente se repetirem nas falas acionadas pelas perguntas e o ritmo das conversas. Se encontravam com minhas próprias memórias, dos gestos e jeitos envolvidos na alimentação das galinhas, dos movimentos inventivos, e até nos afastamentos geracionais como as formas de criação no âmbito familiar e social, os valores morais e acessos a direitos básicos como a educação.

Nesses gestos intercruzados vou moldando como um vaso de barro esse modo de compor com diversos conhecimentos, cenários, relatos, imagens, carregando um punhado de fragmentos e referências, a cada movimentação que proponho desse amontoado de vidas. Muita coisa foge e muitas outras se inserem, como conta Conceição:

> Na escrita faltam os gestos, os olhares, a boca entreaberta de onde vazam ruídos e não palavras. No registro da letra também faltam o tremor do choro e o rasgo do riso. A fala suspensa foge da escrita. E mais, a grafia não registra a intensidade de um silêncio intervalar, diante de um renovado estado de estupor, vivido na hora das relembranças. Se contar e recontar são atos marcados por sinais de incompletude, pois difícil é traduzir os intensos sentidos da memória, imaginem escrever. Imaginem perseguir uma escrevivência. Agarrar a vida, a existência e escrevê-la em seu estado de acontecimentos. Mas persisto nessa intenção. (Evaristo, 2022, p. 9)

Refletir, pesquisar, descobrir, identificar, registrar, observar, mesmo sendo gestos e ações importantes na criação científica cartesiana, implicam em uma direção e sentido das relações estabelecidas, em hierarquias que se impõem sobre os diversos saberes, na maioria das vezes em uma apropriação que não permite um florescimento das subjetividades em coletivo - tanto das pessoas envolvidas e também pesquisadoras de suas realidades quanto dos diversos e complementares campos do conhecimento. Nesse sentido, a proposição de um compor com, do pôr em comunicação e da fabulação crítica amarrada a escrevivência, além de possibilitar essa perspectiva performática da escrita de si no texto acadêmico, potencializa caminhos epistemológicos que não sejam imposições sobre os "Outros", sobre cenários, contextos e saberes.

O gesto performado por Hartman (2022) na fabulação crítica e a elaboração dos belos experimentos inspira a rebeldia da fuga, fuga de imagens e documentos que impõem narrativas, fuga da lógica da ciência que enclausura em caixas, definições e representações as rebeldes personagens do cotidiano, as desordens e agouros da vida e seus saberes. Numa perspectiva ética-estética-política-poética de tangência, esses experimentos são belos contatos caminhos com os pedaços de vidas inteiras, Hartman (2022, p. 53) ressalta que "Beleza não é luxo; ao contrário, é uma forma de criar possibilidade no espaço da clausura, uma arte radical da subsistência, o acolhimento do que é horrível em nós, uma transfiguração daquilo que é dado". Assim, me inspiro e proponho um belo experimento baseado no gesto de Hartman e nesse "modo de narrativa íntima, um estilo que coloca a voz que narra e a personagem em uma relação inseparável, de forma que a visão, a linguagem e os ritmos da insurgência modelam e arranjam o texto" (Hartman, 2022, p. 11).

A fanzine fabulinhas de fotopoesia vol. 2[2]é uma publicação independente que venho desenvolvendo como formato de pesquisa que movimenta fotografias e poesias produzidas por mim e materiais do acervo pessoal de fotos e documentos, guiados nessa edição em específico por e em conversas com minhas familiares. A intenção desse material foi fabular, criar narra-

tivas poéticas sobre esse espaçotempo tão simples e cheio de sentidos que aguçam e permitem até hoje minhas intuições de fuga. Sobre as vidas que movimentam esse lugar/território compondo com seus corpos-tela, com o pano amarrado na cabeça e a enxada na mão, nas práticas e conhecimentos sobre cura dos males e dores, com o cuidado.

Os contos são uma topografia das entrevistas, trazendo os afetos que emergiram em comum nas conversas, atravessados por narrativas que construí como vivente do quintal. Espaço literário importante também como forma de resistência e preservação dessas memórias afetivas e culturais. Da mesma forma reúne as práticas com plantas medicinais, de cultivo, as tarefas culinárias que se associavam ao que era cultivado no quintal e outras atividades que abordamos nas conversas. Assim, foram definidos os 4 contos: 1) o quintal – que traz a perspectiva do espaço na narrativa, sobre a visão do quintal e as relações tecidas ali; 2) o cuidado – que aborda a dimensão da vivência coletiva a partir dos gestos cotidianos da minha bisavó; 3) a bênção de vó – que conta sobre suas práticas como benzedeira e os atendimentos que realizava em casa; e 4) menine preguiça – em que narro minhas aventuras no quintal e como ele foi importante no meu processo de conhecimento e identificação.

No conto 4 – menine preguiça, abordo uma história que sempre quis contar, sobre a preguiça que me foi posta como característica pelas pessoas da minha família, e depois percebi ser hábito das desatenções e sensibilidades limítrofes, entretanto isso potencializa uma busca por outra forma de me inserir e fugir da realidade, principalmente com a poesia. Destaco nesse conto o quintal como lugar de liberdade e transformação, conversando com minhas percepções de identidade e as memórias e como podem ser reimaginadas, transcendendo também as normas de gênero impostas, enquanto uma pessoa não binária. Quando encaro a bicha-preguiça que visita o quintal me vejo no fundo de seus olhos grandes, me vejo bicho e brota uma rota de fuga de existência, de imaginação de uma existência. Componho como um experimento sobre os experimentos que vivi e ainda vivo no quintal de casa e em meio aos tantos saberes percebidos nas relações diversas, em outros

ritmos e tempos, me encantando com o gesto de fabular ser bicho, no meio da periferia de um interior urbano.

Numa conduta que "explora os desejos utópicos e a promessa de um mundo futuro que residia no rebelar-se e na recusa da governança" (Hartman, 2022, p. 13). Abaixo, inspirado no trajeto da autora sobre as personagens e lugares que atravessa em suas narrativas sobre as vidas desordeiras e queers, apresento também essas dimensões do narrar as memórias e experiências em composição com, assim como o formato pensado para a publicação, que em seu design conversa com a imagem espiralar.

Personagens
Trisavó - Alcina P. Lemos
Bisavó -Maria Ferreira Lemos
Filha 1- Solange
Filha 2 – Adelina
Bisneta - Menine Preguiça
Neta – Leila
Moça desconhecida
Lugares
Quintal de casa, Caxangá - Ubá, MG.

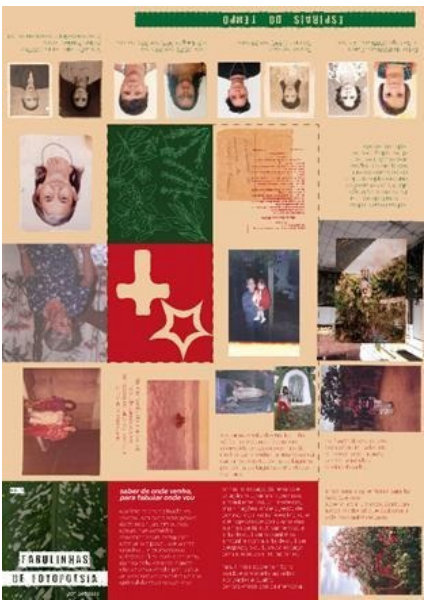
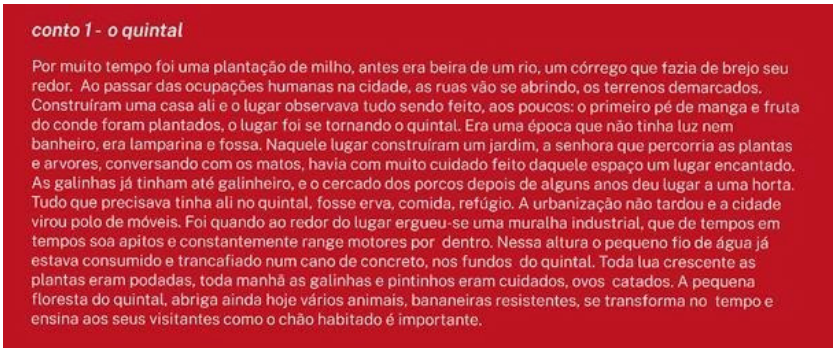




Figura 1: Formato e Diagramação da fanzine. Papel couchê 250gr, Tamanho A3, frente e verso, Lado A – fotopoesias, Lado B – contos, Corte do papel feito em espiral (linha tracejada), 36 p., tamanho final 7x5 cm.



conto 1 - o quintal

Por muito tempo foi uma plantação de milho, antes era beira de um rio, um córrego que fazia de brejo seu redor. Ao passar das ocupações humanas na cidade, as ruas vão se abrindo, os terrenos demarcados. Construíram uma casa ali e o lugar observava tudo sendo feito, aos poucos: o primeiro pé de manga e fruta do conde foram plantados, o lugar foi se tornando o quintal. Era uma época que não tinha luz nem banheiro, era lamparina e fossa. Naquele lugar construíram um jardim, a senhora que percorria as plantas e arvores, conversando com os matos, havia com muito cuidado feito daquele espaço um lugar encantado. As galinhas já tinham até galinheiro, e o cercado dos porcos depois de alguns anos deu lugar a uma horta. Tudo que precisava tinha ali no quintal, fosse erva, comida, refúgio. A urbanização não tardou e a cidade virou polo de móveis. Foi quando ao redor do lugar ergueu-se uma muralha industrial, que de tempos em tempos soa apitos e constantemente range motores por dentro. Nessa altura o pequeno fio de água já estava consumido e trancafiado num cano de concreto, nos fundos do quintal. Toda lua crescente as plantas eram podadas, toda manhã as galinhas e pintinhos eram cuidados, ovos catados. A pequena floresta do quintal, abriga ainda hoje vários animais, bananeiras resistentes, se transforma no tempo e ensina aos seus visitantes como o chão habitado é importante.

Figura 2: Conto 1 – o quintal Lado B – contos.

O quintal e suas artes

É no fundo do quintal que contos e fábulas se constroem sobre seus acontecimentos, que crescem bananeiras invocadas. Os enredamentos do cultivo e da biointeração, na composição cultural em um espaço, dos hábitos, gestos, saberes, histórias, se enrolam em caracóis temporais que refletem na memória as imagens, os sons e expressões do oral. Nessa fuga para o quintal, física e emocional, o tempo experimentado diz de outras relações com o passar da vida e as instâncias que o permeiam. Como Martins (2021) em seus buquês de palavras traz os movimentos curvilíneos das temporalidades curvilíneas e as danças entre o tempo e a memórias que desenham reflexos:

> (...) o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento (Martins, 2021, p. 23).

Inspirada pelas composições da autora sobre o tempo espiralar, risco e corto esse desenho do caracol para compor contos que girassem, que possibilitassem um movimento performático, fundando o tempo no meio das palavras em acontecimento, nesse contínuo retorno e respeito aos mais velhos, aos antepassados. Experimentar, fazendo caminhos reversos, indo contracolonização, indo em encontro com as práticas ancestres, as gerações anteriores a mim e que muito me ensinam, assim como tudo articulado junto ao espaço. Como no trecho do conto 1 sobre o quintal: "A pequena floresta do quintal, abriga ainda hoje vários animais, bananeiras resistentes, se transforma no tempo e ensina aos seus visitantes como o chão habitado é importante".

Assim, em comunicação com Martins (2021, p. 63), buscando enrolar meus conhecimentos aos da autora, "A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide". Esse tempo encurvado se conecta como

rizoma, com uma outra linha de fuga, que Santos (2015, 2018) movimenta ao pensar o "Princípio-Meio-Princípio", que se justapõe ao pensamento de Martins (2021) numa simultaneidade do passado-presente-futuro, nessa trajetória que inicia pela "geração avó", atravessa a "geração mãe e retorna ao começo na "geração neta", numa circularidade (Santos, 2015, 2018).

Espaço de criação, comemorações, brincadeiras, alimentação e cuidados, o quintal é lugar de conexão, uma ponte entre as gerações da minha família, local de transmissão de tradições, histórias e valores, foi em boa parte da minha infância ambiente de socialização e aprendizado. Como vejo nos novos começos das casas dessas mulheres o cultivo de plantas, de práticas que eram realizadas por minha bisavó. Entre nós, a mesa da cozinha, além de local das entrevistas que foram base na criação dos contos, tem sido ao longo dos anos o principal canto onde conversamos, mesmo na distância das gerações, acessando essas emoções, memórias e práticas culturais que nos conectam a partir dos saberes compartilhados pela mais velha.

Nesse gesto se compõe também a contracolonização, em foco no contexto quilombola, que para Santos (2018, p. 10) "É reeditar as nossas trajetórias a partir das nossas matrizes". Buscando essa trajetória das gerações avós/mães/netas que compõem as minhas matrizes, vou de encontro a um conhecimento de uma vida simples, de um povo vindo da roça, sem acesso à educação e marcado por um contexto de origem indígena na região da zona da mata mineira. Retorno ao principal espaço da minha infância em retratos de seu tempo: "Naquele lugar construíram um jardim, a senhora que percorria as plantas e árvores, conversando com os matos, havia com muito cuidado feito daquele espaço um lugar encantado". Trajetória por condições de vivenciar que se movam pelos desejos, sonhos e possibilidades: "a vida é mais simples do que parece, desde que as nossas condições de vivenciá-la não estejam movidas pelos sentimentos de manufaturamento e sintetização" (Santos, 2015, p. 100).

Ir seguindo nessa fuga, contracolonização, indo e voltando, buscando e performando, tendo em vista que "Fugir não é ser posto para correr, mas, ao contrário, é fazer vazar o real e operar as variações sem fim para frear

toda captura. A fuga é fuga criativa" (Bona, 2021, p. 20). As artes do quintal, as artes desenvolvidas na colhida dos ovos, na água jogada sobre as plantas depois do orvalho do nascer do sol, apreciar as simplicidades, os momentos de triunfo silencioso, de paz, respiro, de imitar o canto de um pássaro só para escutar sua resposta sobre o tempo. Vivências que atiçam a chama no coração de quem vê a importância desse gesto de fugir, sair correndo em meio às árvores. "Das pequenas alegrias" (Emicida, 2019) de romper, conta Bona (2021, p. 22):

> Fugir para a mata é derrotar a pequena vida estreitada, despojar-se de tudo o que é supérfluo e cuja obtenção nos condena a trabalhar e a ocupar-nos sem fim. Em uma sociedade em que reina a tirania da maioria, Thoreau encontra sua voz tornando-se selvagem, praticando a linguagem das plantas e dos animais: uma vez que só pode ser dissidente por ser singular, que só pode declarar sua independência e fazer a secessão.

Praticar essa linguagem das plantas e dos animais, ao fugir para o quintal levando comigo seus sentidos no corpo e nas histórias ouvidas, é adentrar na opacidade da floresta, sorrateiro nas sombras das árvores. Nesse gesto de desaparecer no meio das estruturas urbanas: "Seja para ali se refugiar ou se perder, esse é um lugar no qual se desaparece" (Bona, 2021, p. 24).



Figura 3: Imagem de satélite do quarteirão da minha casa, localizada nas árvores que se encontram recortadas pela fábrica, na região indicada em laranja.
Fonte: Google Maps, 2023.

Compor com o cuidado

> Como ouvi conversas de mulheres! Falar e ouvir entre nós, era a talvez a única defesa, o único remédio que possuíamos. Venho de uma família em que as mulheres, mesmo não estando totalmente livres de uma dominação machista, primeira a dos patrões, depois a dos homens seus familiares, raramente se permitiam fragilizar. Como "cabeça" da família, elas construíam um mundo próprio, muitas vezes distantes e independentes de seus homens e mormente para apoiá-los depois. (Evaristo, 2020, p. 2)

Foi numa mesa na cozinha que se desembolaram todas as conversas que me guiaram na composição das palavras fabulantes sobre todas as memórias e emoções. Como Conceição venho de uma família em que as mulheres não se permitiam fragilizar, mulheres brancas de classe baixa, moradoras da periferia do interior. Bisa me dizia que "chorar dava rugas" no meio dos meus soluços me imaginava uma senhora feito ela aos vinte e poucos anos, de tanto uivar meus prantos como um bicho inconsolável. Ela lavava, costurava, plantava, limpava, cozinhava, mantinha, sua própria casa, de familiares, vizinhos, e para as senhoras de melhor condição que lhe davam alguns trocados pelas roupas bem lavadas e passadas em brasa. O benzimento veio da tradição familiar, passado pelo pai Vicente, ainda na zona rural da cidade de Visconde de Rio Branco, na comunidade ou povoado de Capitão Machado, localizada próximo ao território de Ubá e terra ancestre marcada pela presença do povo Puri, do qual minha bisavó tem origem.

A herança cultural de cura coexistia, confluía com a fé cristã, entre os diversos saberes e fazeres com as plantas, as orações e santos cristãos. Os terços de contas de lágrimas tateados pelos dedos pequenos num ritmo sussurrado das palavras de orações que guardava em seu corpo. Suas narrativas e práticas rompiam para mim o tempo, me transportavam para esse gesto anelado, não entendia muito bem as benzições, aceitava e me botava em crença, pois confiava nesse cuidado, nessa relação entre bisa e neta. Na simplicidade enorme de nossos gestos, construímos nossas histórias de existências em cadência e dissonância, me inspirando no que fala Bona (2020, p. 36): "A dissidência sem-

pre decorre de uma ruptura do *continuum* temporal. Ruptura da narrativa dos vencedores - essa fábula que torna os subalternos horrendos aos seus próprios olhos - mas também ruptura da sucessão alienante do trabalho e do repouso".

Essa ruptura expõe ao meu ver as vidas rebeldes, as mulheres "cabeças" das famílias, as estruturas familiares que escapam do cisheteropatriarcado, as tias e avós mães de sobrinhas, netas e bisnetas, as mães amigas, as vizinhas, a beleza terrível da sobrevivência, assertividade e contundência em caminhar o seu cotidiano e cuidar de outras vidas, com outras cosmovisões (Hartman, 2022, p. 108). A maior parte dos homens que interagi em relações de cuidado, desertaram, abandonaram e negligenciaram. Crescer em uma família matriarcal, de mães, tias, avós - sendo a quarta geração a viver a história da gravidez na adolescência, mas ainda assim renovando os ciclos, em constante diálogo com essas mulheres - me fez compor outras noções de gênero e reunindo todas as conversas imagens pude notar e anotar que o cuidado foi uma questão central em todo o processo, assim como as relações de poder "produzidas conjuntamente pelo patriarcado, pelo capitalismo e pelo racismo, dimensões interligadas das estruturas de privilégio" (Birolli, 2018, p. 57). É fundamental pensar no caminho que se faz entre o gênero e o cuidado, que mesmo sendo um gesto que admiro na trajetória de minha bisa, vem de uma naturalização do papel feminino na sociedade:

> A alocação das tarefas tem o gênero como um eixo. Ancora-se na naturalização de habilidades e pertencimentos, definidos de acordo com uma visão binária, não apenas simplificada, mas também ilusória, da conexão entre sexo biológico e comportamentos. A associação entre mulher e domesticidade constrói-se nessa chave. Os arranjos têm-se modificado historicamente e nunca foram, de fato, homogêneos, se consideradas as relações raciais e de classe e as desigualdades entre as famílias. (Birolli, 2018, p. 67)

A discussão sobre a "ética do cuidado" movimentada aqui diz do gesto de relação, da responsabilidade em interação com nossas comunidades e contextos, mas também das estruturas ligadas às dimensões de raça, gênero e classe e como modelam as subjetividades e alocação de tarefas. Ressoando com o pensar de Birolli (2018, p. 73) ao dizer que "a necessidade de cuida-

do é inescapável e de que as relações assim estabelecidas envolvem valores e emoções que poderiam ser apreendidos de outras óticas", propor e agir nessas outras óticas implica ter que pensar e movimentar o que afeta quem assume essa responsabilidade do cuidado com os outros.

"Maria já sabia o motivo das meninas estarem ali, havia combinado com dona Lena que sempre que faltasse de comer era pras meninas chamar lá que o que tivesse colhido compartilhava com a amiga. Pegou uns ovos, um mói de couve e um bom punhado de fubá" (Silva, 2023, Lado B), nesse trecho do conto 2 "o cuidado" apresento alguns dos gestos relatados. Esse foi um relato presente em todas as conversas, dos combinados e ajudas mútuas, dos trocados mínimos, mas importante das frutas para vender, dos apoios e acolhimentos, da solidariedade como gesto motor da vida. Entendendo ao mesmo tempo que essas escolhas, no contexto de autonomia dessas pessoas, são pautadas também pelas relações de poder, em que o papel social na estrutura de quem cuida e é cuidado se dá de forma naturalizada. Como no trecho de Evaristo (2020) na abertura do tópico "Falar e ouvir entre nós, era a talvez a única defesa, o único remédio que possuíamos". Esse é muitas vezes o único caminho, o único remédio era se ajuntar, se apoiar, fugir nas linhas das relações de parentesco, amizade, parceria, companheirismo. Entre esses amparos, a benzeção vem também como esse remédio que brota da palavra e do gesto, da crença e dos encantos. Como aprendi atenta com Capitã Pedrina (Santos, 2022, p. 260):

> Algumas décadas atrás, o tratamento disponível para a população mais carente era através dos cuidados de benzedeiras e raizeiras. Era possível tratar de um a tudo: vento virado, quebrante, dor de cabeça e até torções em alguma parte do corpo. Com as garrafadas e raizadas, era possível ajudar no tratamento de cura para mioma no útero, tirar vermes e curar anemias.

Fosse a hora que fosse que chamasse alguém em casa, o bater das palmas no portão seguido do popular "ô de casa" anunciasse que era hora de benzer, era hora de cuidar dos males e dores, das tristezas e amuações que quebram nossas carnes, rendem nossos ossos e derrubam as espinhelas. Todo esse

gesto me mobiliza a pensar nesse tempo em que "Há uma correria louca, o viver virou um enlouquecer." (Santos, 2022, p. 303). O remédio que se tinha era coser o corpo, se curar com as plantas, alimentos, contatos com vidas, comunicar o cultivo e o cuidado. Fugir é criar. Escapar dessa correria louca, fugir não é correr covardemente, correr covardemente é o que se faz nos dias de hoje, por dinheiro, posses, poder, até adoecer existências. Fugir é esse escapar para o quintal, perguntar para ele e para as gerações do Princípio-Meio-Princípio de onde venho, olhar no olho, que Capitã Pedrina (Santos, 2022, p. 309 e 315) diz e conduz nesse saber por onde ir, no fabular as direções e sentidos:

> Olhar no olho, compartilhar da comida, viver e ser em comum. Fazer a vida é fazer também conhecimentos e transmiti-los. A transmissão de conhecimento através da oralidade é da tradição africana. É assim, de geração em geração, que a história verdadeira de diversos povos consolida- se entre os que são treinados para perceber tamanha beleza.
>
> É esse repensar de respeitar que nós somos parte do que hoje convencionou chamar de bioma, que o mundo, o planeta, o ser vivo, nós estamos inseridos nele. Não tem condição de um sobreviver sem o outro, e todas essas formas de respeito com a natureza vão voltar.
>
> Nós precisamos repensar porque *quem não sabe de onde vem, não vai saber para onde ir*.

Considerações sobre o (des)contínuo

> O exercício de passear por essas memórias tendo nelas o meu referencial bibliográfico me assegura usufruir de outros métodos. Seria uma extensão da prática da oralidade, embora eu tenha, por estratégia, que usar a língua culta do colonizador. Não me sinto em débito por não lhes trazer em nota de rodapé nomes, datas e circunstâncias, mas convido a considerar a minha assinatura como representante de um povo que ainda preza pela validade da coisa narrada. Se este texto não coubesse na linha editorial, desta forma, saberíamos que as aberturas para as práticas de performances decoloniais nos ambientes e espaços acadêmicos ainda não seriam uma realidade mínima. (Makuxi, 2020).

O fim é breve e abre espaçotempo para um novo começo. A continuidade a ser rompida pelos gestos bravos e silenciosos que implodem em meio ao cotidiano, explodem em colisão com as relações. A perspectiva contracolonial anima, é ação e movimento que trânsfuga. Como Makuxi (2020) traz, esse passeio pelas memórias, enquanto um referencial, possibilita caminhar por outros métodos, nessa extensão da oralidade que se faz infiltrando a língua culta. O prezar pela validade da coisa narrada nas culturas dos povos tradicionais, africanos e originários, é ponto de centralidades e descentralidades nessa fuga que se faz, nos textos e principalmente fora deles. É a performance, escrever com o corpo, escrever no corpo, dançar escrevendo o tempo, bailarinando como conta Martins (2021).

Nessa composição autoetnográfica, aprendi com a escuta e a sua transfiguração em fábulas, conversei, dialoguei, propus comunicações no fora daqui (academia) e no dentro das sombras do quintal de casa. Com os pensamentos e palavras tão potentes e que me ajudaram no processo de atenção ao narrado, as autoras ocupam esse espaço em laços, em amarrados poéticos que potencializam a confluência, a transfluência, os cruzamentos. Como a transformação dos rios em nuvens que se conectam pelo céu com as terras além-mar e com o chão que vivo. Foi possível movimentar conversas sobre o quintal que cresci e sobre minha bisavó, perpassando pelas gerações e como cada uma lida com as vivências de sua época em relação a esse espaço específico. Me comunicando com o espaço do quintal, emergiram modos de relação nos gestos de cuidado, criação e identificação.

O cuidado foi o principal traçado curvo que se fez e atravessou, permeou e expandiu as reflexões, é o que costura e borda na temporalidade experimentada do lugar e dos corposlugares, do quintal e das gerações avós-mães-netas. A fuga do cuidado, a fuga no cuidado, mesmo em meio ao contexto social de imposições sobre quem deve fazer, saber e participar em que posição, quem tem a responsabilidade de cuidar, conforme gênero, raça e classe. Fuga também criativa, na invenção cotidiana das composições com no espaço, e que encontra caminhos para identificar-se.

