



O NORDESTE COMO ESPAÇO-PROBLEMA

Corporeidades, territorialidades e
audiovisualidades

Giovanna Carneiro

Itania Gomes

Jeder Janotti Jr.

Thiago Ferreira

Tobias Arruda Queiroz

ORGANIZADORES





O NORDESTE COMO ESPAÇO-PROBLEMA

Corporeidades, territorialidades e
audiovisualidades

Giovanna Carneiro

Itania Gomes

Jeder Janotti Jr.

Thiago Ferreira

Tobias Arruda Queiroz

ORGANIZADORES



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

Vice-Reitor: Alamanda Kfoury Pereira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Thais Porlan de Oliveira

Vice-Diretor: Rogério Duarte do Pateo

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Coordenadora: Sônia Caldas Pessoa

Vice-Coordenadora: Geane Carvalho Alzamora

SELO EDITORIAL PPGCOM

Coordenação editorial acadêmica:

Ângela Cristina Salgueiro Marques

Tiago Barcelos Pereira Salgado

CONSELHO CIENTÍFICO

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

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://seloppgcomufmg.com.br/termos-de-uso/>

www.seloppgcomufmg.com.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)

N832

O Nordeste como espaço-problema [livro eletrônico] : corporeidades, territorialiades e audiovisualidades / organização de Giovanna Carneiro... [et al.]. — 1. ed. — Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFGM, 2026.
242 p. : il. color.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-85915-46-5

1. Nordeste — Representações culturais. 2. Audiovisualidades — Comunicação social. 3. Territorialiades — Corporeidades — Brasil. I. Carneiro, Giovanna. II. Ferreira, Thiago. III. Queiroz, Tobias Arruda. IV. Janotti Jr., Jeder. V. Gomes, Itânia.

CDD 302.23

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

DOI: <https://doi.org/10.64275/np20gt05>

CRÉDITOS DO E-BOOK

© PPGCOM/UFGM, 2026.

CO-COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ettore Stefani de Medeiros

COMUNICAÇÃO E DIVULGAÇÃO

Ettore Stefani de Medeiros

Mariana Cardoso Carvalho

WEBSITE E DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA

Daniel Melo Ribeiro

ASSISTENTE EDITORIAL

Marina Carrano Leis

Rannyson da Silva Moura

PROJETO GRÁFICO E DIREÇÃO DE ARTE

Bruno Guimarães Martins

DIAGRAMAÇÃO

Daniel Augusto Borges Silva

Iara Mendes dos Santos

Apoio:



| Sumário

Apresentação	11
--------------	----

AS CONFIGURAÇÕES DOS NORDESTES E/EM SUAS FIGURAS

CAPÍTULO 1

Nordestando o existir: pensar o nordeste como espaço-problema <i>Itania Gomes, Jelder Janotti Jr.</i>	19
--	----

CAPÍTULO 2

Que nordestino é esse na cultura nordestina? <i>Amanda Barbosa, Alexandre Souza, Giovanna Carneiro Lucas Amorim</i>	41
--	----

CAPÍTULO 3

O corpo-cangaço como proposição de vida 65

*Cé da Silva, Fernanda Caldas, Ítalo Cerqueira
Tobias Arruda Queiroz*

CAPÍTULO 4

Bixa nordestina: a (re)invenção da fala 97

wendi yu, João André Alcantara, Gabe Monteiro

PENSAR OS PROCESSOS COMUNICACIONAIS DO/NO NORDESTE

CAPÍTULO 5

Manguebeat e Baianasystem:
afroconfluências a partir de Recife e Salvador 127

*Thiago Ferreira, Thiago Pimentel, Manuel Nieves
Artur Onyaiê, Daniel Farias, Victor Pires
Rafael Queiroz*

CAPÍTULO 6

(Re)significando o nordeste a partir da música pop:
corpo, performance e territorialidade
no pagotrap e nobrega funk 149