Sigo no constante e eruptivo aprendizado com meus mais velhos, seguindo e caminhando por seus fluxos, seus vestígios, brincando e me divertindo com as crianças, escutando seus inventivos agoras que inspiram e floreiam as possibilidades do depois. O quintal, minha bisavó e seus saberes fabulados nessas notas habitam meu corpo e transpõem minhas caminhadas pelas ruas, levo comigo por onde for, como um belo colar de sementes. Transfluir o quintal nas ruas, que desempenha papel importante na pesquisa que desenvolvo sobre a arte de rua no território da cidade de Ubá e Viçosa – MG, é reflexão do pensamento da rua como um quintal das cidades, onde tradições, memórias, práticas culturais são tecidas nas relações com o ambiente e as pessoas. É também um jogo com a cidade, na medida em que transponho seus desenhos delimitados geoespacialmente entre público e privado, para pensar as questões que compõem a ocupação artística das ruas desses lugares.

Referências

BIROLI, Flávia. *Gênero e desigualdades: limites da democracia no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2018.

BONA, Dénètem Touam. *Arte da Fuga*. Piseagrama, n.15, pp.18-27, 2021.

BONA, Dénètem Touam. *Cosmopoéticas do refúgio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

MAKUXI, Jaider Esbell. AUTODECOLONIZAÇÃO – UMA PESQUISA PESSOAL NO ALÉM COLETIVO. 2020. Recuperado em: http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/08/09/auto-decolonizacao-uma-pesquisa-pessoal-no-alem-coletivo/ .

EMICIDA. *Pequenas Alegrias da Vida Adulta*. Música. São Paulo: LabFantasma, Álbum Amarelo, digital (5min14), 2019.

EVARISTO, Conceição. *Canção para ninar menino grande*. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.

EVARISTO, Conceição. Da Grafia-Desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *Revista Z Cultural* – Revista do programa avançado de cultura contemporânea. Ano XV, ed. 3, 2020.

IONTA, Marilda. Derivas da escrita de si. In: RESENDE, Haroldo de (org.). *Michel Foucault: política, pensamento e ação*. Belo Horizonte: Autêntica, pp.147-162, 2016.

HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais*. São Paulo: Fósforo, 2022.

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

NASCIMENTO, Roberta Estrela D'Alva. *O teatro hip-hop como linguagem*. Rebento - Revista de Artes do Espetáculo, São Paulo, nº 5, pp. 298-308, 2015. Disponível em: https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/105/94.

RACIONAIS MC's. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica. Álbum (1h10min), 1997.

SANTOS, Antonio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília. INCTI, UnB, 2015.

SANTOS, Antonio Bispo dos. *Somos da terra.* PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n. 12, p. 44-51, 2018.

SANTOS, Pedrina. *Eu tenho a África dentro de mim*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM UFMG, 2022.

SILVA, Déborah. *Fanzine Fabulinhas de fotopoesia – vol 2*. Viçosa: Publicação Independente, 2023. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1TqOfDeff2PA46fJUZ2ZNGNUsIhsooao?usp=sharing.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Refletindo sobre as técnicas de si e o que é abordado no trabalho de Foucault ressignifico alguns processos pensando no âmbito da minha prática poética enquanto Atore-MC. Tendo em vista que de acordo com Ionta (2016, p. 151) "a escrita é um dos elementos de meditação que serve para grafar não simplesmente a mente do indivíduo, mas seu próprio corpo" e que "ao narrar a si mesmo está em permanente processo de construção subjetiva que a escrita pode funcionar tanto como prática de liberdade (autoelaboração) como de sujeição (confissão)" (p.154), proponho a performance de si como gesto inspirado na autorrepresentação e no depoimento (Nascimento, 2015), que ao meu ver mobilizam práticas de liberdade, movimentando a contundência do MC e os artifícios narrativos do ator épico.

2. Material disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1TqOfDeff2P-A46fJUZ2ZNGNUsIhsooao?usp=sharing.

Capítulo 2

Ver juntos e fabular com os arquivos

Mariana Falcão Duarte

Introdução

As diferentes escalas das cidades brasileiras são o resultado de seus centros tradicionalmente consolidados somados às novas centralidades da periferia, cujos modos de vida e táticas cotidianas são amplos e diversificados. Por ser da ordem do político, o espaço urbano é, de acordo com Velloso (2022), objeto de estratégias onde as diferenças entre os indivíduos e grupos são colocadas a prova e as possibilidades de negociação e o partilhamento de interesses comuns, privados ou coletivos, são experienciados no uso da cidade por seus habitantes. A experiência da arquitetura urbana desenrola-se no cotidiano, consolidando nesta esfera um lugar de resistência e transformação.

Ao analisarmos a história do desenvolvimento da cidade de Belo Horizonte é possível identificar algumas dinâmicas e disputas territoriais presentes em sua formação desde o seu planejamento. Mas para compreender com profundidade o desenvolvimento social e urbano da cidade é necessário um olhar sensível, voltado para o surgimento das áreas em situação de vulnerabilidade territorial, muitas vezes esquecidas pelo po-

der público e deixadas à mercê da organização individual dos grupos sociais marginalizados, para entender as relações sociais que se realizam na forma de relações espaciais e que configuram uma política do espaço.

A formação das vilas e favelas da capital se desenvolveu paralelamente à cidade formal que, embora planejada, não contemplou moradia para a mão de obra responsável pela edificação da nova capital do Estado. Desta forma, cidade formal e cidade informal caminharam juntas no horizonte da nova cidade.

Formado a partir da ocupação de famílias que vieram do interior do estado e de outras regiões do país para a nova capital após sua inauguração, o Aglomerado da Serra - ou Serrão, como é popularmente conhecido -, teve seus primeiros ocupantes no período de formação da cidade ainda no século XIX. Atualmente composto por seis bairros, conta com uma população superior a 50 mil habitantes, se configurando como o maior aglomerado de vilas e favelas do estado de Minas Gerais.

Durante anos a população do Aglomerado conviveu de forma bastante precária, sem nem mesmo energia elétrica, que só começou a ser instalada na década de 1970, assim como a rede de abastecimento de água e coleta de esgoto, que chegou em algumas residências apenas no início da década de 1980. A organização das comunidades por meio das associações de moradores foi fundamental para que alguns avanços fossem alcançados, principalmente no que se refere ao abastecimento de água. A partir dos anos 2000 um projeto de urbanização foi implementado na região, proporcionando pavimentação, construção e alargamento de vias, instalação de postes para iluminação pública, implementação de linhas de ônibus para a ampliação do serviço de transporte coletivo, além de intervenções com o intuito de reduzir os riscos de desabamentos em alguns pontos. As intervenções geraram grandes impactos na vida de algumas famílias, que se viram obrigadas a deixarem suas casas e terrenos em função da desocupação de áreas para que parte do projeto fosse efetivado.

O projeto fotográfico "Retratistas do morro"

Em 2015 o artista visual Guilherme Cunha iniciou uma pesquisa cuja intenção era localizar arquivos fotográficos de vilas e favelas da capital. Por meio de conversas, Guilherme identificou os fotógrafos e ex-residentes do Aglomerado da Serra, João Mendes e Afonso Pimenta, como dois dos maiores responsáveis pelos registros fotográficos das famílias da região durante as décadas de 1960 a 1990, ainda com parte de seus acervos em mãos.

Mediante buscas nesses acervos de imagens ainda em posse dos fotógrafos, foram levantados mais 250.000 fotogramas entre negativos P&B de medio formato (6×6), negativos coloridos 35mm, monóculos e negativos de ½ 35mm, o que corresponde atualmente ao maior acervo de imagens de vilas e favelas já identificado e catalogado no Brasil. Essas imagens revelam parte significativa da história da região do Aglomerado contadas a partir das experiências e das visões de mundo de seus próprios moradores, se configurando como um dos mais ricos registros dos modos de vida de uma parcela em situação de vulnerabilidade da cidade de Belo Horizonte.

Ao serem identificadas, selecionadas e restauradas, passaram a integrar o projeto fotográfico "Retratistas do Morro", um projeto que dá a ver o cotidiano daqueles que residiram no Aglomerado da Serra e que retrata a vida dos moradores em suas casas, quintais, comércios, igrejas, centros de cultura e lazer, dando a ver desde cenas singelas do cotidiano até grandes comemorações.

As imagens do projeto são fragmentos importantes do arquivo da cidade pois erguem o rosto de uma parcela da população negligenciada pelo poder público e pelas forças hegemônicas. Ao analisarmos os registros dos moradores nos cenários do Aglomerado percebemos que estas fotografias provocam uma fratura e um estranhamento quando colocadas em relação com outras imagens de controle, amplamente divulgadas pelas mídias, e que refundam, a cada representação, o lugar da vulnerabilidade da população do Aglomerado. Ao lado das imagens que reduzem esse grupo a uma marginalidade sem saída e que segregam a cidade, é possível identificar

contranarrativas que posicionam outras visibilidades, dignificando aqueles que são dados a ver através das imagens e que, ao operarem, possibilitam que aquelas pessoas componham outros enquadramentos, ampliando as formas do aparecer desses sujeitos.

Mas como possibilitar que, a partir da análise das imagens do projeto Retratistas do Morro, as fotografias do Aglomerado da Serra ao serem selecionadas, analisadas e reagrupadas por seus moradores atuais, sejam capazes de provocar rupturas, criando um espaço de hospitalidade e permitindo que seus analistas as ressignifiquem, independente de um conhecimento prévio sobre os contextos de origem das imagens ou sobre aqueles que são dados a ver nas fotografias?

Michael Pollak (Rios, 2013) descreve as memórias dos grupos marginalizados como uma modalidade denominada memórias subterrâneas, que se referem às memórias das minorias políticas, dos segmentos mais pobres, dos movimentos sociais e de outras instâncias que se situam fora do núcleo hegemônico. Quando abertas as vias capazes de compartilhar essas memórias elas tendem a vir à tona com muita intensidade, "rompendo a ordem vigente e trazendo mudanças e consequências incalculáveis" (apud Rios, 2013, p.12). Para além de um resgate cultural da memória, há uma certa vibração do presente quando ele opera no passado, que reativa, reinventa, atualiza e presentifica essa memória cultural.

Considerando que algumas imagens do projeto fotográfico foram registradas há mais de cinquenta anos e que o território do Aglomerado se modificou sensivelmente, tendo alguns dos retratados inclusive já falecido, a intenção aqui é buscar tornar possível a criação de um espaço de jogo, a abertura de um campo de possibilidades de experiência (Conceição, 2017), para que as instâncias de operações das imagens possa se desenvolver, possibilitando que o que é visível, feito e dito encontre espaço para ser e, assim, novas relações sejam tecidas.

As identidades territoriais de grupos em situação de vulnerabilidade espacial são acionadas e desativadas a partir de interações e objetivos políticos, construídas em estreita relação com o espaço que o sujeito ocupa e

transita, e se alteram a partir de dinâmicas e negociações. As experiências dos sujeitos nos espaços da cidade acionam as operações da memória que não são apenas operações de resgate e rememoração, mas também de reelaboração de um passado para que ele faça sentido num momento presente, constituindo a própria identidade dos sujeitos. Ver, viver, crer e habitar são dinâmicas tecidas a partir das relações espaciais e temporais, e evidenciam o que foi herdado, o que foi apagado, o que estava invisível e apareceu, o que estava preso e de repente insurgiu.

Outras histórias

Muitos trabalhos têm sido desenvolvidos buscando ampliar as formas de analisar e se relacionar com as imagens, explorando diferentes reflexões sobre a produção imagética, a fruição das imagens produzidas por dispositivos técnicos e as mediações por meio das quais as imagens inauguram experiências subjetivas, políticas e estéticas.

No campo da história e da literatura, o trabalho de Saidiya Hartman tem ganhado grande visibilidade por articular uma nova forma de se relacionar com os arquivos, incluindo os fotográficos. Embora o paradigma metódico tenha sido superado pela historiografia, ainda nos vemos cercados por historiadores disciplinares que, nas palavras de Saidiya Hartman, são "devotos do policiamento das fronteiras da história, como ela deve ser escrita e quem pode escrever" (apud Silva e Souza, 2023, p.11).

Saidiya questiona como devemos proceder diante dos arquivos produzidos por relações de poder nos moldes de Michel Foucault, que protegem um determinado protocolo disciplinar, reverenciando e fetichizando os documentos dos "poderosos" como a única fonte para hipóteses supostamente verdadeiras. Tal questionamento exige que remontemos às origens das práticas com os arquivos para contextualizarmos e entendermos as formas de tratamento dispensada aos documentos históricos nos últimos cem anos e que, durante décadas, excluíram qualquer substrato textual ou imagético que não preenchesse os requisitos necessários para serem considerados fontes. Ainda que o paradigma que norteou a historiografia

metódica tenha sido derrubado, o apego às tradições e a vinculação das pesquisas e da disciplina da História aos interesses das forças hegemônicas continuam a impedir que diferentes práticas de pesquisa e ensino sejam incorporadas por nossa sociedade.

No livro "Vidas rebeldes, belos experimentos", Saidyia apurou em arquivos, registros, pesquisas, transcrições de julgamentos, relatórios de delegacias, fotografias de guetos, além de inúmeras outras fontes, informações sobre jovens mulheres negras durante a virada do século XX. Na tentativa de recriar suas experiências, Saidiya narra por meio de imagens, informações coletadas e fabulações críticas às práticas rebeldes dessas mulheres, driblando os limites das informações levantadas em arquivos mediante a criação de narrativas íntimas e aproveitando as lacunas historiográficas para traçar uma crítica contundente a forma que essas mulheres aparecem nos documentos.

O trabalho de Saidiya Hartman, articula uma nova forma de se relacionar com os arquivos. Propondo uma leitura das imagens e de documentos de arquivos utilizando movimentos de montagem, mesclando fotografias e informações sem necessariamente se manter fiel a supostas verdades históricas, a autora utiliza a fabulação crítica como um método, um conceito e uma ferramenta de trabalho. Caracterizado por tentar esgotar as possibilidades narrativas dos arquivos e criticar a forma que eles são produzidos, este método reorganiza, rearranja e reapresenta os elementos históricos em narrativas divergentes a partir de pontos de vista em disputa. Desta forma, a autora cria uma ruptura ao desenhar um movimento de libertação dos documentos em relação a suas fontes, de forma a criar histórias pessoais que façam sentido num momento presente e busquem propor uma reparação social para suas protagonistas, em especial no que se concerne aos contextos de vulnerabilidade em que elas se encontram.

A contribuição de Saidiya torna possível ressignificar histórias de vida ao construir novos contextos e destinos para suas personagens, problematizando os quadros de sentido e valores, capazes de gerar visibilidade e legibilidade para as mulheres negras americanas da virada do século XX. Para além de "uma forma de lidar com o arquivo", Saidiya defende a fabulação crítica

como um método que pretende ir além de uma prática de "escovar a história a contrapelo" de Benjamin, ou de uma mera interpretação de documentos. Para ela, este método atua dentro de epistemes coloniais, questionando as formas de conhecimento, poder e as práticas disciplinares, inovando no campo das ideias a partir de análises dos arquivos.

Jacques Rancière é um autor cuja contribuição se alinha ao movimento que Saidiya pratica ao utilizar o método da fabulação crítica. Rancière vem investigando desde a década de 1960 o tema da igualdade e a invisibilidade de grupos subalternos, questionando as percepções hegemônicas do mundo social dentre outras importantes abordagens. Na década de 1970 o autor mergulhou nos arquivos dos operários franceses do século XIX, momento em que "descobriu a importância das dimensões estética e intelectual do movimento de emancipação operária, negligenciada pela maior parte dos teóricos marxistas" (Waks et al, 2021, p.3). Este gesto de pesquisa deu origem a sua tese de doutorado intitulada "A noite dos proletários: arquivos do sonho operário", que abordou a noção de tempo livre na concepção de emancipação proletária, entendida pelo autor como uma possibilidade de ruptura no ciclo repetitivo do trabalho e do repouso. Seus conceitos sobre política e polícia, subjetivação política, partilha do sensível, método da cena e ficção, que abre possibilidades para os gestos fabulatórios, além dos estudos sobre o trabalho das imagens e suas operações capazes de produzir arranjos e a reorganizar as formas perceptiva dadas, são contribuições importantes e significativas para a abordagem que esta pesquisa deseja propor.

Rancière denominou de "partilha política do sensível" a partilha política que traz à tona o que anteriormente não havia encontrado lugar para ser visto, possibilitando a escuta de discursos que antes só foram percebidos como ruídos (Rancière, 1996), sendo fundamentada por uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ocupações possíveis de um espaço (Marques, 2014, p.71). As imagens, segundo Rancière, pertencem a um "dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca" (Rancière, 2012, p.96).

Há uma ordem policial que contextualiza e controla as imagens e o que elas reapresentam, determinando os modos com que essas pessoas, coisas e objetos se apresentam e qual a atenção que eles merecem. O regime de visibilidade que regula a produção e a forma com que esses elementos - pessoas, coisas e objetos - aparecem nas imagens influenciam em função do regime discursivo que os fundamenta.

Rancière defende então o ato ficcional como uma ruptura capaz de trazer à tona o espaço da verdadeira vida que, por sua vez, é a negação radical da vida, aquela vida ordinária, que já existe e que se reproduz incessantemente, semelhante a si mesmo, ordenada pelo tempo contínuo e pelo capital (Rancière, 2021, p.37). O autor nos convoca a adentrar no espaço da ficção, um território cuja existência se despoja de todos os atributos da vida normal a fim de habitar o lugar puro, cujo tempo é feito de instantes, mas onde é necessária uma extravagância radical capaz de fazê-la aparecer. Esta extravagância, ou radicalidade, se faz a partir de uma ação criativa, capaz de promover uma fratura na ordem natural das coisas.

A filósofa Marie José Mondzain (2022) também argumenta a favor de uma outra radicalidade, uma ação cuja energia política é capaz de traçar novas cartografias, imprevisíveis, onde os sujeitos se tornam capazes de explorar a singularidade de suas vidas cotidianas. Mondzain cria uma fundamentação que se alinha aos conceitos de dissenso e ficção na obra de Rancière, definindo a zona como um espaço cuja indeterminação oferece o campo imaginário de todos os possíveis, onde ocorre o devir sensível e visível do que ela chama de mundo inteligível, que adentra o real a partir de um movimento, uma radicalidade. Para a autora, as imagens trazem em si a possibilidade de criar diferentes realidades, que se alteram a partir da visão de cada um. Aqueles sujeitos que se atreverem e recusarem a domesticação por meio das imagens, que não se deixam confiscar pelo consenso do imaginário coletivo capitalista, colocam em prática a liberdade de uma imaginação radical por meio das operações imageantes, construindo juntos um espaço do comum, uma zona de hospitalidade e

criação, onde as diferenças e dissensos tornam possível a criação de uma unidade e a partilha desse comum.

Gestos de pesquisa enquanto poéticas

Júnia Mortimer diz que os gestos de pesquisa, enquanto poéticas, possibilitam experimentar modos diferentes de fazer o "arquivo falar", pois provocam ruídos ao colocar "em discussão a vida ordinária capturada por meio da fotografia e as implicações dessa mediação técnica na prática da cidade e na construção de representações e discursos" (Mortimer, 2020). Mas o que surge a partir do encontro com a imagem, o que emerge desse contato? Do encontro entre sujeitos e imagens novas visibilidades podem emergir e tomar forma a partir do compartilhamento de sua aparência.

Para desenvolver um território de jogo entre sujeitos e imagens, esta pesquisa pretende analisar as interações dos moradores atuais do Aglomerado da Serra com as fotografias do projeto "Retratistas do Morro" a partir de três gestos operativos: de análise do regime representativo das imagens do projeto; de análise na construção de montagens e enquadramentos entre as imagens de arquivo do projeto "Retratistas do Morro" e outras imagens de arquivos pessoais de moradores do Aglomerado da Serra; de análise dos gestos fabulatórios dos moradores do Aglomerado com as fotografias do projeto a partir de intervalos que possibilitem uma ruptura radical, um gesto criativo capaz de ativar o imaginário para reorganizar o tempo, o espaço e o aparecer dos sujeitos através de narrativas que colocam em relação e que produzem um comum a partir da abertura de uma zona de hospitalidade.

A operacionalização desta ruptura radical dará origem a uma zona onde a imaginação política vai se desdobrar nas *operações imageantes*. Estas operações criam espaços e tempos, constituindo outras figuras de comunidade, que deslocam as já existentes na ordem estabelecida do mundo (Guimarães, 2010, p.82). Juntas, fala e imagem são capazes de perturbar as evidências até então compartilhadas acerca do Aglomerado da Serra. É como validar novas visibilidades, reconfigurando os fatos, instaurando o dissenso e alterando os elos entre os sujeitos e os mundos que habitam, provocando a ruptura de

uma paisagem homogêneas de concordância geral (Marques, 2014, p.66), instaurada por meio da divulgação da memória coletiva e das imagens de controle acerca do Aglomerado.

É necessário que as palavras fabuladas participem dessa mediação juntamente com as fotografias, pois a fala torna possível promover a partilha de uma crença individual e será apenas no campo da palavra que a profundidade poderá ser alcançada. Mais do que a classificação social ou econômica dos fotografados, o que interessa de fato aqui são as formas de vida "na qual todos os modos, os atos e os processos do viver não são nunca simplesmente fatos, mas sempre e antes de tudo, possibilidades de vida ou potências" (Guimarães, 2010, p.11).

Ao colocar moradores e imagens em relação, incorporando outras imagens de arquivos pessoais ao gesto de análise, cria-se uma constelação de imagens, sujeitos e memórias. Walter Benjamin designa uma constelação pela relação entre os componentes de um conjunto do agrupamento constelar, que é por sua vez caracterizado pelas estrelas e pelas linhas imaginárias que as interligam. Esta relação é definida tanto pela proximidade e afastamento das estrelas, quanto pela possibilidade de significado que o conjunto adquire – o sentido que lhe pode ser atribuído (Velloso, 2022). Por permitir o pensar por extremos, incorporando desde fragmentos a grandes corpos, a estratégia de pensamento através da constelação permite conectar polos distantes e ilustra de forma eficiente o movimento de ir e vir do fluxo da experiência, quando a partir de um lampejo um momento atual ilumina o passado e altera o presente.

Ao ampliar as formas de se relacionar com as fotografias do projeto "Retratistas do Morro", para além da identificação dos rostos nas fotografias e suas histórias, transpondo os levantamentos históricos e as análises documentais dos sujeitos que nelas aparecem, possibilitamos que estas imagens falem também sobre os sujeitos que as analisam. Ainda que os arquivos fotográficos sejam lacunares por excelência, eles ainda podem apresentar experiências outras para novos sujeitos. Será mediante a ampliação das formas de restituição desses arquivos que os fios de continuidade entre a vida que passou e as novas vidas que ali estão irão se reestabelecer (Brasil, 2021).

Maria das Graças

Considerando que esta pesquisa ainda está em desenvolvimento e passando por aprovação no Comitê de Ética em Pesquisa, as perguntas e a forma de conduzir parte das dinâmicas entre sujeitos e imagens ainda está em processo de elaboração, mas algumas entrevistas já foram feitas com o intuito de experimentar a melhor forma de conduzir tais dinâmicas com os demais entrevistados. Uma moradora do Aglomerado, de nome fictício Maria das Graças, se disponibilizou a participar da primeira dinâmica com o objetivo de auxiliar no desenho das dinâmicas entre sujeitos e imagens. As fotografias do projeto Retratistas do Morro foram apresentadas a ela e dispostas aleatoriamente em cima de uma mesa. Maria das Graças foi convidada a selecionar e falar sobre uma imagem que mais lhe chamou atenção.

A imagem escolhida foi a fotografia "Aniversário de 6 anos da Renatinha", de autoria de Afonso Pimenta. Após esta primeira análise, sugeri a Maria das Graças que incorporasse outras imagens de seu arquivo pessoal à dinâmica, de forma a costurar relações entre as imagens do arquivo do projeto e as de seu próprio álbum de família. Em um terceiro momento, Maria das Graças escolheu uma segunda imagem do projeto, chamada "Fernando, esposa e irmãos", e fabulou sobre os sujeitos dados a ver na fotografia, imaginando seus contextos sociais, estrutura familiar, dificuldades, sonhos e expectativas para o futuro. Ao falar dos sujeitos nas imagens, Maria das Graças discorre essencialmente sobre suas próprias experiências como mulher negra no Aglomerado:

> "As festinhas eram aquela bagunça, quando não era pra estar perto do bolo as crianças eram expulsas para fora, para não mexer, para não roubar docinho. Eu era uma que roubava (risos)! A gente ficava lá fora, você vê, as salas todas eram assim, pequenininhas. A gente ficava no terreiro, brincando, era terra na rua, não tinha nada asfaltado, brincando de pic-esconde, tudo na rua. Na hora de cantar os parabéns todo mundo dava um grito "hora dos parabéns!" e aquele monte de menino correndo! As festinhas eram assim! Aí reunia, as vezes os meninos estavam até sujos de terra porque já tinham brincado. Iam arrumadinhos, mas chegava na hora dos parabéns estavam todos sujos de terra, de grama, era muito bom! " (Entrevista com Maria das Graças, 2024)



Foto 1: Aniversário da Renatinha. Autor: Afonso Pimenta. Data: 1988



Foto 2: Fernando, esposa e irmãos. Autor: Afonso Pimenta. Data: ca.1990

> "Na época ninguém tinha nada, era raro. Mas acho que eles tinham esperança de as crianças estudarem, irem pra frente. É igual eu, estudar, ter alguma coisa, ser alguém na vida, é o que a gente quer para os filhos. Essa foto que eu vi com um pai, uma mãe e as crianças, acho que eles queriam isso, gravar ali, "ó vocês pequenos e depois de grandes vocês vão ter uma vida boa". Porque estar dentro de uma favela, na época aqui das fotos, não era nada, era uma favela que nem rua asfaltada tinha, todo mundo brincava na terra. E hoje está bem diferente lá dentro tem até prédio. Todo mundo construindo três, quatro andares. Então vendo lá atrás e vendo hoje, as pessoas juntavam moedinhas para tirar foto, ninguém tinha dinheiro, pagava a prestação. Todo mês o Afonso [Pimenta] ia lá receber. Hoje é fácil tirar foto, mas antes não era. (...) na minha época, quem nasceu lá há cinquenta anos, não tinha oportunidade nenhuma de crescer, de estudar, de ser alguém. Chegava era na quarta série e olhe lá, ensino médio ninguém nem pensava. Porque tinha que parar de estudar para ir trabalhar. Não tinha expectativa. Hoje tem cursos lá dentro, que é do mundo lá fora, supergrande, e estão entrando lá dentro, não é um lugar marginalizado. " (Entrevista com Maria das Graças, 2024)

Ao analisar imagens de desconhecidos, Maria das Graças fabula acerca daquelas realidades, sujeitos e contextos, num movimento que diz mais sobre ela do que sobre aqueles que são dados a ver pelas imagens. Ainda que Maria das Graças não apareça nas fotografias do projeto, falar sobre aquelas imagens fez emergir experiências pessoais importantes e fundamentais para um processo de subjetivação política, pois afirmam sua identidade e alargam suas possibilidades de ser e estar no mundo para além do que é expresso nas narrativas da grande mídia a respeito dos moradores do Aglomerado da Serra. Segundo Marques (2011) a resistência e a subjetivação falam da identidade dos sujeitos e sobre assumir uma posição. Mas para além desses aspectos, abordam também um tensionamento constante entre o mundo comum partilhado pelas pessoas, que é o mundo divulgado nas narrativas das grandes mídias, e um outro mundo que é invisível, inaudível e imperceptível, localizado dentro do mundo comum e partilhado, mas que não consegue se fazer ver.