*Augusto Galdino, Henrique Tenório,
Kelven Figueiredo, Nadja Vladi Gumes*

CAPÍTULO 7

“Quem vai lidar comigo?": Entre Bahia e nordeste,
Rita Batista mas disputas raciais e regionais do jornalismo 177

Aíla Cardoso, Bárbara Lima, Jussara Maia, Valéria Vilas Bôas

CAPÍTULO 8

Quais são os nordestes possíveis em produções de emissoras públicas nordestinas?	199
---	-----

*Beatriz Guglielmelli, Caio Amaral da Cruz,
Leonardo Bião*

Sobre a Rede	225
--------------	-----

Sobre as autores e autores	227
----------------------------	-----

| Apresentação

Considerar o Nordeste como espaço-problema é o objetivo que nos move a partir dos diferentes textos que compõem este livro. Partimos dessa orientação que nos mobiliza a fim de pensar e analisar um conjunto de figuras e processos comunicacionais. O que significa considerar o Nordeste como um espaço-problema? Afastadas da pretensão de ter respostas definitivas sobre o que definiria essa região, as diferentes abordagens mobilizadas pelos capítulos que integram este livro buscam problematizar, a partir da Comunicação, as noções de região, território e espaço, e extrapolar a determinação jurídica-institucional sobre o que é o Nordeste. Divididos em duas seções — As configurações dos Nordeste e/em suas figuras e Pensar os processos comunicacionais do/no Nordeste —, este trabalho materializa o projeto *Audiovisualidades, territorialidades e corporeidades: o Nordeste como espaço-problema*, aprovado e financiado pelo Edital CAPES Universal de 2024. E um dos pontos que mais nos orgulha: ultrapassando logicamente suas contribuições epistemológicas e onto-epistemológicas de pertencer a um dado recorte

geográfico-político, são as peculiaridades que circundam este desafiador projeto.

Aqui você tem em mãos uma artesanania coletiva, confeccionada a partir de encontros, vale ressaltar, presenciais, realizados tanto nas dependências da UFPE, no Recife, quanto nas salas da UFBA, em Salvador. Em outras palavras, não se trata de termos um apanhado de textos sob a mesma propositura, mas sim uma materialização de sugestões críticas, escutas, ajustes e movimentos de certa forma coordenados em prol de pensarmos o Nordeste como um espaço-problema. Mais além das autorias de cada capítulo, temos literalmente uma construção heterogênea formada por pesquisadoras/es de seis Programas de Pós-Graduação do Nordeste e seus respectivos mestrandos, doutorandos, pós-doutorandos e docentes. Dada esta dinâmica *sui generis*, todo o grupo leu, discutiu e repercutiu todo este livro. Academicamente, temos as respectivas autorias e responsabilidades em cada texto, mas subjetivamente temos também a presença direta e/ou indireta de todas as pessoas em todos os textos, sem hierarquizações, com escuta acurada e com respeito às diversidades que nos compõem.

Em decorrência deste movimento, somente agora, com este livro pronto, podemos melhor observar o quanto a capacidade de nos reunirmos como uma coletividade, fruto de outros grupos de pesquisas, foi decisiva e — por que não? — o grande diferencial para tecer o resultado do que dispomos para vocês. Em tempos de individualização exacerbada, de períodos turbulentos e de ataques às universidades públicas e da segmentação cada vez mais ampliada do corpo discente e docente, potencializada após a experiência de isolamento social na pandemia da COVID-19, podemos afirmar que, se há elogios às linhas traçadas sobre e a partir do Nordeste, isso se deve ao trabalho burocrático — de se submeter a editais; à empatia — de se somar a outras instituições fora dos grandes eixos do debate científico; à generosidade — que deve acompanhar o nosso *ethos* e *pathos* no rotineiro fazer acadêmico. Enfim, procuramos explicitar as contradições que nos constituem enquanto pessoas

nordestinas/os e/ou pesquisadoras/es pertencentes a universidades desta mesma região mobilizadas de diferentes maneiras.