Ao reorganizar o *continuum* do tempo e do espaço, articulando as imagens fora da lógica da representação, as dinâmicas de análise das imagens

do projeto fotográfico Retratistas do Morro abrem intervalos que tornam possível acessar singularidades e experenciar uma outra maneira de ser, outras formas de vida, outras maneiras de organizar as próprias existências, reconfigurando a forma que os sujeitos constroem suas próprias identidades e individuações. Estas dinâmicas propiciam o surgimento de uma *cena* em que opera o método da igualdade, capaz de desmontar legibilidades hegemônicas e hierárquicas dos sujeitos, instauradas por uma ordem policial que assinala identidades e atribui competências (Marques & Martino, 2021), tornando possível uma outra forma de ser e estar no mundo.

Conclusão

A potência política da cena que proporciona um diálogo do agora com o passado é potencializada pelo encontro das fotografias com seu contexto de origem. Ao ampliar as formas de manipular o arquivo das imagens do projeto "Retratistas do Morro" pode-se tornar possível o surgimento de um movimento de subjetivação política, capaz de redefinir as identidades dos retratados e de outros sujeitos pertencentes ao mesmo contexto, reconfigurando as formas com que os moradores do Aglomerado são vistos, redefinindo seus lugares na ordem das coisas, a forma com que esse lugar está atrelado à sua essência e desconectando qualquer posição imposta por qualquer ordem discursiva anterior e conectando para si um novo lugar dentro do meio social.

Através destes três gestos metodológicos, esta pesquisa busca propor criar uma zona de radicalidade e hospitalidade a partir do encontro com as imagens. É na dilatação dos processos de restituição onde se torna possível que fios de continuidade entre a vida que passou e as novas vidas que ali estão se estabeleçam, ressignificando as imagens de arquivo deste projeto fotográfico e mantendo-as viva no presente da comunidade do Aglomerado da Serra.

Referências

BRASIL, André. *O cinema e as barragens (anotações sobre a devolução das imagens)*. Fórum doc. Belo Horizonte. 2021

CONCEIÇÃO, Nélio. *Jogo, espaço de manobra e inervação em Walter Benjamin*. Conceitos Estéticos | Conceptos Estéticos. Lisboa. 2017

CUNHA, Guilherme. *Site Retratistas do Morro.* 2015. Disponível em:

< https://www.retratistasdomorro.guilhermecunha.art.br/ >. Acesso em: 3 agosto de 2022.

GUIMARÃES, César. *Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo.* In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). Ensaios no real. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 181-197.

HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais*. Tradução Floresta – São Paulo: Fósforo, 2022

MARQUES, Ângela. *Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso.* Artigo: discursos fotográficos, Londrina, v.10, n.17, p.61-86, jul./dez. 2014

MARQUES, Ângela C. S. & MARTINO, Luis Mauro Sá. *A fabulação intervalar das imagens em Jacques Rancière*. Imagofagia, Revista de la Associación Argentina de Estudios de Cine Y Audiovisual. Nº 24, 2021

MONDZAIN, Marie-José. *Confiscação das palavras, das imagens e do tempo: por uma outra radicalidade.* Traduzido por Pedro Corgozinho. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

MORTIMER, Junia Cambraia. *Poéticas de arquivo como práticas urbanas: três gestos de pesquisa no arquivo do Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos*. Revista Brasileira De Estudos Urbanos E Regionais, 22. https://doi.org/10.22

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed 34, 2009

RANCIÈRE, Jacques. *La nuit des prolétaires - Archives du rêve ouvrier.* Tradução Luís Leitão 1.ª edição 2012

RANCIÈRE, Jacques. *O Desentendimento.* São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *O trabalho das imagens: Conversações com Andrea Soto Calderón.* Tradução de Ângela Marques. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021.

RIOS, Fábio. *Memória coletiva e lembranças individuais a partir das perspectivas de Maurice Halbwachs, Michel Pollak e Beatriz Sarlo.* In: Revistas Intratextos, 2013, vol 5, nº1, p. 1-22.

SILVA E SOUZA, Fernanda. *"Eu não sou uma nota de rodapé para o pensamento de grandes homens brancos": uma entrevista com Saidiya Hartman.* Revista ODEERE, ISSN 2525-4715Vol 8, Nº 1,2023, XX-XX

WAKS, Jonas Tabacof; CARVALHO, José Sérgio Fonseca de; VALLE, Lílian do; GRECO, María Beatriz. *Tomada da palavra e conquista do tempo livre: uma entrevista com Jacques Ranciére.* Educ. Pesqui., São Paulo, v. 47. 2021

VELLOSO, Rita. *Urbano-Constelação*. Belo Horizonte: Cosmópolis, 2022.

Capítulo 3

Manifesto dos Fracassados: reinventando os laços de parentesco

Deivid Carlos de Oliveira

Desorganizando o pensamento científico tradicional

> *Sou corajosa, mas sou muito medrosa. Sou complexa, sou contraditória. Trabalha tu com o erro, com a falha, com o fracasso. Eu sou o fracasso. Eu fracassei. Sou o fracasso de tudo aquilo que esperavam que eu fosse. Não sou homem, nem sou mulher. Sou travesti. (Linn da Quebrada)*

A arte queer do fracasso, publicada nos Estados Unidos em 2011 é a primeira obra de Jack Halberstam (2020) traduzida para o português. No material, o professor do Departamento de Inglês e diretor do Instituto de Pesquisa sobre Mulheres, Gênero e Sexualidade na Universidade de Columbia defende o fracasso como um meio de resistência à ideia heteronormativa de sucesso. Para construir seu raciocínio, ele dispensa as rotas tradicionais

do pensamento, recorrendo ao que denomina, inspirado por Stuart Hall, de baixa teoria. "A baixa teoria tenta localizar todos os *espaços entre* que nos protegem para não sermos capturados pelos anzóis da hegemonia e golpeados pelos arpões da sedução das lojas de presentes" (Halberstam, 2020, p. 20, grifo do autor). Nesse sentido, ela representa um saber popular, tanto porque vem de baixo, das camadas mais marginalizadas da sociedade, quanto porque se recusa a se assemelhar à erudição, tal qual pensada pelos moldes da alta cultura.

Assim, animações infantis que poderiam passar despercebidas pela mirada intelectual por fazerem parte de um circuito não-tradicional do conhecimento, como *O fantástico Sr. Raposo* (Anderson, 2009), *A fuga das galinhas* (Park; Lord, 2000), *Procurando Nemo* (Stanton, 2003), *Madagascar* (McGrath; Darnell, 2005; 2008), *Toy Story* (Lasseter, 1995), *A marcha dos pinguins* (Jacquet, 2005), *Os sem floresta* (Johnson, 2006), *Bob Esponja Calça Quadrada* (Hillenburg, 1999), e também produções audiovisuais como *Cara, cadê meu carro?* (Leiner, 2001) e *Pequena Miss Sunshine* (Dayton; Faris, 2006) alcançam lugar de destaque em suas articulações.

Por conta dessa preocupação metodológica e, acima de tudo, epistemológica, seu livro pode ser descrito como "um passeio fora do confinamento do saber convencional e dentro dos territórios não regulamentados do fracasso, da perda, do 'inadequar-se'" (Halberstam, 2020, p. 28). Seu gesto provocativo e indisciplinado oferece à ciência academicista novos modos de saber-poder[1], não-conformados a velhas tradições. Daí se origina a dimensão política caracterizadora de sua produção.

O lugar para onde ele conduz a ciência impõe, de certa forma, uma fratura, porque a descentraliza de uma posição monotética, universalizante, elitista, burguesa, heterossexual…, ao qual sempre esteve associada, ao mesmo tempo em que valoriza saberes outros, que não só questionam o conhecimento científico prevalescente como também denunciam a sua falibilidade.

Com a inserção desses "contrassaberes" no espaço acadêmico, a própria noção de ciência se expande, fazendo com que o extrato intelectual se veja obrigado a problematizar seus fenômenos de pesquisa, seus métodos de

investigação e suas disciplinas base. O giro fomentado por Jack Halberstam (2020) faz emergir, portanto, uma nova episteme, conduzida agora pelo objetivo de envolver, ao invés de explicar, como ele mesmo afirma. Essa atitude oferece novos parâmetros para o campo, visto que não pensa a ciência como mera produção de conhecimento. De fato, ela contribui, em muito, para o desenvolvimento tecnológico, social e humano. Todavia, crer que ela existe unicamente para clarear caminhos turvos é tornar-se refém de uma visão instrumentalista, porque deposita nela uma fé heroica, um desejo de que ela esteja aqui para quando a compreensão cognitiva fraquejar.

Seguindo por um caminho tradicional, linear, a função do pensamento crítico é explicar, realizar a digestão de temas espinhosos, que interferem diretamente no bem estar coletivo. Por isso, aqueles e aquelas que se simpatizam com essa visada funcional e instrumentalista não procuram a ciência para emaranhar os saberes, para complexificar ainda mais o já sabido, para aumentar o número de interrogações, mas para que ela forneça fundamentos onde a intelecção parece falhar; onde se encontram barreiras. Onde o cérebro humano não chega, e a limitação corpórea e repertorial não permite acessar. Como Jack Halberstam (2020) propõe uma outra aproximação, pautada nos "lugares populares, no pequeno, no inconsequente, no não monumental, no micro, no irrelevante" (Halberstam, 2020, p. 45), seu trabalho oferece insumos que ajudam a refletir sobre o território de tensões da vida cotidiana, os paradoxos aparentemente irresolvíveis e a capacidade de afetos negativos, como a estupidez, o fracasso e o esquecimento, conduzirem à efetivas transformações sociais.

O vislumbre de uma teoria dos fracassos

O modo como Jack Halberstam (2020) entende o fracasso não passa pela conformação da derrota, muito menos pela aceitação da realidade, que pode fazer do presente um período inglório, mas pelo entendimento de que o fracasso é resultado de valores neoliberais, atrelados a uma ideia: *meritocrática*, porque prega que o sucesso está disponível para qualquer um, desde que este alguém se esforce para obter as gratificações almejadas. Nesse

sentido, o sucesso se coloca ao alcance da pessoa que o deseja; *moralista*, já que infere que o sucesso encontra os seres "bons" ao passo que aqueles que ostentam comportamentos negativos estão a milhas de distância da obtenção do suposto êxito; *normativa*, à medida em que recusa certas referências de sucesso e impõe um modelo comum de ser bem-sucedido, que deve valer para os demais; *capitalista*, pois se firma em lógicas que visam ao lucro, e, por isso, incitam ao consumismo – como a associação de felicidade com a posse de algum produto ou bem material, como a "conquista" (verbo que pressupõe batalhar para colher os frutos do esforço empreendido) de uma casa própria ou de um carro; e) e, por fim, *cisheterossexual*, já que estimula uma certa maneira de ser homem, de ser mulher e, principalmente, sobre como e onde ambos devem depositar seus afetos e suas libidos[2].

Tendo em vista que, de acordo com as expectativas da heterossexualidade, o relacionamento "ideal" é aquele constituído por um homem e uma mulher, e estes devem atuar para constituir uma família nuclear, não há espaço para sujeitos que negam (ou que lhes é negada) a possibilidade de explorar seus corpos e suas sexualidades para além do propósito da reprodução, já que além de contribuir com a formação de mão-de-obra extra ela possibilita a manutenção do sistema capitalista. Portanto, se "o senso comum heteronormativo leva à equação de sucesso com avanço, acúmulo de capital, família, conduta ética e esperança" (Halberstam, 2020, p. 133), optar pelo fracasso é se contrapor a esse modo de viver e encarar a vida. É, como defendido por Jack Halberstam (2020), muito mais do que não se deixar aprisionar por uma dimensão existencial, é perceber o sentido político que acompanha aqueles e aquelas que caminham na contramão do mundo e que não se deixam contaminar pelo discurso motivacional sustentado pela onda *coach* ou por métricas de sucesso semelhantes.

Assim, a contraposição dicotômica entre sucesso e fracasso desmantela as estruturas meritocráticas, moralistas, normativas, capitalistas, cisheterossexuais e patriarcais presentes no seio da sociedade ocidental contemporânea, porque o binômio se firma em tais bases para denominar o que, de fato, irá se constituir em falha, e o que será relegado ao status de grandeza.

Dito isso, é preciso demarcar melhor o tipo de fracasso articulado por Jack Halberstam (2020). Para o autor, o fracasso implica o corpo, tanto que a biografia dos sujeitos aparece como um fundamento importante no decorrer deste processo. Fracassar, nesta perspectiva, significa possuir a chance de olhar para as fraturas do mundo, buscando nele aquilo que escapa, que não pode – e não deseja – ser homogeneizado nas mesmas tramas de sentido. Essa noção de fracasso, portanto, aponta para as condições estruturais do sistema, uma vez que tanto as identifica, como procura nelas as fissuras, as brechas capazes de descentralizá-la dessa posição de poder.

Fracassos de gênero

Embora apostar no fracasso pareça uma questão de escolha, a argumentação de Jack Halberstam ajuda a entender que a díade sucesso-fracasso atravessa as nossas vidas desde muito cedo. E isso ocorre por dois motivos principais. O primeiro deles é pelo próprio entendimento do autor acerca da infância, descrita por ele como um período no qual as crianças estão em um intenso processo de disciplinarização e incorporação da heterossexualidade. Ele diz: "se de início já fôssemos normativos e heterossexuais em nossos desejos, orientações e modos de ser, então, presume-se, não precisaríamos dessa orientação parental tão rígida para nos levar ao nosso comum destino do casamento, da educação das crianças e da reprodução hétero" (Halberstam, 2020, p. 21). Com isso ele quer dizer que durante a socialização primária, a lógica do sucesso é inserida na vida de cada ser. E por ser uma construção, as crianças não estão totalmente "domesticadas", ficando mais propensas a extraviar-se das rotas e regimes impostos a elas. Essa travessia insubordinada as faz explorar formas mais criativas de ser e estar no mundo, como aquelas instituídas pelo fracasso.

O segundo motivo pelo qual o sucesso e o fracasso nos interpelam precocemente está posto na obra de Jack Halberstam, muito embora ele apareça com mais força em alguns trabalhos de Judith Butler, como *Regulações de gênero* (2014) e *Relatar a si mesmo* (2015). No primeiro material, a principal teoria trabalhada pela filósofa estadunidense é o conceito de norma, pautado na hi-

pótese de que os corpos sofrem, desde antes da completa formação de seus órgãos, regulações de diversas naturezas, como aquelas impostas pelo Estado, pela medicina, pela psiquiatria, entre outras instâncias. Para ela, o gênero não chega a ser um desses exemplos, porque ele se infiltra no próprio poder regulador, isto é, ele está para além de um subtipo de regulação que incide sobre os sujeitos, pois não se circunscreve a um âmbito específico, apenas. Muito pelo contrário, está semeado em outras esferas do tecido social.

Como a norma persegue indistintamente os sujeitos, ela se coloca como um índice, como uma espécie de referência na qual todas as pessoas devem se igualar. Ou seja, ela constrói um imaginário homogeneizante que não pode ser simplesmente personificado em alguém ou até mesmo reduzido a apenas um arquétipo, porque por mais que ela formule um padrão a ser alcançado, deve-se recordar que ela é sempre um modelo quimérico, inatingível e variável (geograficamente e temporalmente) do qual todos estão sempre apartados.

Por conseguinte, um dos aspectos que diferenciam um ser do *outro* é a distância em relação à norma, visto que alguns se aproximam mais que *outros*, a depender de critérios como raça, idade, sexualidade, identidade de gênero, localização geográfica etc. Aqueles e aquelas que mais se distanciam da norma, ou seja, que falham em sustentar a matriz normativa, estão sujeitos a lidar com as consequências de não serem vistos com a devida legitimidade. Eles passam a ser considerados "corpos abjetos", nomenclatura utilizada por Judith Butler (2002) para tratar sujeitos cuja materialidade não é suficientemente satisfatória para que sejam percebidos como vidas.

Ainda que a condição de inteligibilidade e cognoscibilidade não seja dirimida aos seres que flertam com possibilidades alternativas de utilização do corpo, são esses usos que complexificam os duros limites de gênero. Judith Butler (2015) alega que o sucessivo ajuste às normas, e os prenunciados fracassos decorrentes dessas tentativas, originam, na verdade, as subjetividades de cada um. Segundo ela, "a injunção de ser um gênero dado produz necessariamente fracassos, uma variedade de configurações incoerentes que, na sua multiplicidade, excede e desafia a injunção que as gerou. É

através de tais fracassos que se produzem singularidades" (Butler, 2015, p. 120). Nessa perspectiva, o fracasso possui a capacidade de impulsionar as pessoas a dispensar o ordinário, buscando pelo (in)abitual, pelo (extra) ordinário, pelos caminhos ainda não cartografados que os permitem recriar os sentidos de seus gêneros.

Como o fracasso está presente na vida de pessoas dissidentes, tal qual narrado por Linn da Quebrada (2022) na epígrafe inicial deste trabalho, ele têm sido pauta do que Jack Halberstam denomina por "feminismos marginais". O fracasso, ele argumenta, vem sendo mobilizado por algumas feministas para assombrar uma visão positivista, reformista e apaziguadora do próprio feminismo e de como ele se articula enquanto movimento social. Como missão, "os feminismos marginais assumem a forma não de tornar-se, ser e fazer, mas de modos sombrios e lúgubres de desfazer, 'inadequar-se' e violar" (Halberstam, 2020, p. 23). Para tanto, ancoram-se na negatividade, na rejeição e na transformação.

O contra-fluxo nutrido por parte de pessoas ligadas ao movimento e luta feminista desmascara o quanto correntes hegemônicas do pensamento – inclusive aquelas historicamente mais inclinadas à esquerda, como é o caso – podem munir discursos normativos; sobretudo quando estão distanciadas de questões caras aos sujeitos diretamente envolvidos em suas causas. "No contexto em que o sucesso da mulher é sempre medido a partir de padrões masculinos, e o fracasso do gênero com frequência significa estar livre da pressão de se igualar aos ideais patriarcais, não ser bem-sucedida na mulheridade pode oferecer prazeres inesperados" (Halberstam, 2020, p. 23).

Assim, o que a princípio poderia ser encarado como esmorecimento passa a ser, na realidade, um tipo de libertação, porque o sucesso mascara tudo aquilo que o fracasso faz questão de revelar. E que, no contexto de gênero, é o próprio mecanismo de produção da diferença, como visto na discussão sobre norma e a sua conexão intrínseca com o fracasso.

Temporalidades normativas e usos alternativos do esquecimento

O mecanismo de produção da diferença não é o único elemento trazido à tona pelo fracasso. Ele também transparece as estruturas normativas e estabilizadoras pregadas por uma visão mais diacrônica do tempo. Pautando-se em uma lógica progressivo-linear, as temporalidades se locomovem do passado em direção ao futuro, encontrando entre essas duas zonas o tempo presente. A espessura temporal oriunda dessa perspectiva não apenas instaura barreiras rígidas entre as três temporalidades, como também as hierarquiza, atribuindo pesos distintos para cada uma delas. A título de exemplo, o passado, e as coisas vinculadas a ele, adquirem certa característica imaculada, por terem preparado o terreno para a posteridade. No caso do gênero, essa característica aparece em discursos transfóbicos que endossam a identidade atribuída no nascimento, como se ela representasse a verdade mais pura do sujeito, e não a identidade assumida no momento corrente. Ao seu modo, o presente, por ser instantâneo e fugidio, é encarado como um lugar de passagem para o futuro, período em que normalmente a promessa nostálgica de retomada do passado se subjaz.

Essa maneira paulatina de lidar com o tempo se torna niveladora de muitos pilares. É o caso das formulações de parentesco que se baseiam fortemente em estruturas consanguíneas e longevas para demarcar laços familiares. Focando especificamente no segundo critério, Jack Halberstam (2020) questiona os motivos que levam a longevidade e a permanência assumirem um status superior nas definições de família, maior até do que a própria transitoriedade e a contingência. Como resultado,

> esses conceitos normativos de tempo e relação proporcionam às conexões permanentes (ainda que distanciadas) precedência às associações aleatórias (ainda que intensas). Portanto, uma noção legítima de longevidade faz com que todas as demais relações sejam sem sentido e superficiais, e os laços de família, por serem laços antigos, parecem mais importantes do que amizade. Na esfera do parentesco, termos como casual significam tempo tanto quanto estado de espírito, e termos como estável significam tanto relevância como efeito de temporalidade (Halberstam, 2020, p. 111).

Conforme elucidado, o tempo passa a ser o medidor das relações sociais, porque define os comportamentos e regula as formas de se portar diante do *outro*[3]. Nesse sentido, ele pode ser descrito como um termômetro, que analisa e indica o grau de aproximação a ser estabelecido. No caso de corpos dissidentes, parece haver uma ruptura, especialmente quando esses sujeitos se desvinculam de parâmetros temporais normativos, ou seja, quando eles constróem relações parentais firmadas em marcadores outros, não próprios da heterossexualidade, como a intensidade e a brevidade, ao invés da precedência e continuidade.

Uma das estratégias mencionadas por Jack Halberstam (2020) pelas quais mulheres e *pessoas queer*[4] se desvinculam de lógicas hétero-dominantes é através do esquecimento, pensado pelo autor como estratégia de resistência à opressão. Nessa chave de leitura, o esquecimento é percebido como "uma ferramenta útil para obstruir as operações suaves do que é normal e comum. Essas operações, de modo geral, assumem um ar de inevitabilidade e naturalidade simplesmente por serem passadas adiante de uma geração a outra" (Halberstam, 2020. p. 108). Com o auxílio do esquecimento, é possível haver uma descontinuidade "com o presente eternamente autogeracional, [...] com o passado autolegitimado e uma oportunidade de futuro não héte-ro-reprodutivo" (Halberstam, 2020, p. 108). Esquecer pode, então, inspirar a abertura e a criação de novos começos, não oriundos de constructos antigos, mas de trilhas ainda não percorridas. Assim, "dizer que talvez possamos querer pensar em memória e em um esquecimento diferente é, na verdade, pedir que comecemos a enxergar alternativas para modelos inevitáveis e aparentemente orgânicos que usamos para marcar progresso e conquista" (Halberstam, 2020, p. 108).

As tentativas de utilizar o esquecimento para interromper um contexto normativo e, por vezes, doloroso para quem não se encaixa nas lógicas temporais de grupos dominantes desperta o cuidado em diferenciar o tipo de esquecimento referenciado. Para Jack Halberstam (2020), nem todo esquecimento resulta em um projeto *queer*. Há casos programáticos, sobretudo aqueles ligados a governos tirânicos e/ou regimes totalitários, em que a

memória é propositalmente esmaecida com o objetivo de afastar os cidadãos de sua própria história, pois se eles se mantêm alheios aos acontecimentos, maiores são as chances de os crimes cometidos permanecerem ocultos. Esse não é o tipo de esquecimento que o autor considera necessário ser difundido, e sim aquele que auxilia na própria sobrevivência dos sujeitos, porque permite dissolver experiências traumáticas, desaprender narrativas heroicas, dilacerar linhagens e tradições e romper estruturas familiares heteronormativas. Ao seu ver, são essas formas que impõem um "obstáculo potente para o capitalismo e modos patriarcais de transmissão [edipiana]" (Halberstam, 2020, p. 123, grifo nosso).

Em busca de uma lateralidade das relações

Alargando um pouco mais a discussão anterior, esquecer também pode ser útil para repensar as possibilidades de parentesco disponíveis, já que as formas à disposição são incapazes de abraçar composições não normativas de família, por exemplo. Em contrapartida, relacionamentos não baseados na hereditariedade e na constância podem promover interações menos hierárquicas, posto que não são definidos de cima para baixo, mas lateralmente, à medida que os contatos podem se dar em múltiplas direções, tal qual ocorre com o fluxo rizomático planeado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995).

Apesar da expansão do conceito de família se apresentar como uma via possível de inclusão de modos de vida *queer*, esse parece ser o princípio de uma controvérsia, conforme sublinha Jack Halberstam (2020). Enquanto

> alguns argumentam a favor de novos modelos de família [...]; outros argumentam a favor do reconhecimento de laços de amizade como parentesco; e ainda há os que pedem que reconheçamos a diferença que pais e mães que são gays e lésbicas fazem para o sentido de família. Mas poucos acadêmicos argumentam a favor de tirar a ênfase que existe em família ou de rejeitar a família como *a* forma de organização social por excelência (Halberstam, 2020, p. 111).

Ao que parece, o professor se posiciona favorável à descentralização da família nuclear como estruturante das relações sociais, porque, para ele, as pessoas estão "enredadas em sistemas de relações múltiplos e complexos"

(Halberstam, 2020, p. 111). Ora, se elas estão conectadas a outros organismos, humanos e não humanos, a solução talvez não esteja em rejeitar a posição ocupada pela família, mas em alterar as semânticas atribuídas a tal instituição. Em outros termos, trata-se de reformular o entendimento sobre o parentesco, de forma a integrar os seres dissemelhantes no lugar de criar agrupamentos baseados em uma afinidade biológica compartilhada.