O texto escolhido para abrir este livro deriva da provocação de *Nordestar o existir*, como propõem Itania Gomes e Jeder Janotti Jr., no capítulo *Nordestando o existir: pensar o Nordeste como espaço-problema*. As autorias deslocam o questionamento sobre o que é o Nordeste, perguntando como a região foi e está sendo constituída como problema em diferentes conjunturas, analisando como discursos, afetos e disputas organizam a fala e o sentido em diferentes momentos históricos. Já em *Que nordestino é esse na cultura nordestina?*, Amanda Barbosa, Alexandre Souza, Giovanna Carneiro e Lucas Amorim apresentam a questão racial como elemento que tensiona a concepção hegemônica sobre o que é o Nordeste e o nordestino. Mobilizando a amefricanidade e o Atlântico Negro, as autorias criam tensionamentos para as negritudes e as nordestinidades, ampliando-as ao justapor origens, tradições e territórios. Por sua vez, em *O corpo-Cangaço como proposição de vida*, Cé da Silva, Fernanda Caldas, Ítalo Cerqueira e Tobias Arruda Queiroz nos apresentam uma (re)leitura subversiva e criativa, onde o cangaço, a partir de elementos estéticos e artísticos e também da violência como mobilizadora de desejo, é ponto crucial para pensarmos e analisarmos alguns processos comunicacionais. Aqui, além de Djonga e Vandal, há uma narrativa envolvendo a atriz Alice Carvalho, a banda A Travestis e Fernanda Jokana Pataxó como exemplos mobilizadores deste corpo-Cangaço como atributo qualitativo.

Na sequência e fechando a primeira parte deste livro, o capítulo *Bixa nordestina: a (re)invenção da fala*, desdobra-se a partir do trabalho de Durval Muniz de Albuquerque, *A invenção do Nordeste*. As autorias, assinadas por wendy yu, João André Alcantara e Gabe Monteiro, debruçam-se na instabilidade da figura do “macho viril”, fixado no imaginário do homem nordestino. O estigma aqui é tensionado a partir da inflexão de outra terminologia, a bixa com x, inspirada na Bixa Travesty de Linn da Quebrada, e a partir daí busca, inspirada em Homi Bhabha,

um entrelugar que mobiliza a comunidade LGBTQIAPN+ a desafiar as performances audiovisuais.

A segunda parte do livro, que tem por objetivo aprofundar as discussões sobre a comunicação do/no Nordeste a partir de análises audiovisuais e das experiências dos pesquisadores e pesquisadoras, inicia com o texto *Manguebeat e BaianaSystem: afroconfluências a partir de Recife e Salvador*. Thiago Ferreira, Thiago Pimentel, Manuel Nieves, Artur Onyaiê, Victor Pires, Daniel Farias e Rafael Queiroz tomam a frase de Russo Passapusso — “Não existiria BaianaSystem sem Manguebeat” — como ponto de partida para investigar as conexões e tensões entre Recife e Salvador que se dão por meio de fluxos audiovisuais, disputas estéticas e processos identitários. Entre afroconfluências, territorialidades e experiências de negritudes, a análise propõe expor as disputas políticas e culturais conformadas nas dimensões de Nordeste que estes estados evocam. Em *(Re)significando o Nordeste a partir da música pop: corpo, performance e territorialidade no pagotrap e no brega funk*, Augusto Galdino, Henrique Tenório, Kelven Figueiredo e Nadja Vladi Gomes analisam como o pagotrap e o brega funk desconstróem estereótipos e imagens cristalizadas do Nordeste, articulando raça, gênero e classe em novas performances culturais. Ao explorar corpo, música e território, a análise mostra como as práticas pop periféricas reconfiguram sentidos urbanos e propõem outras formas de viver e significar identidades.