Tal proposta, elaborada pela filósofa e zoóloga Donna J. Haraway (2016), tensiona as definições limitantes e excludentes promovidas por uma percepção antropocêntrica do mundo, incumbida de posicionar o ser humano no centro do universo. Ao aconselhar: "Faça Parentes, Não Bebês!"[5], ela propõe um olhar mais horizontal das formas de vida terrestres, considerando que "nenhuma espécie, nem mesmo a nossa espécie arrogante que finge ser bons indivíduos nos chamados roteiros ocidentais modernos, age sozinha; conjuntos de espécies orgânicas e de atores abióticos fazem história, do tipo evolutivo e de outros tipos também"[6] (Haraway, 2016, p. 100, tradução nossa).

Com efeito, essa dinâmica requer uma mudança de postura em relação ao *outro*, independente de sua composição, porque solicita, obrigatoriamente, a queda do mito da superioridade humana, da mesma forma que implica a dissolução do binômio sociedade/natureza a favor do que Donna J. Haraway (2016) designa de "ecojustiça multiespécies[7]". O propósito da autora é "fazer com que 'parentes' signifique algo diferente/mais do que entidades ligadas por ancestralidade ou genealogia[8]" (Haraway, 2016, p. 102-103, tradução nossa). Isso significa que o parentesco, em sua proposição, jamais deve ser definido com base em critérios temporais e/ou sanguíneos. Nessa visada, o parâmetro a ser considerado é a premissa básica de "aprender a morrer e viver bem com os outros[9]" (Haraway, 2016, p. 1, tradução nossa), dado que o ser humano tanto faz parte de um ambiente integrado, quanto está em meio a outras cosmogonias e, por tal razão, diluído em universos múltiplos.

Ao menos um obstáculo se apresenta ante essa iniciativa desfamiliarizante: a incapacidade de reconhecimento dos direitos dos animais não humanos. Se em nossa sociedade o animal não humano é visto como o ser que *falhou* em termos de processo evolutivo, porque não desenvolveu nem

aperfeiçoou a sua racionalidade, logo, ele adquire a propriedade de mercadoria, isto é, ele é coisificado. Rafael Leopoldo (2020) enxerga que essa característica o aproxima de uma condição *queer*, ainda pouco explorada pela falta de diálogo entre o ativismo *queer* e o ativismo pelos direitos dos animais. Mesmo assumindo que esse contato é tímido, ele o considera necessário, já que acredita que a política *queer* avizinha-se mais ao animalismo do que ao humanismo.

Em uma tentativa de estreitar esse contato, Rafael Leopoldo (2020) argumenta que o animal *queer* é aquele que sofre "diariamente em espaços mínimos até o momento do seu abate ou a exaustão do seu corpo [...] é aquele que, em determinada ocasião, teve a sua possibilidade de vida limitada" (Leopoldo, 2020, p. 55 e 57). Para combater, ou ao menos mitigar essa situação, ele recorre ao pensamento de Peter Singer (2010), de que é preciso superar o especismo, atitude que qualifica e inferioriza os seres, a fim de se aplicar o "*princípio de igual consideração de interesses* como um preceito moral básico" (Leopoldo, 2020, p. 58, grifo do autor). O interesse em questão é o de não sofrer (senciência), entendido por ele como o mais profundo elo entre o animal humano e o não humano.

Considerações (sem) finais

Diante das discussões apresentadas, se torna flagrante que aplicar o esquecimento para apagar constructos familiares pautados na genética e nas formas mais normativas do tempo pode ocasionar novos desafios, como barrar o protagonismo humano, fazer as pazes com o ecossistema, transformar a relação com o planeta Terra, e buscar por teorias que sejam "grandes o suficiente para reunir as complexidades e manter as bordas abertas e ávidas por conexões novas e antigas surpreendentes[10]" (Haraway, 2016, p. 101, tradução nossa). E isso exige até mesmo estender a definição de Rafael Leopoldo (2020), de que os animais possuem um indício *queer*, a criaturas que também sofrem de problemas provenientes da ação humana, como os recifes de corais levados à morte prematura (eventos de branqueamento)

por conta do aquecimento global, da pesca predatória e de outras formas de exploração marítima.

A expansão dessa teoria poderia dialogar ainda mais com a ideia de parentesco promulgada por Donna J. Haraway (2016), porque inferiria que há outras espécies que também precisam ser encaradas de maneira associativa, tanto por estarem interpeladas às prerrogativas humanas, quanto por demandarem um compromisso ético da relação, tal qual apontado por Judith Butler ao dizer que "não podemos existir sem interpelar o outro e sem sermos interpelados por ele [...] é impossível livrarmos da nossa sociabilidade fundamental, por mais que queiramos" (Butler, 2015, p. 28).

Aplicar o conceito de parentesco às formas de vida que partilham o tempo e o espaço conosco parece ser uma atitude necessária para apagar os rastros da colonização. No entanto, deve-se perceber que se sujeitos desviantes falham categoricamente no sustento e incorporação da norma, tal qual espécies não humanas falham no desenvolvimento de capacidades de raciocínio e domínio da linguagem, então ambas compartilham uma condição de subalternidade, de minoração, de exclusão e de fracasso. Essa afinidade mostra que até mesmo os animais podem possuir um quadro de abjeção, uma vez que tal condição não está reservada apenas aos indivíduos, como insinuado por Judith Butler (2002).

Além disso, essa correspondência prova a necessidade de elaboração de uma espécie de *Manifesto dos Fracassados*, que exponha as características *queer* expressas por eles e as posicione contra forças dominantes. Ao que parece, assumir os fracassos é uma das primeiras etapas desse movimento de desarticulação, posto que mesmo tendo sido rascunhada, essa condição comum de exclusão ainda não foi consumada socialmente, muito menos academicamente. Pelo menos não de modo satisfatório. Por ser um processo inconcluso, ele só se revela quando as métricas de sucesso são deixadas de lado, quando os modelos usuais são substituídos por investimentos políticos estranhos, dispostos a enxergar as feridas do planeta. As abertas e as fechadas. E, para isso, é preciso se libertar da cegueira pregada por correntes otimistas do pensamento, que

impossibilitam ver o mundo danificado, tampouco "permanecer com o problema", tal qual sugere Donna J. Haraway (2016).

Ao tornar o fracasso visível, adotando-o como "prática cotidiana" (Halberstam, 2020), nota-se um esforço em fazer ver um conjunto de relações institucionalizadas que produzem hierarquias, violências e posições de poder. Esse tipo de fracasso, desatrelado do sistema capitalista, poderia conduzir a uma onda anticapitalista, desantropocêntrica e "simpoiética" (fazer-com), para usar o conceito de Donna J. Haraway (2016). Na verdade, este poderia ser o começo do *Chthuluceno*, o tão sonhado mundo interespécies fantasiado pela autora.

Referências

BUTLER, Judith. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Estudos feministas*, Florianópolis, vol. 7, nº 1-2, p. 155-167, 2002.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. *Cad. Pagu* [online], nº 42, p. 249-274, 2014. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/cpa/n42/0104-8333-cpa-42-00249.pdf. Acesso em: 10 de jul. de 2023.

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1*: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso.* Tradução: Bhuvi Libanio. Recife: Cepe, 2020.

HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble:* making kin in the Chthulucene. Duham: Duke University Press, 2016.

LEOPOLDO, Rafael. *Cartografia do pensamento queer*. 1ª ed. Salvador: Editora Devires, 2020.

SINGER, Peter. *Libertação animal*. 1ª ed. São Paulo: Martins fontes, 2010.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Este termo, retirado da obra História da Sexualidade I, de Michel Foucault (1988), trata da imbricação entre o saber e o poder, categorias que, na visão do filósofo, estão intimamente ligadas por se retroalimentarem.

2. É preciso destacar que em nenhuma passagem Jack Halberstam enumera estas cinco categorias de forma tão categorial, como essa listagem infere, apesar de todas elas flutuarem diversas vezes ao longo do livro.

3. Entendendo a problemática da língua portuguesa em relação a consideração de gêneros não-masculinos, nas vezes em que o termo "outros" aparecer ele estará grafado em itálico, para demarcar a binariedade do idioma.

4. O uso do itálico se justifica pelo entendimento de que é preciso demarcar que a palavra "queer" é emprestada de outro idioma. Esse gesto, mais do que seguir a formação ABTN para vocabulário estrangeiro, figura como uma tentativa de demonstrar que o termo nem sempre esteve aqui, isto é, ele possui uma historicidade necessária de ser acentuada. Esse destaque pode ser visto ainda como um modo de evidenciar que há diferentes entendimentos e aplicações do termo, a depender de critérios de citação, tais como o contexto e o país. Para citar um exemplo, nos EUA a palavra aparece, muitas vezes, como um sinônimo de LGBTQIAPN+, como aparenta ser a aplicação proferida pelo autor. Esse uso indiscriminado, por sinal, pode gerar algumas controvérsias de ordem teórica, sobretudo porque a sigla e o termo não podem ser tidos como sinônimos, já que, enquanto o primeiro engloba o segundo, e se aproxima de uma noção de identidade, o segundo se destaca, sobretudo, como um questionamento contínuo das identidades fixas.

5. No original: "Make Kin Not Babies!".

6. No original: “No species, not even our own arrogant one pretending to be good individuals in so-called modern Western scripts, acts alone; assemblages of organic species and of abiotic actors make history, the evolutionary kind and the other kinds too”.

7. No original: “multispecies ecojustice”.

8. No original: “to make ‘kin’ mean something other/more than entities tied by ancestry or genealogy”.

9. No original: “learning to live and die well with each other”.

10. No original: “that are just big enough to gather up the complexities and keep the edges open and greedy for surprising new and old connections”.

Capítulo 4

A "quebra do regime das imagens" e a utilização de arquivos policiais na contranarrativa de Mato Seco em Chamas

Maria Carolina Oliva Freire Pereira

Introdução

Adirley Queirós é um cineasta brasileiro, morador da Ceilândia, cidade satélite do Distrito Federal, diretor de filmes premiados em festivais de cinema nacionais – como seu primeiro longa-metragem, *A Cidade é uma Só?* (2011), vencedor na categoria de Melhor Filme pelo Júri Oficial da 15ª Mostra de cinema de Tiradentes e do Forumdoc.bh 2012 –, e internacionais – tal qual *Branco Sai, Preto Fica* (2014), ganhador do prêmio de Melhor Filme na mostra Latino-Americana do Festival Internacional de Mar del Plata, na Argentina.

Destaque desde sua estreia com o curta-metragem *Rap, O Canto da Ceilândia* (2005), Queirós seguiu fazendo filmes que inventam formas cinematográficas indissociáveis do seu processo colaborativo coletivo de criação que subverte a maneira de fazer cinema, e que Queirós denominaria mais tarde como *etnografia da ficção* – uma "proposição de personagens ficcionais que são filmados como documentário" (Queirós, 2022) e conta com atores e atrizes não profissionais, vizinhos e amigos

de Adirley – capazes de mobilizar "novas figuras de comunidade" (Alvarenga, 2006) e suscitar reflexões acerca do cinema em direção a uma dimensão da alteridade e da "singularidade" (Guimarães, 2006). Suas obras experimentam o entrelaçamento de figuras estilísticas do documentário e ficção, e deslocam o lugar do espectador, perdendo-o em "um labirinto de engodos e efeitos contraditórios", brincando com seu desejo por uma coisa e seu contrário, "para melhor conquistá-lo" (Comolli, 2008, p. 94).

Do mesmo modo, Adirley Queirós aposta naquilo que Gilles Deleuze (2018) chamaria de função fabuladora, incentivando que os não atores profissionais se proponham a "ficcionar" e inventar personagens de si à medida que estes "tornam-se tão mais reais do que melhor inventaram" (Deleuze, 2018, p. 220). O elenco dos filmes junta-se a Adirley semanalmente durante os meses anteriores ao início das gravações e, estimulados pela discussão de obras ficcionais cinematográficas e literárias, constroem personagens para a nova obra (Queirós, 2022). Utiliza-se a ficcionalização como potência para inventar um povo descomprometido de encarnar uma identidade apaziguadora que alimenta os fetiches da elite a fim de verificar a derrota vivida pelos pobres. Ao contrário, ao suscitar a potência do discurso "simulante, que falseia, que duvida, que oscila" (Alvarenga, 2006, p. 171), Queirós torna possível a criação de lendas e monstros capazes de conferir a afirmação da força de seus parceiros, não atores profissionais e conterrâneos.

Mato Seco em Chamas (2022), sua mais recente obra, dirigida em parceria com a fotógrafa portuguesa Joana Pimenta, narra a história das personagens ficcionais Chitara, a *rainha da kebrada,* sua irmã, Lea, e Andreia, candidata a deputada distrital pelo partido fictício PPP – Partido do Povo Preso, que levam o mesmo nome das atrizes que as interpretam. No filme, a tríade de mulheres encontra e comercializa clandestinamente petróleo no bairro Sol Nascente (DF). A tomada ficcional do petróleo pela periferia se contrapõe ao real crescimento da extrema-direita no cenário político brasileiro; não à toa, o filme revisita o slogan "o petróleo é nosso" que, se historicamente era enunciado por conservadores nacionalistas, agora, ganha novas enunciadoras, mulheres negras e marginalizadas: "o petróleo é de nóis". A lenda

das gasolineiras é criada pela fabulação daquelas que Deleuze (2018) denominaria como *intercessoras*.

"Eu não sou mais ex-presidiária, eu sou uma atriz de cinema". Segundo Adirley Queirós (2022), essa é a frase que Lea, uma das protagonistas do filme, declara, após ter interpretado uma das integrantes da tríade de mulheres ex-presidiárias e *gangsters*, quando perguntada sobre sua profissão. Lea passou sete anos na prisão e, assim como a população do bairro de Sol Nascente, tem alguma referência do cárcere, tendo em vista que "a ideia carcerária é quase que natural na cidade" (Queirós, 2022, n.p.). Ainda assim, o mote do petróleo não se origina do trauma, mas do desenvolvimento de um protagonismo, de uma "liderança feminina na contravenção que contrasta com as estatísticas sobre as mulheres presas e condenadas no DF" (Mesquita, 2022, p. 108). Queirós (*apud* Mesquita, 2022, p. 105) conta que Lea considera ainda ter se tornado uma lenda, e que passados 40 anos será vista por seus netos como uma. Entretanto, para que a gasolineira atingisse o status lendário mencionado, foi preciso aliar fabulação e montagem.

Em determinado momento das gravações, Lea, acusada de tráfico, uso e porte de drogas, foi presa. O aprisionamento do corpo da atriz impossibilita que ela dê continuidade à fabulação em frente à câmera. Cristina Amaral, montadora do filme, contou durante sua fala no X Colóquio Cinema, Estética e Política, realizado em Belo Horizonte, que muito se discutiu sobre a utilização do documento referente a prisão da atriz no longa-metragem, uma sugestão de Pimenta, afirmando que, na época, enxergava tal movimento como uma *quebra do regime das imagens*, estética e narrativa. Ela diz também que havia "soluções ficcionais", mas que nenhuma delas se mostrava tão potente quanto a utilização do inquérito policial sugerido pela diretora, e que, enfim, topou tal ruptura. Esse relato, e sobretudo a utilização da expressão *quebra do regime das imagens* por Amaral, nos recorda a passagem em que Didi-Huberman (2016, p. 04) discute sobre montagem: "não há futuro sem reconfiguração do passado, não há força revolucionária sem remontagens dos lugares genealógicos, *sem rupturas* e reurdidura *dos laços de filiação* [ênfase nossa], sem reexposições de toda a história anterior".

Sob tal ótica, a montagem opta por utilizar o documento referente a prisão da atriz, denominado por Amaral como um "mecanismo da justiça", tendo que lidar com o que Hartman (2019) descreve como "o poder e a autoridade dos arquivos e os limites que eles estabelecem em relação àquilo que pode ser conhecido, à perspectiva de quem importa e a quem possui a gravidade e autoridade de agente histórico". Conversas com o cineasta permitem intuir que terminar o filme com o fato documental parecia inviável, já que, assim como Eduardo Coutinho, Adirley Queirós preza pelo compromisso moral de ser fiel, na montagem, "à dignidade da pessoa, ao personagem de si que ela criou" (Coutinho, 1999, p. 241), operação naturalmente incompatível com a melancolia que resultaria terminar o filme com a imagem de Lea presa. À vista disso, a montagem também precisaria manusear os estigmas postos pelo documento para promover a libertação da personagem do cárcere.

Nesse sentido, este trabalho pretende apresentar reflexões sobre como a montagem do filme *Mato Seco em Chamas* atua com os documentos da prisão da atriz/personagem Lea. Atentos às práticas e contextos de produção dos autos, à forma como a montagem lida com a construção da figura de mulheres marginalizadas nesses arquivos e ao movimento que realiza para reconstruir o olhar para a personagem, a fim de desenvolver uma "contra-narrativa livre dos julgamentos e das classificações que submeteram jovens negras à vigilância, punição e confinamento" (Hartman, 2019, p. 12).

1° Regime

Se vamos falar sobre uma quebra de regimes de imagens no *Mato Seco em Chamas*, começaremos caracterizando o primeiro regime, o mais longo da obra, que acontece nos primeiros 125 minutos do filme. Nele observamos a construção de um contrato com o espectador de que há um contato direto entre ele e o filme, o que gera uma certa "impressão de realidade", próximo ao que poderíamos chamar de "transparência" (Xavier, 2008). Atribuímos essa construção de uma continuidade espaço-temporal à utilização de alguns

procedimentos e efeitos da montagem, por exemplo: a) cortes no interior de uma cena, mostrando uma "mesma ação" de ângulos ou distâncias diferentes;



Figura 1: Plano médio e primeiro plano na cena da motociata do *Partido do Povo Preso.*
Fonte: Fotogramas do filme *Mato Seco em Chamas* (2022).

b) *raccords*, quando um gesto que acontece ao final do primeiro plano é o instante inicial do segundo plano, gerando uma apresentação contínua da ação, muito utilizados na sequência da fábrica, na cena em que Chitara carrega tijolos ou em que descarregam o caminhão de madeira; c) campo e contracampo durante a sequência dos diálogos, também uma forma de *raccord*, mas dessa vez dos olhares (opostos, mas que nem sempre se encontram precisamente em um ponto convergente).



Figura 2: Utilização de campo e contracampo em sequência de diálogo entre as irmãs Lea e Chitara.
Fonte: Fotogramas do filme *Mato Seco em Chamas* (2022).

Não obstante, frisamos a relativização de termos anteriores, como "transparência", por entendermos que o filme esteja longe de ser montado a partir de uma gramática da decupagem clássica. Tal afirmação seria uma simplificação da obra, repleta de complexidades, sobretudo se levarmos em consideração

que seu processo de feitura, como a aposta na fabulação das atrizes que, por sua vez, incorporam aspectos sócio-históricos de suas experiências ao mote ficcional do petróleo, deixa marcas (incontornáveis) na materialidade do filme. Os planos são longos, os olhares, ainda que opostos, nem sempre se encontram precisamente em um ponto convergente, e o tempo "não se escoa bem, 'empoçado' em cada sequência, sem funcionalidade narrativa precisa" (Mesquita; Coutinho, 2024, p. 02).

A obra constrói um olhar para as mulheres, até então, em "uma visualidade que as centraliza e destaca" (Mesquita, 2022, p. 108), fruto da invenção e elaboração das personagens junto das atrizes. Em posição de protagonismo, as gasolineiras precisam resistir e proteger os negócios, garantindo a manutenção do domínio do petróleo pela periferia. Tal resistência não se limita apenas à ação fictivizante do confronto direto, por vezes acompanhado de tiros, mas também explora a resistência das ideias, dos tempos e dos testemunhos – assinalado pela longa conversa entre as irmãs, Lea e Chitara, mencionada anteriormente (que nos parece, inclusive, ser uma das últimas sequências desse primeiro regime de imagens que descrevemos), a qual Mesquita (2022) caracteriza como uma linha de fuga da narrativa que reserva espaços "só delas". Esses espaços de horizontalidade só são possíveis pela abstenção de controle do diretor, para que possam surgir falas ou gestos imprevistos, além de uma interlocução sincera. Já que, como relata Stam (1989, p. 8), "para Bakhtin a linguagem está totalmente imbricada com assimetrias de poder" e que a "dominação patriarcal e dependência econômica tornam a interlocução sincera impossível".

Segundo Mesquita (2022), as cenas de conversa entre as personagens "garante[m] que suas vivências (familiares, de rua e de cárcere) se apresentem liberadas da sujeição estrutural e das malhas do Estado", viabilizando os risos, a invenção, desobediência e resistência. Nesse sentido, as conversas permitem que aspectos de intimidade, de força oral, que evidenciam a auto-inscrição das mulheres no filme, emerjam da narrativa, aproximando-se da noção de Hartman (2019), que tenta descrever o mundo através dos olhos das meninas negras queer, radicais e anarquistas, a fim de desenvolver uma

contranarrativa livre dos julgamentos e das classificações às quais mulheres negras são submetidas.

2° Regime

"Lea rodou hoje de novo" – Chitara anuncia com o olhar direcionado para o *antecampo* (Brasil, 2014). Ela conta como foi informada sobre a prisão, como se deu o envolvimento de Lea com o filme e pondera sobre as entradas e saídas da irmã da cadeia. Lea estava presa quando Adirley começou a gravar com Chitara, juntou-se a eles assim que saiu da Colméia (nome pelo qual é conhecida a PFDF – Penitenciária Feminina do Distrito Federal) e foi encarcerada novamente antes do término das gravações. É a partir desse momento que se dá início ao segundo regime de imagens de *Mato Seco Em Chamas*, localizado dos 125 até 136 minutos do longa, bem mais curto que o anterior. Pela primeira vez na obra, uma personagem se refere ao processo de gravação do filme, em um movimento de contraposição a invisibilidade dos meios de produção, rumo ao distanciamento produzido pela referência que a atriz faz à materialidade do dispositivo cinematográfico, que concerne à *opacidade* (Xavier, 2008).

Na sequência, Chitara segue falando, mas agora em *voz off*, uma vez que a vemos visitar o lote no qual funcionava seu negócio petrolífero, agora fechado, tomado por plantas. Ela olha pela janela, em silêncio, enquanto a ouvimos dizer sobre seu entendimento de que a irmã não ficaria bem na prisão, rememorando as falas de Lea – "Mana, eu não aguento mais, não. Eu tô cansada, cabulosa".

Nos próximos 4 planos, somos introduzidos às primeiras fotografias utilizadas no filme, em preto e branco, contrastando com as imagens anteriores, já que antes a montagem só havia manuseado filmagens e sempre coloridas. "A suspensão do movimento define a interrupção como método de pensamento, congela-se a imagem não tanto para dá-la a ver como para pensar sobre ela" (Bartolomeu, 2016, p. 103). Junto das fotos, uma voz-over de personagem feminina, que não participa do filme, passa as primeiras informações do inquérito que seremos apresentados em seguida.



Figura 3: Primeira fotografia P & B utilizada no longa-metragem.
Fonte: Fotograma do filme *Mato Seco em Chamas* (2022).

Dá-se início a amostragem do relatório que descreve a prisão em flagrante de Lea. O relatório mostra dezenove fotografias, acompanhadas de setas e suas respectivas descrições, que seguem sendo enunciadas pela *voz over*; sendo a última das imagens uma foto de Lea e Mônica, sua companheira, já na delegacia, detidas. Esse documento também é em preto e branco, não está integrado na diegese do filme e não faz parte do mote ficcional do petróleo.



Figura 4: Passagem do relatório policial da prisão de Lea e Mônica.
Fonte: Detalhe de fotograma do filme *Mato Seco em Chamas* (2022).

Nos parece que a montagem utiliza o depoimento de Chitara como uma "zona de adaptação", não só para construir uma passagem mais fluida entre os dois regimes de imagem, mas também para gerenciar a dureza do arquivo disciplinar, que afirma "o poder do sistema sobre o corpo e a imagem do (dito) criminoso" (Gunning, 2004, p. 49). Aqui, entendemos que o filme, ao mesmo tempo que aposta na "quebra" proposta por Cristina Amaral, está *elaborando* com figuras estilísticas típicas da ficção e do documentário, *incorporando* aspectos do real para o mote ficcional, e até que os próprios termos *fabulação* e *montagem* dizem respeito a uma *elaboração*.

O documento sobre a prisão descomplexifica Lea, por meio da noção de cifra, regime de produção no qual "as disciplinas características são aquelas capazes de produzir 'classes de indivíduos'" (Lissovsky, 2003, p. 54), tratando-a como um objeto do Estado e uma mera "imagem acusativa" (Lissovsky, 2003, p. 54) da ilegalidade que cometeu. Não à toa, "os primeiros proponentes da fotografia policial reconheceram que o novo procedimento imitava a aplicação anterior da marcação a ferro quente e a aperfeiçoava tecnologicamente. Em 1854, o inspetor geral das prisões francesas, Louis-Mathurin Moreau-Christophe, promoveu a prática de fotografar a população carcerária como a 'inflição de uma nova marca'" (Gunning, 2004, p. 40). Nesse sentido, observamos no movimento supracitado uma aproximação de como Hartman (2019) precisou driblar a representação das meninas negras do gueto como problemáticas.

Por isso, as falas de Chitara sobre seus filhos, suas fragilidades e conquistas, são importantes para que Lea não perca sua humanidade. E essa elaboração não se dá apenas nessa passagem, mas é fruto de cada conversa nas quais nos detivemos na seção anterior. Visto que, se "passamos a ter uma imagem do que antes não era visível de imediato" (Bartolomeu, 2016, p. 101) no inquérito, é porque tais testemunhos dão a ver que a singularidade e complexidade da atriz e personagem, direcionando o espectador para que não se deixe enganar pelos "retratos de identidade/identificação, altamente codificados, produzidos de forma a eliminar toda ambiguidade" (Bartolomeu, 2016, p. 96).

Os testemunhos dos quais falamos em *Mato Seco em Chamas* não estão dispostos em sobreposição de bandas e não são especificamente suscitados pelo contato direto com o arquivo (como no filme *48*, que Bartolomeu (2016) utiliza para pensar no *avesso da imagem*). Aliás, eles diriam respeito, até mesmo, a prisões que ocorreram antes da concepção do inquérito, já que a prisão se dá durante as gravações. Entretanto, pelo reemprego das imagens de arquivo, *desviando*-as de sua função original para utilizá-las em novos contextos, é possível mudar o curso dos acontecimentos (Leandro, 2012), bem como podemos observar na linha (que de linha, não tem nada) cronológica composta pela montagem, na qual os testemunhos passam a ser sobre a prisão descrita no documento incorporado ao filme.

3° Regime

Começa a sequência em que as gasolineiras remanescentes, Andreia e Chitara, com a ajuda dos *motoboys* de Sol Nascente, fecham o lote e "botam pra fuder para cima dos caras". Todos, menos Lea, estão reunidos na apresentação da banda *Muleka 100 Calcinha*. Eles estão à espera, até que se inicia o toque de uma sirene (toque de recolher?), a mesma, inclusive, que antecede a explosão da bomba sonora desenvolvida por Marquim em *Branco Sai, Preto Fica* (2014) para destruição do Plano Piloto. Sinal de que chegou o momento da represália, a prisão de Lea não passará em branco. As gasolineiras e os *motoboys* partem para o ataque em uma emboscada que resultará na tomada de controle do furgão miliciano.

Concluída a tomada, a montagem articula, junto às imagens dos *motoboys* já em posse do furgão, a *voz over* de Lea, que narra uma carta que escreveu na cadeia para Chitara, na qual demonstra sua saudade e amor, gratidão pelo apoio financeiro e, sobretudo, consciência do que estava "rolando" após sua prisão – "Toma de assalto essa porra toda aí e depois vem me resgatar, nega". Pois, segundo Lea, as histórias estariam chegando dentro da cadeia e todo "DF carcerário" estaria repercutindo sobre as gasolineiras. Ela acrescenta também que conta, ao apagar das luzes, sobre as lendas de Chiatara, a *rainha da kebrada*, e das gasolineiras.

Após Andreia, Chitara e *motoboys* desmancharem e atearem fogo no furgão da milícia, vemos um plano familiar: Lea na garupa da moto de Cocão, com sua espingarda nas costas, consumando suas palavras na carta para a irmã – "Não esquece de mim, não. Tô chegando". Dizemos que o plano é familiar pois é o mesmo que já nos fora apresentado aos 25 minutos de filme, quando Lea, recém-saída da prisão, se reencontra com o irmão. Sabemos agora que a sequência que aparece na primeira parte do filme diz respeito à segunda saída da atriz da cadeia. Mas a montagem, por sua vez, revela o restante dessa sequência apenas ao final, quando o filme se encerra com Lea, em liberdade, sendo seguida por vários motoboys, como potência e com toda a sua dignidade - construção que Evaristo (2020, p. 28) relata ser dificilmente encontrada para uma personagem negra.



Figura 5: Encontro de Lea, recém saída da prisão, e Cocão (25 min.).
Fonte: Fotogramas do filme *Mato Seco em Chamas* (2022).



Figura 6: Sequência final do longa-metragem, com Lea seguida pelos motoboys de Sol Nascente.
Fonte: Fotogramas do filme *Mato Seco em Chamas* (2022).

sse retorno nos faz lembrar elementos característicos da estrutura dos mitos, descrita por Lévi-Strauss (2008), pois, ainda que a cena final faça parte do

filme como um todo, ao se conectar à cena inicial da obra, cria uma circularidade similar à caracterização do tempo dos mitos – sem começo, nem fim, "a sucessão dos eventos não parece estar aí submetida a nenhuma regra de lógica ou de continuidade" (Lévi-Strauss, 2008: 223). Por isso, ainda que no terceiro regime o filme retome características semelhantes às que descrevemos no primeiro, nos parece que esse retorno é de outra ordem, talvez de um regime lendário ou épico, um devir do filme, que explica-o melhor ainda como um todo. Entretanto, algumas perguntas ainda seguem reverberando: O retorno de Lea, com a repetição de planos, com o mesmo figurino e cenário, na mesma moto, e até mesmo com a não-linearidade temporal, não gerariam uma opacidade capaz de impedir que os espectadores acreditassem na liberdade de Lea? Será que o filme estaria convocando o espectador a fabular junto das personagens, agora com ainda mais energia, a fim de atingir um estado dos sonhos, nos quais seria possível o retorno às origens, e se elaboram os momentos de liberdade e negação das "místicas colonizadoras" e da repressão (Rocha, 2004)?

Considerações finais

Se por um lado, durante as gravações do filme, a fabulação ficava por conta das *intercessoras gasolineiras*, em uma perspectiva Deleuziana, posteriormente, restou à montagem tensionar os arquivos (desviando-os de uma dimensão cartorial para uma dimensão poética), assemelhando-se da noção de fabulação (crítica) de Hartman, que ao imaginar a partir das informações obtidas nos autos, incluindo autos de prisão, especulando sobre o que *poderia ser*, amplia momentos em que a visão e os sonhos da fuga, possibilidade e rebeldia pareciam possíveis.

A montagem expõe a violência do inquérito policial, documento disciplinar, não como um dado passado, de lógica indiciária, mas remontados em nova ordenação. Há um deslocamento do inquérito, que somado à montagem de testemunhos e à construção de destaque e poder para as personagens femininas do longa, acionam outros sentidos e corroboram com a instauração da *lenda das gasolineiras*.

Ao refletirmos não só sobre os três regimes, mas sobre fabulação e montagem, observamos que havia um encapsulamento do segundo regime pelo primeiro e pelo terceiro, como uma bola documental nas mãos da ficção. Dessa forma, os regimes se infiltrariam, estabelecendo relações entre si.

Enfim, colocamos como possibilidade de abertura o pensamento sobre um terceiro regime, no qual o futuro não precisa ser apenas uma repetição dramática, mas talvez épica, marcado por uma recusa pelo documentário "liso", integral, afirmando ser possível criar ficção diante da dureza do real. Há uma aposta no gesto fabulatório das atrizes (que fabulam por meio dos gestos, do texto, dos olhares); do filme (que fabula por meio da montagem); bem como do espectador, convocado (pela a recomposição dos espaços e tempos) a fabular junto com as atrizes e o filme para alcançar o (im)possível.

Referências

ALVARENGA, Clarisse Castro. Comunidades por vir e imagens periféricas. *Revista Devires*, n. 3, p. 166-179, 2006.

BARTOLOMEU, A. K. C. Do vestígio ao avesso da Imagem. *Revista Devires*, vol. 13, p. 90-107, 2016.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista Famecos*, v. 20, p. 578-602, 2014.

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

COUTINHO, Eduardo. Fé na Lucidez. *Revista Sinopse*, n. 3, p. 236-249, 1999.

DELEUZE, Gilles. As potências do falso. DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 185-125.

DIDI-HUBERMAN. Remontar, remontagem (do tempo). *Caderno de Leituras - Chão da Feira*, n. 47, 2016.

GUIMARÃES, César. A singularidade como figura lógica e estética no documentário. *Revista Alceu*, v. 7, p. 38-48, 2006.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.33-65.

HARTMAN, Saydia. Uma nota sobre o método; A terrível beleza do gueto. HARTMAN, Saydia. *Vidas Rebeldes, Belos Experimentos*. São Paulo: Fósforo, 2019. p. 11-31.

LEANDRO, Anita. Desvios de Imagens. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - E-compós*, v. 15, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 221-248.

LISSOVSKY, M. Quatro mais uma dimensões do arquivo. MATTAR, E. (org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003. p. 47-63.

MATO Seco em Chamas. Direção: Adirley Queirós; Joana Pimenta. Brasil, Vitrine Filmes, 2022.

MESQUITA, Cláudia. A Lenda das Gasolineiras, Entre o Vivido e o Imaginado. *Catálogo - Forumdoc bh, 26° Festival do Filme Documentário e Etnográfico*, v. 26 p. 105-113, 2022.

MESQUITA, Cláudia; COUTINHO, Luiz Fernando. "As rainhas da kebrada": desvio, dissenso e construção distópica em Mato seco em chamas (2022). 32° Encontro Anual da Compós, Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, jul., 2023.

QUEIRÓS, Adirley. Sem título [manuscrito não publicado]. [Entrevista concedida a] Bernard Pêgo Belisário, Deivison Chioke, Gabriel Fernandes Borges e Maria Carolina Oliva Freire Pereira. Porto Seguro, 10 jun. 2022.

ROCHA, Glauber. Eztetyka do sonho. ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 248-251.

STAM, Robert. Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1989.

XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico*. 11ª edição. São Paulo: Paz & Terra, 2008.

Capítulo 5

De topinho e minissaia: o rap de mulheres negras como ferramenta de subversão às imagens de controle

Maria Fernanda de Oliveira Ruas

Introdução

O rap tem se mostrado um símbolo de manifestações artísticas e políticas, que, além de afirmar e ressignificar a identidade negra e periférica (Bastos, 2020), marca as experiências de sujeitos e sujeitas imersas em vulnerabilidades urbanas, sociais, raciais, econômicas e, por vezes, de gênero. O estilo musical se caracteriza como parte da cultura hip-hop – que teve início em meados da década de 70, no bairro Bronx, em Nova York, com cinco expressões artísticas: o Mestre de Cerimônia (MC), o Disc Jockey (DJ), o Break, o Grafite (Rose, 2021) e o conhecimento (Fochi, 2007; Bastos, 2020). A partir disso, o rap se mostra como o "resultado" dos trabalhos do DJ e do MC, reunindo Rhythm And Poetry (em português, ritmo e poesia).

Ainda sobre o rap, de acordo com Tricia Rose (2021), desde sua criação, ele articula os sofrimentos e os prazeres de pessoas negras que vivem às margens da vida urbana. Em suas performances, rappers acionam experiências individuais – e coletivas –, trazendo ao público perspectivas de quem as observa, vive e/ou narra.

No Brasil, o hip hop chega no início da década de 1980, inicialmente, por meio do break (Bastos, 2020; Postali, 2011) e do ritmo, que alcança a cidade de São Paulo (Postali, 2011) e se estabelece em uma arena composta majoritariamente por homens, muitas vezes, negros e também captados pelos moralismos advindos dos significados de gênero postos pelas lógicas coloniais (hooks, 2020) – o que faz desse lugar, por vezes, sexista e violento (Rose, 2021; hooks, 2019). Mulheres negras o ocupam desde a sua criação, nos bastidores e/ou palcos (Rose, 2021), e vêm reivindicando espaço e respeito no meio e além dele.

Se, nos primórdios da cultura hip hop, elas acionaram narrativas que se limitavam às relações heterossexuais e/ou a suas habilidades para compor (Rose, 2021), no Brasil, tais reivindicações se transformaram com os anos e, hoje, aparecem com uma multiplicidade de vozes que, tomando como objetivos comuns o enfrentamento ao racismo e ao sexismo, por vezes, contam narrativas que se distanciam desse lugar inicial, contrariando os papéis que lhes foram fixados e afirmando suas identidades e perspectivas, a partir de suas próprias definições acerca de si (Collins, 2019; Guimarães-Silva, 2021) e, consequentemente, de coletivos que elas representam.

A partir disso, este trabalho objetiva compreender de que maneira os raps produzidos por mulheres negras emergem como meios de enfrentamento às imagens de controle (Collins, 2019), quando essas sujeitas promovem, no movimento hip hop, leituras próprias acerca de suas histórias. Para isso, voltamo-nos para as letras que compõem a música "SET AJC 2"[1], que foi lançada em fevereiro de 2024. A obra diz de uma iniciativa da rapper Ajuliacosta e se apresenta enquanto uma segunda versão de "SET AJC"[2]. Além da idealizadora, essa "segunda versão" conta com as vozes das rappers Duquesa, LAI$ROSA, Mc Luanna e com a produção de Iamlopes.

Teoricamente, recorremos à noção de dispositivo de racialidade (Carneiro, 2023) e as ferramentas que tal mecanismo lança mão. Depois, percorremos o epistemicídio (Carneiro, 2023) e, associada a ele, refletimos sobre as imagens de controle (Collins, 2019). Em seguida, discutimos os arranjos interacionais de resistência (Braga, 2020; Guimarães-Silva, 2021), que surgem

na fixação de mulheres negras nesses lugares. Na metodologia, propomos um modelo inspirado na metodologia dos afetos (Moriceau, 2008). Concluímos que, nas letras, existem elementos que pautam o empoderamento promovido em espaços seguros (Collins, 2019), a dororidade (Piedade, 2017) experimentada por elas e novos usos do erótico (Lorde, 2019), presentes nas releituras de si. Em seguida, partimos para as considerações finais.

Fundamentação

Para refletirmos sobre a problemática que nos guia, primeiro, recorremos à noção de dispositivo, elaborada por Michel Foucault (1995) e, mais tarde, discutida por Sueli Carneiro (2023). De acordo com o filósofo, um dispositivo é caracterizado por um conjunto de elementos *heterogêneos* que se articulam em *rede*, respondendo a uma *urgência* (Foucault, 1995; Carneiro, 2023). Seguindo o caminho trilhado pelo francês, Carneiro (2023) afirma que, quando se constitui, um dispositivo pode ser operacionalizado em circunstâncias e momentos diversos, atendendo a demandas do contexto em que está situado. A partir disso, ele é responsável pela construção de uma dinâmica que estabelece um Ser, em detrimento a um "Não Ser".

Em sua obra, a autora aponta para o dispositivo de racialidade que, no Brasil, se estabelece no momento em que a cor da pele atua como um marcador que produz superioridade e inferioridade. Essa diferenciação é o que torna possível a formulação de tal dispositivo, bem como a respectiva distribuição de privilégios e vulnerabilidades, quando estabelece o Ser e do Não Ser, do Branco e do Não Branco.

Grada Kilomba (2020), bell hooks (2020) e Letícia Nascimento (2021) nos convidam a pensar de maneira interseccional, esse lugar de margem, que situa mulheres negras em um espaço Outro do Outro, já que elas se distanciam racialmente e em gênero, respectivamente, de mulheres brancas e de homens negro. Ao escrever sobre a margem, Grada Kilomba (2020) convida-nos a olhar para esses espaços a partir do que as pessoas que ocupam esses territórios (físicos e simbólicos) estão nos falando. Na esteira do que explica Beatriz Nascimento, que vê os quilombos e suas complexidades

para além da fuga, a autora diz que "a margem não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade" (p. 68).

Então, se tomarmos como foco a mulheridade e a racialidade dessas indivíduas, nos termos do estabelecimento do dispositivo de racialidade, chegamos a, minimamente, uma dupla marginalização que as apaga dessa negociação, ao passo em que também invisibiliza seus sofrimentos, frente a uma suposta "não qualificação", a sujeito subalterno. A partir disso, a elas, "retirando suas possibilidades de vivência enquanto sujeito, resta ser o objeto necessitado de manipulação, domesticação e controle, antes que sua natureza selvagem ameace a consolidação da cultura" (Carrera; Meirinho, 2020, p. 63).

Com base nisso, Carneiro (2023) explica que, entre os elementos que o compõem e garantem o seu exercício do dispositivo, merecem destaque as múltiplas interdições impostas a tal coletividade, que é anulada intelectualmente, proibida de se considerar humana e forçada a esquecer que é formada por sujeitos morais, políticos e de direitos. Ao marcar essas violências, a autora convida-nos a pensar o *epistemicídio*, que constrói a ação desse dispositivo – ao lado do biopoder. Tal ferramenta tem como função gerar exclusão e interdição de pessoas negras tanto na produção do discurso quanto nas práticas sociais, fixando indivíduos e grupos à esfera do não-ser, da irracionalidade (Carneiro, 2023). Assim, a autora discute que, para sustentar práticas que são ancoradas em distinções raciais entre superiores e inferiores, foi necessário criar corpos "obedientes", "dóceis". Para isso acontecer, ao mencionar o conceito de biopoder de Foucault, ela afirma que essa política não se limita à atenção destinada ao corpo violentado. A intelectual afirma que, associado ao racismo, o biopoder preserva a vida da raça considerada mais saudável e pura, ao mesmo tempo em que promove a morte da raça considerada inferior.

> Além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, o epistemicídio implica um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo a de

> qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e pelo rebaixamento da sua capacidade cognitiva; pela carência material e/ou pelo comprometimento da sua autoestima pelos processos de discriminação (Carneiro, 2023, p. 88-89).

Para a pensadora, essa violência se instala, frente à inviabilidade de desqualificar as produções intelectuais dos povos dominados sem, ao mesmo tempo, os desqualificar enquanto sujeitos aptos a produzirem conhecimento. Portanto, conforme explica a filósofa, o epistemicídio ataca diretamente a racionalidade dos subjugados, promovendo o sequestro da razão em dois sentidos: primeiro, pela negação da racionalidade; depois, pela imposição cultural, na busca por controlar suas subjetividades (Carneiro, 2023).

Patrícia Hill Collins (2019) também reflete sobre um binarismo que marca a existência de um Sujeito e o apagamento de um Objeto, quando diz que "a dominação sempre envolve tentativas de objetificar o grupo subordinado" (Collins, 2019, p.153). Para ela, essas relações tendem a ser naturalmente instáveis e marcadas pela tensão entre as partes – algo que pode ser temporariamente suavizado quando a parte vulnerabilizada é subserviente à outra. Então, as bases dessas opressões dependem das diferenças estabelecidas por oposição e hierarquia social (Collins, 2019).

Pensando nos papéis de gênero e raciais que regem a vida comum, parece-nos oportuno discorrer sobre as "imagens de controle" (Collins, 2019; Bueno, 2019) e seus impactos na construção das subjetividades de mulheres negras. De acordo com Winnie Bueno (2019), as imagens de controle podem ser compreendidas como justificativas carregadas por ideologias que mantêm os sistemas de dominação que perpetuam injustiças contra mulheres negras em sociedades, como a brasileira. "São uma forma potente de atacar a assertividade e a resistência de mulheres negras à sua objetificação enquanto o outro da sociedade" (Bueno, 2019, p. 73).

Ao retratar essas mulheres com estereótipos desumanizantes, grupos dominantes criam diversos mecanismos capazes de manter as desigualdades e violências que se impõe nestes cenários, isso ocorre por meio da defini-

ção e manipulação dos significados das existências dessas sujeitas (Bueno, 2019). No mesmo caminho, para Collins (2019), "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" (p. 151).

Segundo Fernanda Carrera e Daniel Meirinho (2020), Collins mapeia as imagens persistentes de representação e nos alerta para possíveis transformações ao longo do tempo, de modo que, mesmo atreladas a significados diferentes, elas podem transmitir mensagens similares. Então, as figuras da *mammy*, *matriarca*, *mãe dependente do Estado*, *dama negra, jezebel* e *hoochie* "reúnem [...] subjetividades cristalizadas das mulheres negras, entre consolidações e atualizações de um mesmo processo de subjugação" (Carrera; Meirinho, 2020, p. 63). Nesta aposta, discorreremos sobre as imagens da *mammy*, da *mãe dependente do Estado* e da *hoochie*.

Conforme explica Collins (2019), a imagem da *mammy* foi criada para justificar a exploração econômica de escravizadas e mantida para explicar a limitação dessas mulheres ao trabalho doméstico. Ela reflete as percepções do grupo dominante sobre a relação ideal entre as mulheres negras e a elite branca (Collins, 2019). Mesmo apreciada pela família branca, a *mammy* sabe o seu lugar de serva e, com isso, aceita sua subordinação[3].

Uma outra imagem trazida pela autora é a fixação de mulheres negras no lugar de *mãe dependente do Estado* (Collins, 2019). Essa noção está ligada ao seu crescente acesso às políticas estatais de bem-estar social. Em linhas gerais, essa imagem tem viés classista, que as recrimina, quando pobres, da classe trabalhadora e exercem direitos garantidos.

Por fim, acionamos a imagem da *hoochie* ("vadia", em português). Embora a imagem da mulher negra como sexualmente agressiva ainda permeia a cultura popular, a noção de *hoochie* se integrou de uma nova forma à cultura negra cotidiana (Collins, 2019). A *hoochie moderna* define uma série de limites dentro dos pressupostos que normalizam a heterossexualidade, promovendo novas formas de humilhar essas mulheres. Em meio às suas derivações, parece-nos oportuno destacar duas acionadas pela autora: as

hoochies de boate – mulheres que frequentam a boates com roupas "provocantes" com danças "vulgares", com o objetivo de atrair homens com poder aquisitivo para sexo – e as *hoochies interesseiras*, que buscam relações com certa estabilidade também com homens ricos. Para nós, essas noções são particularmente interessantes, porque o enfrentamento a esses estigmas tem se mostrado como uma pauta relevante na cena produzida por mulheres negras.

Carrera e Meirinho (2020) explicam que, além das idealizações dos estereótipos, as imagens de controle atuam como uma das ferramentas de manutenção das estruturas de poder da colonialidade, ou seja, estruturas machistas, sexistas, heteronormativas e que visam eliminar tudo o que não diz do Ser discutido anteriormente.

Com isso em vista, recorremos ao que nos diz Pâmela Guimarães-Silva (2021), que explica que o poder dos dispositivos atua na interação entre elementos e gera conhecimentos, influências e verdades hegemônicas, ao passo em que vulnerabiliza e marginaliza grupos oprimidos. No entanto, para a autora, a partir dos arranjos de resistência que surgem na interação e no "tomar da palavra", mulheres negras têm, ao longo dos anos, elaborado maneiras de se afastar das normas impostas por tal mecanismo, formulando um arranjo disposicional de resistência. Desse ponto, ao apostarmos que esse lugar de opressão gera resistências (Carneiro, 2023, Guimarães-Silva, 2021; Collins, 2019), entendemos que o enfrentamento às violências que caminham com essas imagens também emergem, quando mulheres negras definem e avaliam suas vivências.

Nesse caminho, Collins (2019) explica que dar atenção à autodefinição das mulheres negras é um ponto chave para pensarmos essa problemática: ao em vez de termos um protesto contra a precisão técnica de uma imagem de controle, temos, aqui, uma crítica focada na dinâmica de poder envolvida no processo de definição. Assim, essas sujeitas, além de questionarem as narrativas existentes sobre elas, desafiam a credibilidade e as intenções daqueles que detêm o poder para definir suas identidades sociais. Para Collins (2019),

> Quando nós, mulheres negras, nos autodefinimos, rejeitamos claramente o pressuposto de que aqueles em posição de autoridade para interpretar nossa realidade têm o direito de fazê-lo. Independentemente do conteúdo real das autodefinições das mulheres negras, o ato de insistir em nossa autodefinição valida nosso poder como sujeitos humanos (p. 226).

Na Comunicação, sabemos da existência de discussões que tomam a toada da musicalidade negra enquanto um lugar político, que atua como uma ferramenta emancipatória, capaz de sustentar Lugares Outros, aptos para nutrir comunidades negras, assim como formular rotas de resistência, a partir da autodefinição (Furtado, 2024). Nesse sentido, cabe mencionar o trabalho de Luciana Furtado (2024), que, com seus olhos voltados para o samba, destaca a música negra como uma matriz constituidora de subjetividades, capaz de construir imaginários (e desconstruí-los, também?), formulando um espaço para a produção intelectual, que tematiza a política da vida cotidiana de mulheres negras, suas relações e seus lugares sociais.

Com isso em vista e baseados na potencialidade do trabalho desenvolvido por essas sujeitas, refletimos sobre a proposta metodológica.

Metodologia

Nesta aposta, optamos por uma abordagem que se inspira na metodologia afetiva, na qual discorre Jean-Luc Moriceau (2020). Para o autor, na Comunicação, "a perspectiva dos afetos é uma possibilidade de pesquisa [...] humanista, onde o estético, o ético e o político se juntam para pensar suas questões" (Moriceau, 2020, p. 23). Ainda, a partir desse encontro – que, aqui, se mostra como uma bússola que direciona as nossas percepções – temos no nosso trabalho uma pesquisa que se inicia menos a partir de teorias, e mais a partir do contato com as nossas interlocutoras, suas experiências de mundo e os significados que se mostram na feitura/tecer da pesquisa (Moriceau, 2020). Dessa forma, nos interessa apreender o que não é óbvio, o que se mostra com naturalidade, mas com discrição, na sutilidade; algo próprio da Comunicação. Para isso, Moriceau (2020) explica que esse método solicita de nós: permissão para sermos impactados pela experiência do

outro que se choca (e/ou se encontra) com a nossa e autorização para que ela nos transforme e, assim, dê novos tons às teorias que já conhecemos.

A partir disso, passamos por três momentos para dialogarmos com o nosso fenômeno: o primeiro se dá no contato com a empiria (Moriceau, 2020), que envolve a exploração das letras da música e uma breve pesquisa acerca das histórias dessas mulheres. Essa etapa nos permite uma primeira coleta de dados e é constituída por uma abertura ao sensível (Moriceau, 2020). O segundo é marcado pelo movimento, pelas transformações das nossas impressões acerca do Outro (Moriceau, 2020). Por fim, o terceiro movimento ocorre na reflexividade e na construção do texto, ao considerarmos a relevância social e política do estudo (Moriceau, 2020). Para este trabalho, o segundo e o terceiro momento coexistem e conversam, não produzindo diferenciação.

A partir disso, considerando o que nos conta cada artista e o que elas apresentam, enquanto nos guiam, identificamos alguns dos recursos acionados por elas para confrontar as imagens de controle (Collins, 2019). Frente a isso, partimos para as nossas análises.

Análises e discussões

Com o objetivo de compreender os modos nos quais essas sujeitas confrontam as imagens de controle (Collins, 2019), por meio da autodefinição (Collins, 2019), inicialmente, buscamos entender um pouco mais sobre as artistas que escrevem a obra em questão. Temos, aqui, as rappers Ajuliacosta, MC Luanna, Duquesa, LAI$ROSA.