Na sequência, no capítulo “*Quem vai lidar comigo?: entre Bahia e Nordeste, Rita Batista nas disputas raciais e regionais do jornalismo*”, as autoras Aíla Cardoso, Bárbara Lima, Jussara Maia e Valéria Vilas Bôas oferecem uma análise crítica sobre a atuação da jornalista baiana Rita Batista, mostrando como a sua presença no jornalismo e na mídia nacional desafia representações hegemônicas e propõe diferentes interpretações da baianidade e do Nordeste, destacando experiências diversas de identidade e vivência nos territórios. Por fim, a segunda parte do livro se encerra com o capítulo *Quais são os Nordestes possíveis em produções de emissoras públicas nordestinas?*, no qual Beatriz Gugliel-

melli, Caio Amaral da Cruz e Leonardo Bião exploram diversas representações do Nordeste em conteúdos audiovisuais disponibilizados nos canais de YouTube de emissoras públicas e universitárias da região. O capítulo mapeia programas como o *Giro Nordeste*, produzido pela TVE Bahia em parceria com outras emissoras, além das séries de reportagem *Destino Nordeste e Campeões do Nordeste* e do projeto Univerciência, reunindo entrevistas, paisagens, trilhas sonoras, personagens e arquivos históricos, a fim de investigar como essas produções articulam narrativas e imagens distintas da região, questionando estereótipos e revelando Nordestes múltiplos e em transformação.

O conjunto dos textos escritos a muitas mãos por uma coletividade múltipla oferece, portanto, uma abordagem plural sobre identidades e territorialidades no Nordeste, a partir de diversas práticas culturais e comunicacionais. Destinado a pesquisadoras/es e estudantes do campo da Comunicação, convidamos todas/os a explorar conosco Nordestes múltiplos e complexos em constante transformação, por meio das reflexões que promovemos sobre diversidade, engajamentos afetivos e identitários e as formas pelas quais processos comunicacionais podem ser articulados a territórios, identidades e relações sociais.

Equipe organizadora

AS CONFIGURAÇÕES DOS NORDESTES
E/EM SUAS FIGURAS

CAPÍTULO 1

Nordestando o existir: pensar o nordeste como espaço-problema

ITANIA GOMES

JEDER JANOTTI JR.

Habitamos a Região Nordeste — um fato consumado por endereços, localizações afetivas e georreferências que parecem nos fixar em um prisma onde se tecem vínculos, acolhimentos, partilhas e partições do que podemos e pretendemos ser. Desde o instante em que somos agrupados por similitudes que, estrategicamente, nos situam em certas coordenadas espaciais — incorporando tempos, lugares e afetos como se nos pertencessem desde que brotamos no mundo —, passamos a compor um universo que nos assujeita e, ao mesmo tempo, nos oferece possibilidades de engendrar subjetividades com as quais navegamos pelo existir.

Há que se dizer que essa incorporação passa pela governança e pela disciplinarização do sensível. Aprende-se na escola que a Região Nordeste foi “criada” oficialmente entre o final dos anos 1930 e o início dos anos 1940, quando a geografia estatal do governo Getúlio Vargas “formalizou” a divisão do país em macrorregiões. Suas nomenclaturas

visavam, supostamente, agrupar semelhanças culturais, econômicas e geográficas que já faziam parte do cotidiano de quem habitava esses territórios. Mas, se assim fosse, por que Bahia, Maranhão e Piauí só passaram a ser oficialmente considerados parte da Região Nordeste no final dos anos 1960?

Deste modo, a compreensão de que o Nordeste se configura como um espaço-problema, no sentido que essa expressão tem no trabalho de Lawrence Grossberg (2010, p. 43), implica assumir a premissa de sua especificidade histórica, o que está na base da ideia de contextualização radical, e buscar captar a articulação contingente de forças econômicas, políticas, culturais e afetivas que configuram o Nordeste em um dado momento histórico. Grossberg define espaço-problema (*problem-space*) como o conjunto de questões, possibilidades e tensões que definem os termos em que os problemas são pensados em um dado momento histórico. Ou seja, não se trata apenas de identificar um problema, mas de compreender como esse problema se torna inteligível, quais são as perguntas possíveis e quais formas de ação ou pensamento estão disponíveis naquele contexto.

Lawrence Grossberg toma essa ideia de David Scott (1999, 2004), para quem diferentes momentos históricos produzem diferentes “espaços-problema” para a imaginação política e nos obrigam a formular outras perguntas. Scott desenvolve sua concepção de espaço-problema para abordar o que considera uma fragilidade de grande parte da crítica pós-colonial, pois, segundo ele, em novas condições históricas, velhas questões podem perder sua relevância, e fazer com que o conjunto de velhas respostas se mostre incapaz de produzir mudança. Nesse sentido, um espaço-problema tem uma dimensão temporal, ou seja, “espaços-problema alteram-se historicamente porque os problemas não são atemporais e não têm formas eternas” (Scott, 2004, p. 4), o que implica considerar, nas articulações entre passados, presentes e futuros, quais presentes são esses que estamos construindo nas formulações das questões de análise cultural e de intervenção política que endereçamos às

diversas concepções de Nordeste que nos atravessam. Para David Scott, um espaço-problema:

[...] é um contexto de argumentação e, portanto, de intervenção. Um espaço-problema, em outras palavras, é um conjunto de perguntas e respostas em torno do qual paira um horizonte de interesses identificáveis (tanto conceituais quanto ideológico-políticos). Ou seja, o que define esse contexto discursivo não são apenas os problemas particulares que são colocados como problemas enquanto tais (o problema da ‘raça’, digamos), mas as perguntas particulares que parecem valer a pena serem feitas e os tipos de respostas que parecem valer a pena ter (Scott, 2004, p. 4).

Pensar o Nordeste como espaço-problema, nesses termos, não é considerar o Nordeste como um simples objeto geográfico ou sociológico, mas investigar como o Nordeste é construído discursiva, histórica, afetiva e politicamente em diferentes momentos. Quais problemas são atribuídos a ele? Quais afetos circulam? Quais possibilidades são abertas (ou bloqueadas) nesse espaço? Nesse sentido, uma análise do Nordeste como espaço-problema desloca a pergunta “O que é o Nordeste?” para outras, a exemplo de: como o Nordeste foi e está sendo constituído como problema em diferentes conjunturas? Quais discursos, afetos e disputas organizam o que pode ser dito, sentido e feito sobre e a partir do Nordeste, em distintos momentos históricos? A partir de que presentes, rearticulamos os passados e futuros que queremos para o Nordeste? Quais são as condições históricas de produção do espaço-problema “Nordeste”? Pois, seguindo Grossberg e Scott, uma abordagem que nos parece importante é pensar em diferentes conjunturas históricas como constituintes de diferentes espaços-problema, e pensar nesses espaços-problema como geradores de novas questões e novas demandas sobre o Nordeste. As condições em que formulamos as questões são as condições epistemológicas das respostas que conseguiremos formular.

Forjadas nas socializações e reiteradas no viver, no que se diz e no que não se pode dizer, as percepções sobre o que situamos como dentro,

fora ou nos interstícios do que agenciamos como Nordeste compõem um comum que, ao mesmo tempo, acolhe, separa, afasta e reorganiza pertencimentos. Como lembra Mazurel (2024, p. 14), “É por isso que, de uma época, de uma cultura, de um meio social para outro, os seres humanos habitam mundos sensórios diferentes”.

Por suposto, trata-se de juntar e separar, dividir e manter. É sabido que a geografia dos homens é da ordem da política — não apenas da política institucional, mas também daquela que Jacques Rancière chama de “polícia”: a que instaura fronteiras, regula corpos e controla fluxos. A política, para ele, é o que rompe essa ordem — o que desorganiza as repartições estabelecidas. Como afirma o autor: “A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o ruído, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como ruído” (Rancière, 2018, p. 43).