Em linhas gerais, Julia Roberta da Costa Silva (Ajuliacosta) tem 26 anos, é artista e empresária, além de nascida em Mogi das Cruzes, São Paulo. Sua carreira musical tem início em 2010. Jeysa Ribeiro (Duquesa) é cantora e compositora, tem 24 anos e é natural de Feira de Santana, Bahia, com carreira iniciada em 2015, na sua cidade natal. Luana Santos Oliveira (MC Luana) tem 30 anos e nasceu em Ubaitaba, Bahia. Mudou-se para São Paulo na infância e começou sua carreira em 2019. Por fim, temos Isabela Lais Rosa (LAI$ROSA), que é uma rapper que vive em Guarulhos, São Paulo. Embora haja poucas informações

disponibilizadas sobre as origens desta última, é visível sua contribuição para atual cenário do rap nacional[4].

Todas elas se leem como mulheres negras e, em suas obras, tematizam questões que perpassam a racialidade e suas mulheridades, em meio às suas diferenças e perspectivas[5]. Reunidas, elas falam de si, como se sentem e do que almejam individualmente e coletivamente. Essa característica ressoa, no encontro com o que conta Collins (2019) acerca de territórios (físicos e afetivos), em comunidades de mulheres negras, lidos como *espaços seguros*. Esses ambientes sediam encontros que, em determinados espaços-tempos, extinguem esse lugar "Outro" fixado a elas. Para ela, quando falamos do empoderamento dessas sujeitas, tais espaços aparecem como bases importantes para a resistência à ideologia que predomina fora (e dentro) de suas comunidades, explicando que o empoderamento dessas mulheres parte da rejeição dos saberes que perpetuam a objetificação, a mercantilização e a exploração de seus corpos.

Segundo Collins (2019), quando esse e outros grupos minorizados compreendem a importância de seus saberes individuais e coletivos, eles valorizam e promovem sua humanidade. Ela adiciona que "reconhecer que o mundo está em formação chama atenção para o fato de que cada uma e cada um de nós é responsável por transformá-lo. Também mostra que, embora o empoderamento individual seja fundamental, somente a ação coletiva pode produzir efetivamente as transformações institucionais duradouras que são necessárias para que tenhamos justiça social" (Collins, 2019b, p. 515).

Isso nos provoca refletir sobre a potencialidade da autodefinição, ensaiada em ambientes de liberdade, espontaneidade e possibilidade de existir em plenitude. Quando elas cantam de si, sozinhas e/ou ao lado de suas parceiras (ou outra pessoa que as legitima), emerge um espaço alterno, estético, afetivo, simbólico, capaz de promover o seu empoderamento e das que se identificam.

Na canção, podemos identificar uma forte menção ao corpo feminino e negro, que se mostra como um ponto central para pensar tais experiências. Duas das artistas, nesta música em específico, não fazem uma marcação

racial explícita, mas, nesse contexto, cercada por iguais, alguns detalhes nos permitem refletir sobre o habitar desse espaço seguro e os modos nos quais esses encontros são significativos e dizem de acolhimento e coletividade (Collins, 2019). Em trechos de todas, podemos encontrar versos que abordam tais questões. Como:

Tô na bala de eu ser tudo
Que um dia eles disseram
Que eu júlia não seria
Como eles vão reagir?
Quando ligarem a TV
E verem uma pretinha chave
Que na rua eles viam
Mas só costumavam rir
(Ajuliacosta)

Se quer pular alto
Pula alto da sua casa
Que a pretinha de I30
Tá passando na quebrada e pá.
Firmão?
(Mc Luana)

Minha tropa na pista sempre arrasta
Parece até bloco de micareta
Sou a atração que eles pagam menos
Mas quem é que dá sold out na festa?
(Duquesa)

Mulher de negócios
Tipo make money
Essa banca te incomoda
Porque vai te causar fim
(LAI$ROSA)

Expressões como "minha tropa" e "essa banca" nos permite alcançar um lugar coletivo, marcado por um "mulheres como nós". Ainda aqui,

elas se esquivam das imagens da *mammy*, da *mãe dependente do Estado* e da *hoochie* (Collins, 2019), quando explicitam que elas têm trabalhado (e muito) para se dar condições de vida digna e conquistar mínima ascensão social. Não se trata de uma lógica meritocrática e individualista. Trata-se de uma resposta, à altura, endereçada a uma sociedade que, historicamente, vem nomeando essas mulheres como interesseiras, acomodadas e limitadas ao trabalho doméstico (Collins, 2019). Aqui, não entendemos com nenhum demérito ao trabalho doméstico. Ao contrário. Sabemos que, muitas mulheres negras criaram suas filhas com essa fonte de renda e, a partir disso, hoje, elas podem proferir músicas como "Tipo de garota", da rapper Ajuliacosta[6]:

Eu sou Ajuliacosta
Filha da Ana Costa
Minha mãe foi mãe solteira
E você nunca me deu nada

Mesmo frente a essas transformações, existem dores e traumas que derivam do lugar no qual as imagens fixam, violentam e aprisionam essas mulheres em ciclos extremamente dolorosos. Então, outro ponto que nos chama atenção é a denúncia da violência que, além de ferir, se mantém ancorada, também, nas imagens de controle (Collins, 2019).

Essas sujeitas acionam suas dores e vivências em letras capazes de alcançar suas iguais, frente à partilha de seus sofrimentos. Vilma Piedade (2017), ao postular o conceito de dororidade, conta que ele emerge enquanto uma releitura da sororidade, que se mostrou insuficiente para acolher a imensidão da dor de mulheres negras. Então, a autora toma a dor como ponto central na construção de vínculo entre tais mulheres, sendo que a "dororidade contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo racismo. E essa dor é preta" (Piedade, 2017, p. 63). A partir dessa noção, observemos os seguintes trechos:

Eu não vou entrar no jogo
Que eles querem pra mim
(Ajuliacosta)

E eles se confundem
Atitudes com palavra e pá
Se quer pular alto
Pula alto da sua casa
(Mc Luana)

Minha xota não pisca
Pro seu autotune tão desafinado
Dinheiro é bom e tá na minha conta
E quem me banca é as rima que eu mato
(Duquesa)

Mas é um fato que ele observa
Vai estudar meu show
Porque da letra ele faz réplica
(LAI$ROSA)

Nesses trechos, podemos observar vestígios que respondem/denunciam violências, como a exploração e manipulação de seus talentos, mentiras, violência verbal, moral e violação das propriedades intelectuais dessas sujeitas. Especialmente na figura da *mammy* (Collins, 2019), existe o imaginário de que elas ocupam um lugar de servidão, "docilidade" e passividade em relação à sua exploração. Contrárias a isso, essas mulheres reunidas nos dizem, nesses trechos: "Não somos passivas à exploração da nossa imagem, da nossa arte e dos nossos corpos! Temos dores, revoltas, reivindicações e desejos!".

Diante dessa afirmação, indicamos que as imagens de controle, conforme as compreendemos, também se mostram como dores pretas e, com essas noções no horizonte, podemos afirmar que os modos nos quais mulheres negras experienciam o mundo e lidam com seu prazer, satisfação e (por que não) sexualidade, também, tendem a ser marcados pela dor, pelo apagamento, pelo silenciamento e pela autonegligência e pela (auto) desvalorização.

Junto aos marcadores de gênero e raça que essas mulheres trazem consigo, nos chama atenção, também, os usos do erótico propostos por elas. Collins (2019) nos conta que a dominação sobre a sexualidade feminina negra é indispensável para que seja mantido o poder sobre seus corpos e desejos. Aqui, entendemos essa dominação enquanto um gesto que ocorre, também, quando essas mulheres têm sua humanidade violentada e negligenciada. Quando as estruturas sociais dizem "se você se comporta assim, você não tem valor", elas respondem "eu me comporto conforme eu achar conveniente e necessário, porque sei que a minha valoração também está na minha satisfação comigo".

O encontro com o erótico se mostra como uma fonte de potencialidade e contato com a plenitude, que se dá na satisfação que essas mulheres alcançam, quando em contato consigo mesmas (Lorde, 2019). De acordo com Lorde (2019), o erótico é o que une a crescente consciência de quem somos às dores e delícias dos nossos sentimentos mais intensos. Ele oferece satisfação, prazer, gozo e inteireza, algo que, uma vez experimentado, se torna um padrão de expectativas dos possíveis sentires da existência (Lorde, 2019).

Podemos observar isso nos seguintes trechos:

Eu vou cantar o que eu quero
Não vou entrar em gravadora
Eu vou montar a minha firma
Gangstas fazem assim
(Ajuliacosta)

Breck, breck, embaçada
Não vem me cobrar atenção
Sendo que eu não te devo nada
(Mc Luana)

Eles contam mentira, contam vantagem
Eu conto dinheiro
(Duquesa)

Eu quebro a porra desse palco

Sempre fui acima da média
(LAI$ROSA)

Conforme explica Lorde (2019), o erótico se relaciona com a sexualidade, com o prazer, com a inteireza e com a humanidade do ser. Se as mulheres, representadas na figura da *mammy* e da *jezebel* (Collins, 2019), ocupam lugares extremos, marcados, respectivamente, pelo nulo desejo sexual e pelo desejo exacerbado, como se parte de uma condição inata de sua mulheridade, nessa música em específico, elas se apresentam preocupadas com outros assuntos e se mostram satisfeitas, inteiras e focadas em aspectos das suas vidas que, em nada, se relacionam com relações românticas heterossexuais. Em outros momentos, elas tematizam o tema, mas tomando, sempre, como prioridade sua segurança, sua saúde mental e o autorrespeito – parâmetro subjetivo e, ainda assim, válido.

Considerações finais

Desse modo, na tentativa por compreender de que maneira os raps produzidos por mulheres negras emergem como meios de enfrentamento às imagens de controle (Collins, 2019), identificamos a apropriação de suas identidades, ao se marcarem como mulheres negras e lançarem suas percepções ao mundo de maneira singular, em espaços seguros.

Ainda, quando falamos de mulheres com corpos marcados por tantas violências, falamos de dores e, aqui, também dos modos nos quais elas acionam suas dores (Piedade, 2017) e memórias, como estratégias de proteção e capazes de gerar identificação em suas canções. Nesse sentido, cabe lembrar que temos, nessa obra, mulheres dispostas a pautarem seus desejos e apostarem em si. Conseguimos, ainda, identificar uma angulação do erótico como uma potencialidade (Lorde, 2019), focada na autorrealização, no reconhecimento de seus desejos, do direito de externar possíveis seus "sim's" e "não's" e na possibilidade de alcançar dignidade econômica, de modos divergentes aos das imagens de controle (Collins, 2019).

Desse modo, concluímos que, em um lugar seguro, essas sujeitas são potencializadas a se articular coletivamente, na construção de redes de

enfrentamento a esses imaginários – um gesto teórico-metodológico que dialoga com a emergência de um "arranjo disposicional", em suas complexidades, tal como desenvolvido por Braga (2020) e Guimarães-Silva (2021). Nesse sentido, consideramos que esse "agir coletivo" se mostra como um movimento capaz de promover o seu empoderamento (Collins, 2019), algo partilhado com as que as ouvem.

Referências

BASTOS, P. N. Contribuições históricas do Movimento Hip Hop para a luta contra o racismo e para a comunicação da juventude negra e periférica. *Revista de Comunicação Dialógica*, [S. l.], n. 3, p. 65–80, 2020.

BRAGA, J. L. *Uma conversa sobre dispositivos*. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2020.

BUENO, W. C. *Processos de resistência e construção de subjetividades no pensamento feminista negro:* uma possibilidade de leitura da obra black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment (2009) a partir do conceito de imagens de controle. 2019. 167 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Direito, Programa de Pós-Graduação em Direito, Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, 2019.

CARNEIRO, S. *Dispositivo de racialidade:* a construção do outro como não ser como fundamento do ser. São Paulo: Editora Schwarcz - Companhia das Letras, 2023.

CARRERA, F. Roleta interseccional: proposta metodológica para análises em Comunicação. *E-Compós,* [S. l.], v. 24, 2021. DOI: 10.30962/ec.2198. Disponível em: https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2198. Acesso em: 02 out. 2024.

CARRERA, F.; MEIRINHO, D. Mulheres Negras nas Artes Visuais: Modos de resistência às imagens coloniais de controle. *Revista Eco-Pós*, v. 23, n. 3, p. 55-81, 2020.

COLLINS, P. H. Parte II – Temas Centrais do Pensamento Feminista Negro. In: *Pensamento feminista negro:* conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Boitempo editorial, p. 108 - 4013, 2019.

COLLINS, P. H. Parte III – Feminismo Negro, Conhecimento e Poder. In: *Pensamento feminista negro*: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Boitempo editorial, p. 414 - 518, 2019.

FOCHI, M. A. Hip hop brasileiro: tribo urbana ou movimento social?. FACOM - *Revista de Comunicação da FAAP*, v. 17, p. 61-69, 2007.

FOUCAULT, M. *Sobre a História da Sexualidade*. In: M., FOUCAULT. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1995, pp. 1-14.

FURTADO, L. Entre o samba e o pensamento feminista negro: práticas de autodefinição em canções sobre o amor. *Revista Música*, *[S. l.]*, v. 24, n. 1, p. 29–62, 2024.

GUIMARÃES-SILVA, P. *De Lélia Gonzalez a Marielle Franco:* mulheres negras e seus processos comunicacionais interseccionais de resistência. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2021.

HOOKS, b. A margem como um espaço de abertura radical. In: *Anseios*: raça, gênero e políticas culturais. São Paulo: Elefante, p. 280-295, 2019.

HOOKS, b.. *E eu não sou uma mulher*. Mulheres negras e feminismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

KILOMBA, G. *Memórias da plantação:* episódios de racismo cotidiano. Editora Cobogó, 2020.

LORDE, A. *Irmã outsider:* Ensaios e conferências. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

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

MARTINS, L. M. *Performance do tempo espiralar, poéticas do corpo tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, L. C. *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaira, 2021.

PIEDADE, V. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2017.

POSTALI, T. O hip-hop estadunidense e a tradução cultural brasileira. *Revista Cultura Crítica*, São Paulo, n. 14, p. 7-15, 2011.

ROSE, T. *Barulho de Preto*: Rap e Cultura Negra nos Estados Unidos Contemporâneos. Editora Perspectiva S/A, 2021.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hpOcK-DGd_E. Acesso em: 20 de set. 2024.

2. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=aEE4JliEKRQ. Acesso em: 20 de set. 2024.

3. Um exemplo claro da aplicação dessa imagem de controle pode ser observada sobre o Caso Miguel, no qual Mirtes Renata de Souza, mãe do menino, precisou trabalhar em contexto pandêmico com seu filho, na tentativa de se manter no emprego. Em um desses dias, sua chefe, Sari Corte Real, deixou a criança de quatro anos sozinha no elevador. O menino caiu do 9º andar de um prédio. Essa situação é interessante para nós, porque Mirtes e sua mãe acompanharam a família de sua patroa durante toda a pandemia, até a morte de Miguel, com a justificativa de que elas eram de confiança e, "quase da família". Esse "quase" ressoa alto, quando retiramos dessas mulheres a humanidade de alguém que pode morrer, quando exposto a um vírus, a humanidade de uma mãe que depende da escola aberta para conseguir trabalhar com mínima tranquilidade, a humanidade de uma "quase humana", que tem um "quase menino", quase, mas nunca digno de atenção e cuidado, mesmo que por minutos – apenas os suficientes para que sua mãe levasse o cachorro da família para passear. Disponível em: https://www.geledes.org.br/caso-miguel-completa-4-anos-sem-conclusao-tortura-grande-diz-mae/. Acesso em: 2 ago. 2024.

4. Disponível em: https://www.instagram.com/isabelalaisrosa/ e https://open.spotify.com/intl-pt/artist/74sURGnGYZ0MsuL61biTCw?si=aVnPfJsfT7-CUrPnrtvi-w. Acesso em: 20 set. 2024.

5. As condições para a escrita de um artigo não nos permitem aprofundar nas interseccionalidades que atravessam essas mulheres que são pessoas gordas, magras, com

vivências periféricas (ou não), dissidências sexuais (ou não) e que vêm de lugares privilegiados e marginalizados regionalmente, em escala nacional. Para o escopo do nosso trabalho, nos limitamos a pensar nos marcadores de gênero e raça, considerando o nosso objetivo.

6. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eZX9DEV4aUQ&t=1s. Acesso em: 03 set. 2024.

Capítulo 6

Imagens de controle nas existências viadas: elaborações conceituais a partir da teoria crítica interseccional

Pedro Augusto Pereira

Este texto se origina de meu projeto de tese de doutoramento. Aqui apresento a trajetória de pesquisa que levou à construção da pergunta que orienta essa pesquisa em desenvolvimento, bem como seus fundamentos teóricos. O objetivo principal dessa pesquisa mais ampla é definir e compreender imagens de controle – conceito de Patricia Hill Collins que será detalhado mais adiante – referentes ao que aqui chamo de "existências viadas". Este texto é um aprofundamento conceitual na interseccionalidade e no conceito de imagens de controle, bem como uma apresentação da justificativa da utilização dessa matriz teórica para o estudo da experiência específica de opressão dos sujeitos viados, a partir da compreensão, vinda do pensamento interseccional, de que as formas de opressão são indissociáveis.

Esta pesquisa surge a partir da articulação das perspectivas de Patricia Hill Collins (2019), sobretudo a obra *Pensamento Feminista Negro* para compreensão das vivências de bichas pretas em seus processos de saída do armário durante minha pesquisa de mestrado. Identifiquei aproximações entre os processos de saída do armário relatados em vídeo no YouTube e o

processo de elaboração de pontos de vista autodefinidos, de *autodefinição,* identificado por Collins (2019) em comunidades de mulheres negras estadunidenses, em suas resistências ao racismo e ao sexismo. Autodefinição, como proposto por Collins (2019), não se trata de uma compreensão individualista do termo. Ao contrário, os processos de autodefinição acontecem numa esfera compartilhada entre individual e coletivo, em aliança, sobretudo nos espaços seguros construídos por sujeitas/os oprimidas/os, em oposição ao olhar do dominador sobre tais sujeitas/os, contrapondo o aprisionamento das subjetividades e o processo de desumanização empreendido pelos sistemas de dominação.

A aproximação com a ideia de autodefinição, me levou ao conceito de *imagem de controle*, desenvolvido por Collins (2019) e "traduzido"[1] para o Brasil por Winnie Bueno (2020), uma vez que o desenvolvimento de pontos de vista autodefinidos pelas mulheres negras, segundo as autoras, se dá justamente em oposição a essas imagens de controle. Uma forma de definir *imagens de controle*, segundo Bueno (2020, p. 73) é como "a dimensão ideológica do racismo e do sexismo compreendidos de forma simultânea e interconectada", sendo "ferramentas de análise para compreender a matriz de dominação". Ainda que Collins (2019) tenha seu foco, ao elaborar a ideia de imagens de controle, o lugar social das mulheres negras estadunidenses, a autora deixa claro que este conceito não se aplica apenas às mulheres. Existem imagens de controle referentes a diversos grupos sociais, articuladas à matriz interseccional de dominação, utilizadas para justificar as relações de dominação/submissão em nossas sociedades (Collins, 2019).

Em minha pesquisa de mestrado, identifiquei aproximações entre a saída do armário de bichas pretas e o processo de *autodefinição* (Collins, 2019). Agora, buscando preencher uma lacuna na produção acadêmica referente aos sujeitos gays e seu lugar subalternizado em uma sociedade heterossexista, proponho uma investigação com foco na compreensão de imagens de controle referentes às subjetividades gays/bichas/viadas.

Embora pesquisas centradas em temas relacionados às bichas, às sapatonas, às travestis e à comunidade LGBTI+ venham ganhando espaço

nas discussões acadêmicas, inclusive com abordagens que dialoguem com pensamentos interseccionais, com o pensamento feminista negro, não encontramos, em buscas realizadas no Google Acadêmico em 2022, trabalhos que acionem o conceito de imagem de controle. Uma nova busca, em 2023, encontrei apenas um trabalho – Oliveira e Bezerra (2021) – que mobiliza a ideia de imagens de controle referentes a homens gays, ainda assim, esse trabalho o faz em um estudo de representação no cinema. Também em 2023, em busca realizada no Portal de Teses e Dissertações da Capes, utilizando o termo "imagens de controle" não foram encontrados trabalhos relacionados a vivências gays. Ainda que tenha sido encontrada uma dissertação que acione o conceito de imagens de controle para análise de um personagem negro bissexual em uma telenovela, – Souza (2023) – a leitura do trabalho revelou que a utilização do conceito se dava pelas imagens de controle do "negão" e do "malandro", referentes à subalternização de homens negros, mas sem a especificidade de homens negros não heterossexuais.

Defendo que uma investigação a respeito da operação das imagens de controle, sobretudo, conforme Bueno (2020), entendendo que o "conceito de imagem de controle se diferencia das noções de representação e estereótipo" (Bueno, 2020, p. 73) é uma contribuição necessária ao campo. Ainda que as imagens de controle como ferramentas de análise possam ser úteis a estudos de representação – a exemplo de Souza (2021), Machado e Coêlho (2022) e Coêlho e Machado (2023) – este não será o foco deste trabalho. O que busco aqui é um trabalho mais amplo a respeito de imagens de controle que envolvam as existências viadas, uma delimitação de algumas dessas imagens de controle em operação – uma vez que imagens de controle são também atualizadas (Collins, 2019) – e as formas que tais imagens afetam as vivências e existências viadas.

A partir do trabalho de Collins (2019) e Bueno (2020), tomo como pressuposto que existem imagens de controle referentes a sujeitos viados e que processos de saída do armário, como estabeleci anteriormente em Pereira (2022), passam pela resistência a essas imagens de controle por meio do processo de autodefinição. Adoto o uso do termo "viado", assim mesmo, com

i, a partir do trabalho de Megg Rayara Gomes de Oliveira (2018) por ser um termo utilizado para se referir "de forma depreciativa, aos homossexuais masculinos" (Oliveira, 2018, p. 164), mas sendo também ressignificado e adotado por sujeitos para se referirem a si mesmos. Dou preferência ao termo viado, embora também faça uso dos termos "gay" e "bicha", por exemplo. Concordo com Oliveira (2018) em sua formulação de que o gay está relacionado à adequação e a bicha à resistência. Acredito que ao dar preferência à utilização do termo "viado" será possível estabelecer uma espécie de "meio termo" que abarque experiências mais plurais.

> Se Butler ressalta que "O chamado 'mulher', 'judia', 'queer', 'preta' ou 'chicana' pode ser ouvido ou interpelado como afirmação ou insulto, dependendo do contexto em que ocorre" (2017, p. 103), pode-se inferir que "bicha" – e aqui, mais marcadamente bicha preta – e "viado" são termos passíveis de ressignificação a partir dessas narrativas de saída do armário analisadas, deixa de ser um insulto baseado em uma concepção reducionista de masculinidade para ser motivo de orgulho, cuja interpelação pode gerar uma potencial reconfiguração pelo imaginário (Pereira, 2022, p. 110).

O sujeito viado não é necessariamente um homem, na concepção binária do pensamento heterossexista e a interpelação feita como insulto, o apontamento de alguém como "viado" deixa isso claro, da mesma forma que pode ser afirmado em relação ao uso do termo *queer* em contextos anglófonos (Butler, 2017). Muitos outros termos carregam essa mesma ideia, conforme aponta Oliveira (2018), no entanto faço a opção inicial pelo termo viado por considerá-lo mais abrangente no território nacional, de compreensão mais unificada, além de sua possível origem, historicamente, como redução de outro termo de uso pejorativo para nos designar neste país: transviado, que atualmente caiu em desuso. Por fim, ao utilizar preferencialmente a ideia de sujeitos viados, espero estabelecer questionamento intencional do lugar de "homem" ou de "masculinidade", assim como a de "mulher" e "feminilidade", como categorias próprias do pensamento heterossexual (Wittig, 2022) às quais não nos pertencem e não contemplam.

Por que imagens de controle?

Compreender as relações e regulações de gênero e sexualidade é fundamental para pensar a sociedade brasileira. Desde o processo de invasão e colonização dos territórios que viriam a compor o Brasil pelos portugueses, segundo análises feitas por João Silvério Trevisan (2018) de diversos documentos dos colonizadores brancos europeus, a imposição do modelo heterossexista sempre foi vista com grande centralidade ao projeto colonial. O heterossexismo é compreendido aqui como sistema de poder e dominação, podendo ser definido como "a crença na superioridade inerente de uma forma de expressão sexual sobre a outra, da qual decorreria, portanto, o direito de dominar" (Collins, 2019, p. 225). Segundo Berenice Bento (2011, p. 552):

> A bicha, o sapatão e o afeminado são essenciais para realimentar a heterossexualidade, não por serem estranhos, externos a ela, mas porque a constituem ou, conforme Jacques Derrida, a diferença gera aquilo que ela proíbe, 'tornando possível a própria coisa que ela torna impossível'. [...] Nascemos e somos apresentados a uma única possibilidade de construirmos sentidos identitários para nossas sexualidades e gêneros. Há um controle minucioso na produção da heterossexualidade (Bento, 2011, p. 552).

Nas eleições gerais brasileiras de 2018, por exemplo, discursos homofóbicos tiveram centralidade no debate público, inclusive por meio da veiculação massiva de notícias falsas como o suposto kit gay nas escolas[2]. No ano de 2022 é possível observarmos uma espécie de reciclagem de discursos homofóbicos nas questões de saúde pública, em meio a um surto da Mpox, chamada por vezes de "varíola dos macacos", que foi recorrentemente tratada como uma "doença gay", com a própria Organização Mundial da Saúde (OMS) recomendando que "homens que fazem sexo com homens" reduzissem "comportamentos de risco"[3], de modo semelhante ao que acontecia no início da pandemia de HIV/Aids no início da década de 1980. O heterossexismo é mais do que a homofobia individual ou um simples ódio direcionado a pessoas LGBTI+, ele opera de forma interseccional, conforme Collins (2019), na estruturação de uma matriz de dominação.

Pensar em termos de imagens de controle permite que a opressão heterossexista sobre pessoas gays/viadas/bichas seja compreendida no contexto de uma matriz interseccional de dominação (Collins, 2019), inseparável de e articulada a outras formas de opressão para uma melhor compreensão da realidade, mantendo um *ethos* de busca por justiça social e liberdade indivisível, fundamentais do pensamento interseccional (Collins, 2016). Produzir conhecimento, na área de gênero e sexualidade a partir de um paradigma interseccional, das contribuições das forasteiras infiltradas (*outsider within*) do pensamento feminista negro (Collins, 2019) é fundamental ao amadurecimento de tais estudos numa perspectiva mais ampla.

Pensamento interseccional e as existências viadas

As relações coloniais de dominação estão centradas no homem branco heterossexual cisgênero com privilégio de classe, esses, de acordo com Grada Kilomba (2019) são aqueles que efetivamente têm lugar de *sujeito* na sociedade, ou seja, de produtores de sentido, enquanto aos/às Outros/as é imposto o lugar de *objeto*, sobre os quais se produzem sentidos. O aprisionamento das subjetividades subalternizadas por meio de estereótipos negativos, em relação a uma norma estabelecida pelos dominadores, e seu silenciamento – negação à existência plena, à voz – é um eixo fundamental das relações coloniais de dominação (Kilomba, 2019). Como diz Patricia Hill Collins (2019), tal estrutura colonial de pensamento está pautada num eixo fundamental: o pensamento binário. Nessa estrutura, a diferença é sempre definida em termos opostos de forma que uma parte "não é simplesmente diferente de sua contraparte; é inerentemente oposta a seu 'outro'" (Collins, 2019, p. 136-137) criando associações do tipo positivo/negativo, desejável/abjeto, cultura/natureza, masculino/feminino, branco/negro, sujeito/objeto.

É a partir do pensamento binário que se estrutura a matriz de dominação, que "se refere ao modo como essas opressões interseccionais são de fato organizadas", opressões que são tratadas como interseccionais justamente porque "a opressão não é redutível a um tipo fundamental" agindo de forma conjunta na produção de injustiça (Collins, 2019, p. 57). As imagens de controle são

a dimensão ideológica desta matriz de dominação, intimamente relacionadas a outras dimensões, como a institucional ou a estrutural. O trabalho de Collins (2019) parte das mulheres negras, pois é do pensamento e do projeto político feminista negro que veem a compreensão da interseccionalidade das opressões, de sua indivisibilidade e afetação mútua, justamente porque as mulheres negras estão numa posição de vulnerabilidade e silenciamento múltiplo, como Outra/o da/o Outra/o (Kilomba, 2019), sob uma dupla asfixia (Carneiro, 2011). Ao observar as imagens de controle sobre mulheres negras, por conta dessa posição de vulnerabilidade quase absoluta, na base da pirâmide, Collins (2019) aponta que todas essas imagens de controle são absolutamente negativas, no entanto isso pode não será necessariamente verdade para imagens de controle referentes a outros grupos, sendo possível que estas mobilizem estereótipos que sejam enganosamente positivos e/ou desejáveis, o que não significa que não sejam igualmente reducionistas e prejudiciais, pois reforçam a mesma matriz de dominação.

> Os processos de autodefinição dão conta de elaborações de sujeitos/as subalternizados/as a respeito de si próprios/as em oposição a representações e elaborações reducionistas exteriores. Inicialmente tal processo foi feito a partir das experiências das mulheres negras no trabalho de Collins (2019), identificando suas elaborações internas sobre si, mesmo que mantivessem exteriormente uma atitude aparentemente passiva em relação à opressão exterior, com estratégia de sobrevivência no contexto opressor. "Para alguns de nós a opressão é tão típica dos Estados Unidos quanto uma torta de maçã, e, para sobreviver, sempre tivemos de estar vigilantes", afirma a poeta e feminista negra Audre Lorde. Essa "vigilância" gera uma consciência dupla nas afro-americanas, na qual elas "se familiarizam com a linguagem e as maneiras de agir do opressor, chegando às vezes a adotá-las por certa ilusão de proteção", e ao mesmo tempo escondem um ponto de vista autodefinido dos olhos curiosos dos grupos dominantes. Ella Surrey, trabalhadora doméstica negra idosa, resume de forma eloquente a energia necessária para sustentar autodefinições independentes: "Sempre fomos as melhores atrizes do mundo. [...] Acho que somos muito mais inteligentes que eles, porque sabemos que temos que jogar o jogo. Sempre tivemos de viver duas vidas – uma para eles, outra para nós mesmas" (Collins, 2019, p. 179).

Especialmente a partir dessa dimensão de "viver duas vidas" foi que identifiquei, em meu trabalho de mestrado (Pereira, 2022), a aproximação entre os processos de *saída do armário* e a ideia de autodefinição. A partir de entrevistas com bichas pretas publicadas no canal Guardei no Armário no YouTube foi "possível identificar nas designações dirigidas a nós pela matriz de dominação vestígios da articulação de imagens de controle nos discursos heteroterroristas (Bento, 2011) religiosos, midiáticos, médicos, acadêmicos" (Pereira, 2022, p. 77) bem como a resistência dos sujeitos a tais definições, (re)elaborando suas próprias subjetividades e perspectivas, frequentemente de forma silenciosa, na construção de espaços seguros e laços de comunidade e ancestralidade com outros sujeitos viados e bichas, construindo pontos de vista autodefinidos de si mesmos.

Ainda conforme Collins (2019):

> A maioria das afro-americanas simplesmente não se define como *mammies*, matriarcas, mães dependentes do Estado, mulas ou mulheres sexualmente depreciadas. A matriz de dominação na qual essas imagens de controle estão inseridas é muito menos coesa ou uniforme do que se imagina. As mulheres afro-americanas deparam com essas imagens de controle não como mensagens simbólicas desencarnadas, mas como ideias concebidas para dar sentido a nossa vida diária. O trabalho e as experiências familiares das mulheres negras criam as condições sob as quais as contradições entre as experiências cotidianas e as imagens de controle da condição da mulher negra se tornam visíveis. Ver as contradições nas ideologias possibilita abri-las à desmistificação (Collins, 2019, p. 182).

Parto do pressuposto, a partir dos achados de minha dissertação de mestrado (Pereira, 2022) que essa afirmação também é verdade em relação aos gays, aos viados, às bichas e demais pessoas LGBTI+ do Brasil.

Trago as perspectivas interseccionais, a partir da produção intelectual de mulheres negras, dentro e fora dos espaços acadêmicos, em diálogo e complementaridade com estudos mais focados em nas (homo)sexualidades, em perspectivas transviadas, gays e/ou bichas. A extensa produção acadêmica referente à história e às existências LGBTI+ no Brasil me fornecerão, para além da necessária contextualização histórica (Trevisan, 2018; Quinalha,

2022), indispensável a um estudo que se propõe revelar e compreender imagens de controle, indicações de temas fundamentais a serem considerados no percurso metodológico, como vida escolar e familiar (Bento, 2011; Oliveira, 2019), problematizações a respeito da forma como se fez a apropriação brasileira dos estudos *queer* estadunidenses (Lucas Lima, 2017), a complexidade dos ativismos LGBTI+ e sua relação com os movimentos de esquerda no país (Green, 2000, 2003, Quinalha, 2022; Trevisan, 2018). Tais trabalhos, ainda que não tratem diretamente de imagens de controle ou matriz de dominação, nos termos do pensamento feminista negro de Collins (2019), oferecem contribuições fundamentais para compreensão da opressão/dominação que se impõe sobre corpos-subjetividades "desviantes" no sistema heterossexista, bem como das resistências empreendidas por esses corpos-subjetividades.

Ao propor um estudo de imagens de controle referentes a homens gays, não desconsidero a possibilidade de, talvez, algumas dessas imagens possam ser compreendidas por parte das pessoas quase como "representações positivas", enganosamente positivas, mas que não tragam de fato rompimento com a matriz de dominação e atuem para reforçá-la. A imagem da mulher branca "bela, recatada e do lar", por exemplo, poderia ser considerada como uma imagem de controle – que se oponha à da jezebel negra, por exemplo (Bueno, 2020; Collins, 2019) - que carrega representações supostamente positivas, inclusive em capas de revista, mas que na realidade reforçam a matriz de dominação. É a esse tipo de representação que me refiro, a partir de Collins (2019), ao levantar a possibilidade de imagens enganosamente positivas, mas que podem desenhar imagens de controle, afinal, a mulher branca "bela, recatada e do lar" se apresenta como uma representação que parece carregar em si uma intenção de que as próprias (algumas) mulheres brancas individuais com privilégio de classe, ricas, assumam para si essa imagem.

Esta atenção é especialmente importante a uma abordagem fundamentada em um *pensamento interseccional* que, segundo Collins (2017), deve ter como cerne um *ethos* de justiça social real, para além da simples representação

simbólica ou "inclusão" em espaços de poder. Essa falsa inclusão, especialmente pelo consumo, dos gays é, segundo Trevisan (2018), por vezes levada a tal ponto em que há uma redução do ser gay ao simples ato de fazer sexo e de consumir, inclusive tomando os encontros sexuais como ato também de consumo. Há que se considerar, durante a investigação, que talvez nem todas as imagens de controle referentes aos gays sejam obviamente negativas, o que não as torna menos relacionadas à manutenção do heterossexismo e da matriz de dominação interseccional.

> A interseccionalidade conecta dois lados de produção de conhecimento, a saber, a produção intelectual de indivíduos com menos poder, que estão fora do ensino superior, da mídia de instituições similares de produção de conhecimento, e o conhecimento que emana primariamente de instituições cujo propósito é criar saber legitimado. A interseccionalidade pode ser vista como uma forma de investigação crítica e de práxis, precisamente, porque tem sido forjada por ideias de políticas emancipatórias de fora das instituições sociais poderosas, assim como essas ideias têm sido retomadas por tais instituições (Collins; Bilge, 2016). A eficácia das ideias centrais de interseccionalidade, em situações díspares politicamente, levanta questões importantes sobre a relevância do conhecimento para a luta por liberdade e iniciativas de justiça social. (Collins, 2017, p. 7).

A partir do compromisso ético com a justiça social, buscar compreender imagens de controle deve estar aliado a possibilidades de contraposição a elas, parte deste processo estando naquilo que Collins (2019) chama *autodefinição*, que não pode ser confundida com uma perspectiva individualista neoliberal, ao contrário, a autodefinição, a elaboração de pontos de vista autodefinidos sobre si, partem da construção de espaços seguros por grupos subalternizados, pelo compartilhamento de suas perspectivas. bell hooks (2020) destaca a elaboração do *olhar opositor*, da construção de um olhar e de uma atitude revolucionária em postura crítica às representações produzidas pelos grupos dominantes. Considero o diálogo com a obra dessas duas autoras fundamental à esta investigação proposta.

Considerações

Neste trabalho me propus a realizar um aprofundamento conceitual sobre as imagens de controle e o pensamento interseccional conforme apresentadas por Collins (2019), apresentando um trabalho de pesquisa ainda em desenvolvimento e sua justificativa. Identificar imagens de controle referentes às existências viadas não apenas permitirá melhor compreender as justificativas para sua opressão, como ferramentas de análise e compreensão da realidade, mas também pode possibilitar melhor compreender elementos do funcionamento da matriz de dominação em sua dimensão ideológica que ultrapassam essas existências.

Tomando que as formas de dominação são estruturadas no pensamento binário (Collins, 2019) as imagens de controle referentes aos sujeitos oprimidos também informam como os grupos opressores se veem e/ou desejam ser vistos. Assim, embora esta proposta de estudo tome como referência as existências viadas, revelar o que determinadas imagens de controle colocam sobre tais vivências implica perceber o que não está sendo colocado sobre o grupo ao qual se opõem binariamente, ou seja, a norma heterossexual.

Também uma elaboração de tais ferramentas de compreensão da realidade – imagens de controle – a partir da Comunicação faz sentido se considerarmos que sistemas de dominação/submissão têm dimensões marcadamente relacionais e intersubjetivas, como Muniz Sodré (2023) demonstra a respeito do racismo, sobretudo em aspectos ideológicos, dimensão a que se referem as imagens de controle, fazendo do campo da Comunicação um espaço privilegiado de compreensão da realidade e contribuição com outros campos das ciências sociais.

Certos sentidos atribuídos às existências viadas são repetidos e atualizados nos discursos hegemônicos cotidianos e midiáticos, científicos e religiosos, acionando ideias frequentes que associam essas pessoas às ideias de pecado, ao perigo, à doença e à promiscuidade. A delimitação de imagens de controle pensadas a partir da experiência específica de opressão dos sujeitos viados também representa contribuição ao campo da Comunicação

ao forjar ferramentas de análise possíveis de utilização por estudos futuros na área, tanto em estudos de representação quanto de interações sociais e fenômenos comunicacionais mais amplos referentes a essas experiências e subjetividades.

As imagens de controle são uma ferramenta para melhor compreender a realidade da opressão heterossexista, daí a relevância desta proposta de estudo. Ao revelar e compreender imagens de controle em operação sobre as existências viadas, será possível compreender melhor a realidade para buscar transformá-la – *ethos* fundamental do pensamento interseccional – embasando tanto pesquisas futuras como estratégias e articulações políticas dos gays, viados e bichas como grupo para resistência à matriz de dominação, ao compreender melhor sua dimensão ideológica e suas estratégias de fixação.

Referências

BENTO, Berenice. Na escola se aprende que a diferença faz a diferença. *Revista Estudos Feministas*, v. 19, p. 549-559, 2011. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000200016. Acesso em: 09 fev. 2025.

BORGES, Rosane. *Traduções* - Ep. 9: Rosane Borges. [*S. l., s. n.*], 4 ago. 2020. 1 vídeo (1h 13min 55s). Publicado pelo canal Jornalismos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vUTsB6cVZWQ. Acesso em: 09 fev. 2025.

BUENO, Winnie. *Imagens de controle*: um conceito de Patricia Hill Collins. Porto Alegre: Zouk, 2020.

CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo da racialidade*: A construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. Selo Negro, 2011.

COÊLHO, Tamires Ferreira. Sertanejas conectadas: autonomia e escrita de si de mulheres do Sertão do Piauí no Facebook. 2018. Tese (Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-B6YHQA. Acesso em: 09 fev. 2025.

COÊLHO, Tamires Ferreira; Machado, Nealla Valentim. Rainha da favela: rupturas e continuidades das imagens de controle na estética funk de Ludmilla. *Revista Brasileira de Estudos de Homocultura (REBEH)*, v. 6, n. 21, 2023. Disponível em: https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/15541. Acesso em: 09 fev. 2025.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro*: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

GREEN, James N.. A luta pela igualdade: desejos, homossexualidade e a esquerda na América Latina. *Cad. AEL*, v. 10, n. 18/19, 2003. Disponível

em: https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/ael/article/view/2508/1918. Acesso em: 09 fev. 2025.

GREEN, James N.. Mais amor e mais tesão: a construção de um movimento brasileiro de gays, lésbicas e travestis. *Cadernos Pagu,* (15), 271-295, 2000. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635596/3367. Acesso em: 09 fev. 2025.

hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação.* São Paulo: Elefante, 2019.

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

LUCAS LIMA, Carlos Henrique. *Linguagens Pajubeyras:* Re(ex)sistência cultural e subversão da heteronormatividade. Salvador. Editora Devires, 2017.

MACHADO, Nealla Valentim; COÊLHO, Tamires Ferreira. Maternidades negras na cobertura jornalística digital e possibilidades de fuga das imagens de controle. *Fronteiras – estudos midiáticos,* v. 21, n. 1, 2022. Disponível em: https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/23982. Acesso em: 09 fev. 2025.

OLIVEIRA, José Alves de; BEZERRA, Fábio Alexandre Silva. Investigando representações gays masculinas em Tatuagem (2013): discursos, imagens de controle e transgressões. *Revista Diversidade e Educação,* v. 9, n. l, p.197-227, Jan./Jun. 2021. Disponível em: https://repositorio.furg.br/handle/123456789/10785. Acesso em: 9 fev. 2025.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. Trejeitos e trajetos de gayzinhos afeminados, viadinhos e bichinhas pretas na educação! *Periódicus*, v. 1, n. 9, maio./ out. 2018. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/25762. Acesso em: 09 fev. 2025.

PEREIRA, Pedro Augusto Elias Cardoso. *Vamos pertencer e nos encontrar juntos: narrativas compartilhadas, afetos e subjetivação no Projeto Guardei no Armário*. 2022. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Comunicação) – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, MT, 2022. Disponível em: https://ppgcomufmt.com.br/wp-content/uploads/2023/04/Dissertacao-Pedro.pdf. Acesso em: 09 fev. 2025.

PRADO, Marco Aurélio Máximo. A política como método ou o fim da máquina explicativa do mundo. In: RANCIÈRE, Jacques. *O método da cena*. Belo Horizonte: Quixote Do, 2021. p. 239- 261.

RANCIÈRE, Jaques. *O método da cena*. Belo Horizonte :Quixote Do, 2021.

RICH, A. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades,* [S. l.], v. 4, n. 05, 2012. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309. Acesso em: 9 fev. 2025.

SANGLARD, Fernanda N.; GARCÊZ, Regiane L.; MAIA, Rousiley C. M. Entrevistas. In: MAIA, Rousiley C. M. (org.). *Métodos de pesquisa em comunicação política.* Salvador: Edufba, 2022.

SODRÉ, Muniz. *O fascismo da cor:* uma radiografia do racismo nacional. Petrópolis, RJ: Vozes, 2023.

SOUZA, Marco Antonio Rodrigues de. *Mãe de bixa: racismo e sexismo na novela O outro lado do paraíso*. 2023. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais) – Centro de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca-CEFET/RJ, Rio de Janeiro, RJ, 2023.

SOUZA, Olivia Luiza Pilar de. *Representatividade importa?: representação, imagens de controle e uma proposta de representatividade a partir das personagens mulheres negras em Malhação: Viva a diferença*. 2021. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2021.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso:* a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

WITTIG, Monique. *O pensamento hétero e outros ensaios*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Utilizo entre aspas, pois a tradução para a edição brasileira da obra de Collins não foi feita por Bueno. Coloco aqui a ideia de tradução do pensamento, pois Bueno, ao propor no contexto brasileiro a utilização das imagens de controle de Collins como ferramentas de análise, realiza adaptações contextuais às definições das imagens de controle. Bueno relaciona a imagem da mammy à da babá e a da wellfare queen às mães do Bolsa Família, por exemplo. A esse movimento opto chamar de "tradução".

2. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2018/10/16/tse-confirma-que-kit-gay-nunca-existiu-e-proibe-fake-news-de-bolsonaro. Acesso em: 09 fev. 2025.

3. Disponível em: : https://exame.com/brasil/variola-dos-macacos-traz-preconceito-medo-e-muda-vida-de-gays-e-bissexuais/; https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2022-08/variola-dos-macacos-entidades-criticam-estigma-homossexuais. Acesso em: 09 fev. 2025.

Capítulo 7

Deus é Travesti: tensionamento ao dispositivo racista e cissexista e processos de subjetivação política na palavra cantada de negras travestis

Abraão Filipe Marques de Oliveira

A cantora e multiartista Linn da Quebrada, em suas falas públicas e conteúdos nas mídias digitais, costuma dizer: "Eu só posso acreditar em um deus que também acredite em mim"[1]. Essa fala sintetiza um pouco da relação que pessoas LGBTQIAPN+ desenvolvem com a espiritualidade, a fim de se afirmarem existencialmente, entre traumas, interdições, violências cotidianas, desejos e vontades que perpassam seus corpos.

Se formos pensar no contexto brasileiro, a relação entre religiosidade cristã e expressão de dissidências sexuais e de gênero sempre foi marcada por tensão, conflito moral e até perseguição. Por essa conjuntura histórica, podemos afirmar que o cristianismo hegemônico é um entrave à afirmação de existências LGBTQIAPN+ (Serra, 2023). Em contrapartida, é possível ver um movimento, por parte de algumas artistas, em associar "Deus" à travestilidade – principalmente na palavra cantada de travestis negras. Portanto, neste trabalho, a nossa busca é por compreender: por que esse movimento é tão importante para tais cantoras? Quais implicações éticas e políticas tal gesto estético pode produzir?

Para isso, especificamente, tomamos como *corpus* as músicas: "Kulto", das Irmãs de Pau com Alice Guél; "Deus é Travesti", de Alice Guél; e "Eu não vou morrer", de Ventura Profana. Assim, pretendemos identificar pistas desse movimento presentes na letra das canções, tecendo reflexões em torno da questão, em diálogo com os quadros conceituais mobilizados.

Teoricamente, discutimos como a inscrição do projeto moderno-colonial no território brasileiro se dá atravessada pela religiosidade eurocristã, na operação do dispositivo de racialidade (Carneiro, 2023) e da cis-hétero-normatividade (Vergueiro, 2015) – desdobramentos do dispositivo de sexualidade (Foucault, 1988) –, pela institucionalização de uma política de morte contra territórios negros (Carneiro, 2023) e pela naturalização da morte de corpos dissidentes de gênero (Butler, 2018), de forma que performances artísticas oraliturizadas (Martins, 2021) trabalham justamente confrontando as lógicas do dispositivo.

Portanto, o texto está organizado em mais quatro partes: inicialmente, apresentamos a fundamentação teórica; em seguida, explicitamos nossa metodologia (construção do *corpus* e procedimentos de análise); posteriormente, discutimos alguns achados de pesquisa; e, por fim, nas considerações finais, buscamos sintetizar e apontar caminhos futuros.

O eurocristianismo no território brasileiro e políticas de morte contra corpos negros dissidentes de gênero

No século XV, a partir da violenta chegada dos colonizadores portugueses, o território brasileiro foi invadido por um projeto moderno-ocidental de bases filosóficas eurocristãs monoteístas (Santos, 2015). Com isso, uma série de formas socioculturais externas foram impostas sobre os povos indígenas nativos e sobre a população negra escravizada trazida, de maneira forçada, do continente africano para cá (Carneiro, 2023).

Assim, conforme apresentou a pesquisadora Letícia Nascimento (2021), não se trata de dizer que existe uma "matriz original", pura em si, da qual se desdobram a subalternização dos sujeitos. Pelo contrário: a professora aponta que existe uma forma de construção sócio-histórica que opera – por meio

de dispositivos (Foucault, 1995) – para a formação de um Sujeito universal, hegemônico, em contraposição às suas outridades, produzidas no interior da própria diferenciação operada pelo dispositivo: é a construção da norma branca (Carneiro, 2023), cisgênera e heterossexual (Vergueiro, 2015), no contexto das relações cotidianas no Brasil. Ou seja, ambas as identidades (tanto a do sujeito padrão, quanto a do "Outro" construído à sua margem) não são fixas ou inatas, mas se apresentam assim como uma forma de orientação disposicional (entre ditos e não-ditos) para posicionar determinadas corporeidades, nos diagramas de poder, a partir da preservação do "homem branco, cis, heterossexual, de classe média, cristão, magro e sem deficiências", nas palavras de Nascimento (2021, p. 51).

Em síntese, Michel Foucault (1995) caracteriza dispositivo como: (a) um conjunto heterogêneo que engloba uma diversidade de elementos (práticas, discursos, organizações arquitetônicas, leis, proposições morais e científicas, entre outros); (b) "a rede que se pode estabelecer entre estes elementos" (Foucault, 1995, p. 244), numa dimensão relacional; (c) e como instância que vem cumprir uma função estratégica, dentro de determinado contexto sócio-histórico (Foucault, 1995). Para ele, essa rede compõe determinadas dinâmicas de saber e de poder, em um jogo de forças sempre em movimento e instaurando estratégias de assujeitamento e resistências, simultaneamente (Foucault, 1988; 1995).

Ao escrever sobre o dispositivo de sexualidade em sua analítica do poder, Foucault (1988) afirma que, após meados do século XVIII, com a industrialização, expansão do capitalismo e consolidação da classe burguesa, tal dispositivo se forma como um campo de técnicas que têm o prazer como instância central para a "descoberta da verdade" do/sobre o corpo (Foucault, 1995). Dessa forma, para o filósofo francês, através de uma série de estratégias interrelacionadas, ao mesmo tempo que a sexualidade sofreu o controle, punição e vigilância, ela foi sendo produzida, discursivizada, penetrando sobre os corpos, espaços e subjetividades.

Sueli Carneiro (2023) avança e aplica os conceitos de Foucault (1988) no contexto da realidade brasileira para apontar a dimensão ontológica de

formação do Ser (branco) pela negação do Outro (construindo o "Não-Ser" racial não-branco). Assim, ela identifica a operação de um *dispositivo de racialidade* (termo cunhado pela filósofa) que inscreve o sujeito negro no signo da morte: pelo apagamento físico (por meio de um conjunto diverso de tecnologias de controle, docilização e/ou extermínio das pessoas negras) e pelo apagamento simbólico/cultural (conceito trabalhado por ela como "epistemicídio") – desde as Grandes Expedições, passando pela "Abolição" até chegar aos dias de hoje (Guimarães-Silva, 2023).

A partir disso, podemos demonstrar como existe uma "cis-hétero-norma" ou "cisheteronormatividade" (Vergueiro, 2015) – que também pode ser entendida como desdobramento do dispositivo de sexualidade (Foucault, 1988) – impactando a realidade de pessoas dissidentes de gênero e/ou sexualidade e produzindo precariedades (Butler, 2018). Em sua pesquisa, Viviane Vergueiro (2015) diz que, por uma imposição colonial, os corpos e gêneros considerados inconformes à *cisnormatividade* (o caso de pessoas trans, intersexos, agênero, entre outros), desviantes do binarismo e modelos regulatórios esperados, são lidos e fixados como Outro, no seio social (Vergueiro, 2015).

A igreja tem um papel fundamental nesse processo, principalmente por fazer a manutenção da outrificação, ao lado de outras instituições sociais; pois a "produção normativa da cis-heterossexualidade [...] apaga as demais possibilidades, enquadrando-as em posições hierárquicas inferiores por meio de discursos moralizantes e patológicos" (Nascimento, 2021, p. 105). Um exemplo é a maneira como as dissidências, historicamente, foram colocadas no campo do erro, do desvio, da perversão, ao passo que, simultaneamente, foram posicionadas como abjetas no âmbito do sistema capitalista e no reconhecimento da cidadania (Nascimento, 2021).

Então, de maneira geral, nos territórios frutos da colonização, foram se criando (e reificando) instâncias que, pela tríade de saber-poder-subjetividade, produzem uma matriz social – articulando formas de governamentalidade, gestão sobre a vida e a morte, nos termos de uma biopolítica (Foucault, 1988) – que, consequentemente, cria hierarquias sobre o que é considerando

"humano" (Carneiro, 2023; Mbembe, 2016; Butler, 2018), precarizando até hoje a existência das pessoas negras LGBTQIAPN+[2]. Dessa forma, quanto mais próximo desse ideal, maior privilégio de vida e saúde é experimentado por seu corpo (Foucault, 1988); ao passo que, quanto mais distante, maiores são as formas de discriminação, subalternização e naturalização do extermínio (Guimarães-Silva, 2023; Mbembe, 2016; Butler, 2018; Nascimento, 2021).

Ao lado das formas de aniquilamento físico, é importante pensar como os dispositivos operam para a desumanização simbólica (Guimarães-Silva, 2023), por meio de enquadramentos que participam também dos processos políticos de distribuição da morte e da precariedade (Butler, 2018), negando o reconhecimento de que determinados grupos sociais são sujeitos históricos, portadores de capacidade intelectual e agenciadores da memória cultural (Carneiro, 2023).

Aqui, as *oralituras* – esta "complexa textura das performances orais e corporais", tal como investiga Leda Maria Martins (2021, p. 41) – são uma forma de expressão que confronta justamente o racismo epistêmico. A formulação de Martins (2021) vem no sentido de demonstrar como a experiência do "corpo em performance", ao apontar para os saberes afro-diaspóricos – num fazer constitutivo de episteme –, permite desvelar realidades outras, vinculadas a temporalidades destoantes da colonialidade e do pensamento filosófico eurocristão. De acordo com Martins (2021), é justamente o corpo que vai inscrever o ser no âmbito da(s) temporalidade(s), circunscrevendo "em torno de si e em si mesmo o sagrado" (p. 21). Afinal, essa afro-grafia explicita as "diversas possibilidades de rasura dos protocolos e sistemas de fixação excludentes e discricionários" (Martins, 2021, p. 42).

Por fim, nessa tessitura conceitual, é oportuno resgatar a noção de *subjetivação política*, que – a partir do pensamento de Foucault e Rancière – é definida por Ângela Marques e Marco Aurélio Prado (2018) da seguinte maneira:

> De modo geral, a subjetivação política se refere a um modo de experiência coletiva e individual que, a partir das desidentificações de posições e lugares sociais, produz reflexividades e reinventa relações com as formas

> hierárquicas em sociedade, permitindo, portanto, a emergência de desentendimentos os quais tematizam os modos perceptivos e organizativos da vida social. A subjetivação política, menos do que um estado de ser ou um status, é um processo de vir a ser que pela ação opõe-se às posições identitárias, fazendo com que a heterologia seja o seu princípio organizador. Nesse sentido, é da ordem da experiência, das relações, do pensamento e da linguagem mais do que de uma consciência do próprio sujeito (Marques; Prado, 2018, p. 122).

Portanto, sendo o corpo um lugar de inscrição de saberes (Martins, 2021) e de criações estéticas (Ravena, 2022), as obras produzidas por travestis negras enquanto manifestação artística que emerge de sua própria voz encorpada, abrem um portal, num movimento espiralar (Martins, 2021), para ricos repositórios, fabulações e outras concepções de tempo e espiritualidade (Brasileiro, 2021; Ravena, 2022), em relação ao projeto moderno-colonial e suas lógicas disposicionais – são os atravessamentos que apontam diretamente para a constituição de processos comunicacionais de subjetivação política (Marques; Prado, 2018).

Percursos metodológicos

Podemos dizer que a composição de nosso *corpus* empírico se deu de maneira "orgânica". Durante o mestrado, estamos pesquisando a produção artística de Ventura Profana[3]. Contudo, com o tempo, à medida que fomos escutando e acompanhando o trabalho musical de outras artistas que estavam ao lado dela em gravações ou em playlists criadas por plataformas de *streaming* de música[4], fomos percebendo que a referência a Deus, à Deise ou à Deusa também estava presente nas músicas de outras cantoras – que também eram travestis negras. Elas não só mencionavam e acionavam repertórios vinculados à religiosidade cristã evangélica (sobretudo pentecostal), como também o tempo todo faziam inferências sobre a figura divina e como ela interagia, no dia a dia. Daí nasceu a questão de investigação trabalhada aqui neste texto, apresentada na introdução.

Diante desse conjunto de músicas, para fins de recorte, selecionamos especificamente as três faixas que anunciavam mais diretamente sobre a

figura do Sagrado, a fim de refletir sobre tal argumento. Sendo assim, o desenho do *corpus* se delimitou em torno das músicas: "Kulto"[5], das Irmãs de Pau e participação de Alice Guél; "Deus é Travesti"[6], de Alice Guél; e "Eu não vou morrer"[7], de Ventura Profana.

Agora, vamos apresentar, brevemente, as cantoras destas faixas. A dupla Irmãs de Pau é formada pelas pedagogas e artistas Vita Pereira (27 anos) e Isma Almeida (26 anos). A amizade das duas se deu durante as ocupações estudantis em 2015, na zona oeste do estado de São Paulo, cidade de Barueri, onde nasceram. Porém, foi em 2021, durante a pandemia, que elas se lançaram na música. Já Alice Guél é uma rapper e cantora de 29 anos que veio do interior de São Paulo, da cidade de Indaiatuba. Seu primeiro álbum, em 2017, foi "Alice no País que Mais Mata Travesti". Ventura Profana, por sua vez, promove performances artísticas desde 2016. Nascida em Salvador-BA e crescida na cidade de Catu, na região metropolitana da capital baiana, ela tem 32 anos, é artista visual, cantora, escritora e se identifica como "pastora missionária e cantora evangelista". Além de inúmeras instalações artísticas, gravou, no período pandêmico, seu primeiro EP "Traquejos pentecostais para matar o Senhor", ao lado de Jhonatta Vicente/Podeserdesligado. Todas as quatro artistas se identificam como travestis negras e vêm de contextos periferizados.

Por isso, tomamos como procedimento metodológico uma análise de conteúdo das letras, observando os enunciados das músicas e traçando associações entre as três faixas, a partir do nosso propósito de pesquisa – de forma que alguns apontamentos emergiram, os quais compartilharemos a seguir.

Análises

Colocando em perspectiva o nosso *corpus* – ao realizar o movimento de tensionar a empiria, as reflexões teóricas e a pergunta de pesquisa –, por meio de uma análise de conteúdo das três letras, foi possível identificar alguns aspectos, que foram organizados em três pontos: (a) a ação de Deus/Deise/Deusa no cotidiano dessas travestis negras, ao ver o Sagrado

como uma Mãe que dá forças para prosseguir; (b) a presença de uma relação coletiva com outras travestis da comunidade; (c) e um movimento de autodefinição e subversão às normas impostas pelo dispositivo. Abaixo, discutiremos cada um destes pontos, trazendo os trechos das letras.

a. A relação com o cotidiano

O primeiro ponto diz respeito sobre a ação de Deus/Deise/Deusa no cotidiano vivenciado por elas – uma reflexão que parte de suas experiências pessoais corporificadas. Isso fica explícito na música das Irmãs de Pau, "Kulto" (2021):

> *Sete da manhã já saio de casa e todos me veem*
> *No busão gritam aquilo que tento esquecer*
> *Me apontam o que um dia não queria ter*
> *Me dizem o que sou sem antes mesmo de me apresentar*
> *Choro calada*
> *Choros transcestrais entalados na garganta do tempo*
> *Nas ruas arrastadas, jogadas, amaldiçoadas*
> *Pelas escadas escorrem meu sangue*
> *Talvez nem dentro de casa eu exista*
> *Trancei meus cabelos, me armei pra guerra*
> *E nele guardei todos os segredos da terra*
> *("Kulto", Irmãs de Pau feat. Alice Guél)*

Elas vão citando elementos que dizem de episódios cotidianos de encontro com a Outridade (Kilomba, 2019). Um movimento parecido é descrito por Alice Guél, em "Deus é Travesti" (2017):

> *Vestiam ela de menino o tempo inteiro*
> *Ela queria ser a donzela e não o guerreiro*
> *Vish, que criança estranha!*
> *O que tem entre as pernas é minhoca ou aranha?*

Mas ninguém ouvia ou via
O tanto que essa mina sofria
Ela crescia, crescia
Mas não entendia, não entendia
Por que fizeram dela
Uma fera
Um preto favelado, traveco, à la gazela
("Deus é Travesti", Alice Guél)

São olhares brancos e cissexistas. Ações, práticas e discursos que buscam fixar seus corpos no lugar de marginalização em relação à norma (Nascimento, 2021), bem como na tentativa de enquadrá-las em um binarismo de gênero (Nascimento, 2021) – ambas heranças do arranjo colonial orientado pelo racismo (Carneiro, 2023) e pela travestifobia (Vergueiro, 2015), que produzem uma violência que é brutal: *"Nas ruas arrastadas [...] pelas escadas escorrem meu sangue"* ("Kulto", Irmãs de Pau feat. Alice Guél).

Após suas declarações sobre a realidade, Vita e Isma dizem que se levantam, trançam seus cabelos e vão, armadas, para um campo de batalha, talvez contra a vontade delas. Elas cantam, ao lado de Alice Guél: *"Deise por favor segure a minha mão / Minha corpa estranha pede tua unção / Há pedras no caminho para obstruir / Me ajude a resistir [...]"* ("Kulto", Irmãs de Pau feat. Alice Guél).

A referência à Deise já tinha aparecido antes na música de Ventura, intitulada "Eu não vou morrer" (2020): *"Deise são as Yabás falando ao pé do meu ouvido [...]/ Em Kalunga, somos eternais / Mãe / Eu não vou morrer, eu não vou morrer"* – brada ela.

Conforme é possível perceber, referir-se à Deise, de certa forma, diz respeito a uma entidade materna que dá forças para prosseguir e resistir à brutalidade do cotidiano. Como as vozes em "Kulto" finalizam: *"Me sonda / Me aquebranta / E me usa / Oh mãe, me usa"*.

Na faixa de Alice Guél, a busca por esperançar e desenhar um horizonte ancorado na dimensão sagrada também é pulsante. A cantora inclusive faz

um trocadilho: "Deusa Travesti" / "Deus é travesti". Assim, a partir desse lugar, ela vai dizer que resiste e re-existe:

> *Mas não tá tudo acabado, havia esperança*
> *Ela sabia de um lugar que vendia mudança*
> *Mas com muita prece, joelhos ao chão*
> *Passou noites acordada só na oração*
> *Pela Deusa travesti*
> *A deusa dos corpos que querem resistir*
> *Deus é travesti*
> *A deusa dos corpos que querem existir*
> *("Deus é Travesti", Alice Guél)*

b. A presença de um vínculo coletivo

O segundo aspecto está relacionado à dimensão que extrapola a reflexão individual. Ela transborda e articula, simultaneamente, a realidade de toda uma comunidade. Isso é perceptível quando Alice Guél abre sua música, parodiando a conhecida oração do Pai Nosso.

> *Travesti nossa que estais nos céu*
> *santificado seja o nosso nome*
> *Alice, Cecilia, Ewa, Erika, Olga, Amara, Ella, Ametista e Elisha.*
> *Seja feita a vontade das vadias*
> *assim na terra como em qualquer outra esquina*
> *Awoman*
> *[...]*
> *Mãe nossa que estás nos céus*
> *Santificado seja o nosso nome*
> *Mãe nossa que estás nos céus*
> *Ajude as travestis que estão passando fome*
> *E venha ver o nosso reino*
> *Pra que entenda a vontade das vadias,*
> *Aqui, em casa, nas igreja, na rua e em toda e qualquer esquina.*
> *Awoman*[8]

("Deus é Travesti", Alice Guél)

Alice Guél nomeia cada uma das travestis, dando corpo e registro para aquelas existências tantas vezes desumanizadas e estigmatizadas (Nascimento, 2021). Assim, ela faz uma oração para que sejam "santificadas". De certa forma, inferimos que isso pode significar um ato de autoafirmação, de cuidado de si. Além de ser a manifestação de um desejo por dignidade, liberdade, moradia e vida plena para todas.

Inclusive, esse ponto fica bastante explicitado na canção de Ventura Profana:

Ora pois, quando fomos amarradas e lançadas na fornalha
Em sua mais alta temperatura
Por não nos dobrarmos diante do trono de nenhum Senhor
Foi que Deise se revelou a nós
Nascemos em manjedouras
E depois de crucificadas, ressuscitamos
[...]
Juntas em unção
Fizemos da cruz, encruzilhada
Nos levantamos do vale de ossos secos
Transformamos pranto em festa
Nossos cus em catedrais
Conhecemos os mistérios por com eles andar
Não mais calvário
Arrebatamos das mãos do Senhor
As chaves de nossas cadeias
("Eu não vou morrer", Ventura Profana)

Além da miríade de imagens que Ventura desenha e o amplo leque de vivacidades que somos levados a imaginar, ao escutar as palavras de Profana (que escapam qualquer tentativa de fechamento de análise fria aqui), o uso

da terceira pessoa do plural na composição de sua música lembra as palavras da pesquisadora Isadora Ravena:

> Se me refiro a um "nós, travestis", me refiro a um arranjo que (ao menos no que eu almejo) não esteja subordinado a uma etiqueta identitária e tão pouco sirva às demandas do sujeito. Falo de um nós que, como no momento do estilhaçamento, encontra-se na desordem, na desorganização. É sob essa perspectiva que tenho produzido reflexões sobre o meu trabalho em arte e sobre o trabalho de muitas travestis artistas no Brasil (ou apesar dele), a invocação de travecametodologias de criação em arte contemporânea não é o esforço imbecil de tentar transformar uma miríade de pensamentos e articulações travestis em um "tipo específico, uno, unitário" de arte. Se falo de uma arte travesti, é para lembrar a arte de sua própria função: ser perigosa (Ravena, 2022, p. 98).

Como uma coletividade pode ser tão "perigosa"? Como pode provocar tanto estilhaço? Como é capaz de profanar regimes tão desumanizadores, desestabilizando sistemas e descortinando realidades outras? É sobre tais processos de subjetivação que trataremos no próximo subtópico.

c. Processos de autodefinição e subversão às normas impostas pelo dispositivo

Por fim, o terceiro e último ponto aponta para a identificação de um processo de autodefinição (Guimarães-Silva, 2023; Nascimento, 2021) e de subversão e desobediência às normas impostas pelo dispositivo (Carneiro, 2023; Vergueiro, 2015), liberando formas de emancipação (Marques; Prado, 2018).

Aqui, vamos resgatar a dimensão de Outridade (Kilomba, 2019), que mencionamos no primeiro tópico da análise. Nas palavras das Irmãs de Pau: *"Me apontam o que um dia não queria ter / Me dizem o que sou sem antes mesmo de me apresentar"*. Ou quando Alice Guél diz: *"Ela crescia, crescia / Mas não entendia, não entendia / Porque fizeram dela uma fera, preto favelado, traveco, à la gazela"*.

As frases das artistas retratam um pouco da dimensão ontológica que Carneiro (2023) investigou em relação à formação do Ser (branco) pela ne-

gação do Não-Ser (negro/indígena), postulando a superioridade da brancura. Além disso, podemos pensar como a cisgeneridade – conforme estudou Vergueiro (2015) – é criada enquanto norma a partir da outrificação das conformidades corporais de gênero que fogem à expectativa da colonialidade (em sua nomatividade cis-hétero-patriarcal).

Então, no caso de travestis negras brasileiras periféricas, esses processos se relacionam e as colocam num lugar de ainda maior marginalização. Tal como definiu Letícia Nascimento (2021), é a Outra da Outra da Outra (o que ela chama de "Outreridade"). Porém, para romper com essa matriz colonial, elas lançam mão da autodeterminação e da autodefinição. É uma tentativa de começar a enxergar uma existência mais autônoma, ativando fluxos vitais.

> O conceito de autodeterminação nos coloca como protagonistas de nossas experiências subjetivas, retirando a autoridade que, na sociedade vigente, ainda está tutelada por instituições médicas, jurídicas, religiosas e estatais, que nos delimitam em uma condição subalterna, patológica, criminosa e imoral. Quando os corpos trans* assumem processos de produções discursivas sobre suas subjetividades, passam a rechaçar o pensamento colonizador e os processos de patologização (Nascimento, 2021, p. 107).

Essa postura parece ser enunciada nas palavras das quatro cantoras, quando elas realizam um gesto de afirmação de si (movimentos de autocuidado) e de afirmação das possibilidades de Vida. É um singular-coletivo, conforme discutimos no segundo subtópico. É também uma forma de subjetivação política, pelas definições de Marques e Prado (2018).

Em "Kulto", as vozes de Vita, Isma e Alice se juntam para fechar a canção cantando, repetidamente: *"Eu tô comigo até o final (12x)"*. Diante de toda a discussão que fizemos até aqui, verifica-se o quanto um gesto como esse, de estar consigo num mundo que só lhes oferta ódio, é disruptor. Alice Guél, por sua vez, entoa: *"E no jejum nada acontecia / Mas ela ia, mas ela ia / Acabou o país das maravilhas / E agora é Vida / Agora é Vida"*.

Se formos falar de Vida, podemos finalizar resgatando as palavras proféticas de Ventura Profana. Mais do que decretar que ela não vai ser morta

pelo dispositivo racista e cissexista, ela está dizendo: eu vou viver – *"Viva em pleno Mar Morto!"*.

Dancemos engenhosas e aprendamos a voar
Para respirarmos submersas em águas vivas superabundantes
[...]
Para que não pereça, mas tenha vida eterna
Entre as mortas, não devia procurar
Onde? Onde?
Mona!
Ponha-se neste dia sobre as nações e sobre os reinos
Para arrancares, para derrubares, para destruíres e para arruinares
Edificando e plantando
Videira, videira, videira… Vida!
("Eu não vou morrer", Ventura Profana)

Considerações finais (ou para a eternidade?)

A partir desse percurso de pesquisa trilhado, pudemos apreender contribuições bastante pertinentes. Em síntese: falar de/sobre Deus – e quem Ele, Ela ou Elu seria –, no conjunto das produções aqui analisadas, é justamente tensionar uma série de imaginários, representações, imagens e significações que perpassam processos políticos cotidianos – sobretudo numa sociedade que impõe sobre corpos negros dissidentes de gênero o signo da marginalização, subalternização, desumanização, apagamento e extermínio. Logo, as corporeidades negras travestis estão disputando e enunciando como elas querem ser vistas: existir, em plenitude.

Para isso, elas acionam um conjunto de repertórios religiosos que permite fazer um duplo movimento: denunciar/explicitar a condição aviltante da violência cotidiana que elas sofrem (na dimensão de espiritualidade que é vivenciada no dia a dia) e, ao mesmo tempo, mostrar como seus corpos são divinos, sagrados, dignos de humanidade. Nos parece que, ao fazer isso, a imagem do "Deus cristão" (em fusão/interação com outras religiosidades,

como a afro-brasileira) *transiciona* junto com elas, porque se abre para acolher novas formas de legibilidade e possibilidade de existência (pessoal e comunitária), a partir da gramática cristã evangélica – que, historicamente, está associada à legitimação da violência sobre corpos dissidentes de gênero e/ou sexualidade (Butler, 2018; Serra, 2023).

Em outras oportunidades, nos interessa seguir investigando, comunicacionalmente, como artistas negras/os/es LGBTQIAPN+ têm disputado esses arranjos, essas formas de imaginar o Sagrado e visualizar o acolhimento de suas existências, dentro e fora do ambiente institucional evangélico pentecostal; com desdobramentos atrelados a processos de subjetivação política. Por isso, uma limitação do presente trabalho foi a opção por olhar apenas para as letras das músicas destas cantoras – um recorte realizado para fins de limitações de espaço e tempo. Futuramente, é importante ampliar esse escopo e incluir também como tais artistas mobilizam, em suas performances, as gestualidades, sonoridades, falas, adereços e visualidades a fim de projetar seu corpo-tela (Martins, 2021).

Aqui, neste breve exercício de reflexão analítica, os corpos-vozes destas negras travestis se juntam ao meu – de um homem cisgênero gay pardo (negro de pele clara), que nasceu e cresceu em uma família evangélica pentecostal de classe média. Suas músicas participam, portanto, deste texto acadêmico e seguem ecoando: sim, Deus (ou Deise) é também travesti. E, por isso, como profetizou Ventura Profana, elas não vão morrer, pois são *eternais*.

Referências

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *Tornar-se imensurável:* o mito negro brasileiro e as

estéticas macumbeiras na clínica da efemeridade. 2021. 132 p. Dissertação (Mestrado

em Psicologia Clínica) – Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas:* notas para uma teoria performativa de assembleia. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade*: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I:* A Vontade de Saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. Sobre a História da Sexualidade. FOUCAULT, M. *Microfísica do poder.* Tradução e organização Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1995. p. 137-163.

GUIMARÃES-SILVA, Pâmela. *Mulheres negras escreviventes:* pacto de resistência contra o dispositivo de racialidade. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2023

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

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

MARQUES, Angela Cristina Salgueiro; PRADO, Marco Aurélio Máximo. *Diálogos e Dissidências:* Michel Foucault e Jacques Rancière. Curitiba: Appris, 2018.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. Artes & Ensaios. *Revista da PPGAV/EBA/UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 32, dez./2016, p. 122-151.

NASCIMENTO, Letícia. *Transfeminismo.* São Paulo: Jandaíra, 2021.

RAVENA, Isadora. Prototeses para travecametodologias de criação em arte contemporânea. *REVISTA POIÉSIS*, v. 23, n. 40, jul./2022, p. 95-103.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, Quilombos:* modos e significações. Brasília: INCTI; UnB; INCT; CNPq; MCTI, 2015.

SERRA, Cris. *"Para que tenhamos vida":* saberes e fazeres de coletivos cristãos de feministas e de dissidentes de gênero e sexualidade no Brasil contemporâneo. 2023. 321 f. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes:* uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. 2015. 244 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, 2015

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Como ela verbalizou em entrevista ao programa "Conversa com Bial", em agosto de 2020. Conferir o post disponível em: https://www.instagram.com/linndaquebrada/reel/CDusdzrlzqa/. Acesso em: 12 out. 2024.

2. Como aponta o relatório publicado em janeiro de 2025 pela ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais): "O racismo e a transfobia são os dois principais fatores que evidenciam o cenário de assassinatos e violências contra a comunidade trans. [...] Em 2024, dentre os 86 casos em que foi possível determinar a raça/cor das vítimas, observou-se que pelo menos 67 casos, 78% das vítimas, eram pessoas trans negras (pretas e pardas de acordo com o Estatuto da Igualdade Racial), explicitando-se ainda mais os fatores da desigualdade racial nos dados de assassinatos contra pessoas trans" (p. 75). Disponível em: https://antrabrasil.org/wp-content/uploads/2025/01/dossie-antra-2025.pdf. Acesso em: 05 fev. 2025.

3. A pesquisa, desenvolvida na linha de pesquisa "Comunicação, territorialidades e vulnerabilidades" do PPGCOM/UFMG sob a orientação da profª. Drª. Graziela Valadares Gomes de Mello Vianna, teve início em março de 2023 e contou com fomento de bolsa temporária da CAPES. Resumidamente, estamos investigando como Ventura Profana anuncia, comunicacionalmente, o seu Evangelho, por meio das oralituras.

4. Aqui, podemos citar as cantoras Linn da Quebrada, Jup do Bairro, Irmãs de Pau, Alice Guél, Urias, Aurora Abloh, entre outros nomes.

5. Lançada em 17 de setembro de 2021 e conta com 94.970 audições no Spotify e 17.476 visualizações no YouTube. Dados coletados em: 21 ago. 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o0BaeIXJdDo e https://open.spotify.com/

track/75N6NWu7OTYZQnA8Jbnfsa?si=XuM0nkOzRY6Om3KjRKUXkA. Acesso em: 21 ago. 2024.

6. Foi lançada em 12 de outubro de 2017 e tem 117.672 audições no Spotify e 43.698 visualizações no YouTube, segundo dados coletados em: 21 ago. 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3jdoszpCb8A e https://open.spotify.com/album/4jIW6pHwiP1lrVfmJutiel?si=O2NtHGp1RwOkdofeYDxtug. Acesso em: 21 ago. 2024.

7. Lançada em 22 de maio de 2020 e conta com 388.599 audições no Spotify e 110.190 visualizações no YouTube, segundo dados coletados em: 21 ago. 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MWZPd5EcJO8 e https://open.spotify.com/album/4br9c5o3SKWtFuAJ7XA7Qt?si=tzDNUxD_SKmAZlY54qBnFw. Acesso em: 21 ago. 2024.

8. Alice Guél costuma usa o termo "awoman" para se contrapor a expressão "amém", numa forma de crítica ao sistema cis-hétero-patriarcal.

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, com bolsa temporária da Capes.

Déborah Médice Silva
Artista visual, poeta, graduade em Comunicação Social - Jornalismo e mestre em Educação pela Universidade Federal de Viçosa, doutorande em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Deivid Carlos de Oliveira
Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, com bolsa CAPES. É mestre em Comunicação e graduado em Jornalismo pela UFOP.

Maria Carolina Oliva Freire Pereira
Mestranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG, na linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem. Bolsista CAPES.

Maria Fernanda de Oliveira Ruas
Bacharela em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Viçosa (UFV), mestra e doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na linha de pesquisa Comunicação, territorialidades e vulnerabilidades.

Mariana Falcão Duarte
Doutoranda em Comunicação Social pela UFMG. Mestra em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG. Especialista em "História da Arte" e "Memória e Historiografia" pelo IEC PUC MG. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela PUC MG.

Pedro Augusto Pereira
Doutorando em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Graduado em Comunicação Social – Jornalismo e mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

Fernanda Shelda de Andrade Melo é doutoranda e mestra em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, ligada à linha de Comunicação, Territorialidade e Vulnerabilidades. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Ives Teixeira Souza é doutorando, mestre e bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo e em Relações Públicas, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Millena Ohana Santos da Silva é mestranda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais na linha de Processos Comunicativos e Práticas Sociais. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

Nayara Luiza de Souza é doutoranda e mestra em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais na linha de Textualidades Midiáticas. Pós-graduada em Gestão de Marketing pela PUC-Minas e bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal de Viçosa.

OLHARES TRANSVERSAIS

Esta coleção abriga coletâneas temáticas, abrangendo fenômenos, perspectivas teóricas e estudos em Comunicação e áreas afins.