Mesmo quando se parte de uma percepção geográfica de viés positivista, é possível perceber fraturas na tentativa de conjugar espaços múltiplos sob a direção unificadora de um “Norte” que chamamos de Nordeste: a Zona da Mata, praia, marcada pela Mata Atlântica e pelas *plantations*; o Semiárido, dos sertões e da agropecuária; o Agreste, das matas secundárias e dos serrados; e as encruzilhadas, como a Chapada Diamantina, onde coexistem Mata Atlântica, cerrado e caatinga — ou ainda parte do estado do Maranhão, cujo bioma de floresta o diferencia dos demais da região. Como reitera Albuquerque Jr.:

[...] o Nordeste nasce onde se encontram poder e linguagem, onde se dá a produção imagética e textual da espacialização das relações de poder. Entendamos por espacialidades as percepções espaciais que habitam o campo da linguagem e se relacionam diretamente com o campo de forças que as institui (Albuquerque Jr., 1999, p. 33).

Assim, tomar o Nordeste como espaço-problema implica desarticlar a própria noção de região como limite fixo — como unidade política

homogênea e estável que separa, divide e afasta. Se, tradicionalmente, o território é concebido como algo estático e demarcado, um espaço que define o “dentro” e o “fora”, nosso gesto é pensar o território de forma mais flexível, dinâmica e, sobretudo, relacional — reabrindo o Nordeste como campo de interações e trocas e como zona de relação onde o encontro com a outridade é constitutivo do espaço enquanto prática política (Massey, 2009).

É diante desses circunlóquios que propomos um gesto teórico-metodológico voltado a instituir outras formas de organizar e compartilhar experiências nos modos de arquitetar, refletir e habitar o Nordeste, a partir das ambiências comunicacionais e das paisagens afetivas que atravessam essas vivências. Encenar esse gesto implica lançar luz sobre as corporeidades que pesquisam, suspendendo momentaneamente os fluxos tempo-espaciais cristalizados na ideia de Nordeste e abrindo campo para a presença de múltiplas temporalidades e possibilidades espaciais. Trata-se de um Nordeste tensionado por alteridades, racialidades e vínculos que articulam e desarticulam afetos e relações de poder. Optar por esse caminho de pesquisa significa reconhecer o gesto que “instaura e faz emergir algo sempre como elaboração, implicando agência, ou seja, um modo de intervir no mundo” (Amormino, 2024, p. 30).

O Nordeste, nesse sentido, configura-se como *locus* de conflito. As tentativas de estabilização do território costumam implicar esforços de coerência e linearidade temporal, o que requer de nosso esforço teórico-metodológico que evidencie heterogeneidades, conectividades e relacionalidades para acolher multiplicidades temporais. A ideia de que territórios são “constelações temporárias” em constante mudança (Massey, 2009, p. 209) pode ser inspiradora para acolher as complexidades espaço-temporais do Nordeste.

Desse ponto de vista, queremos entender o Nordeste como território, ou seja, “como contexto da realidade vivida” (Grossberg, 2010, p. 34), aproximando-nos de perspectivas sobre o território que partam da esfera do vivido e das práticas (Haesbaert, 2021, p. 161). Nesse sentido,

podemos também compreender o território em articulação com o que Raymond Williams (1979) buscou formular com o conceito de *estrutura de sentimento*, ou seja, o modo como *vivemos* as relações entre os elementos econômicos, sociais, materiais e culturais que formam um modo inteiro de vida. Ou, ainda, do que Jesús Martín-Barbero entende como “espaço praticado” (Martín-Barbero, 2008, p. 209), aquele que possibilita reinvenções da política.

Um aspecto importante na constituição do gesto teórico-metodológico para explorar o Nordeste como espaço-problema é reconhecer que a noção de território envolve relações de poder — no espaço e pelo espaço —, o que ativa uma dimensão fundamental: a territorialidade, entendida como práxis de transformação do território. Rogério Haesbaert (2014, p. 57) compreende território como algo dinâmico, instável e atravessado por relações de poder, tanto no sentido mais tradicional de dominação quanto no sentido de apropriação, e territorialidade como uma dimensão que “pode inserir-se eficazmente como uma estratégia político-cultural” (Haesbaert, 2014, p. 64).

Dessa forma, a territorialidade se relaciona diretamente aos discursos, às construções simbólicas e às disputas sobre os territórios — informando afetos, relações de poder e imaginários. Nesse sentido, podemos pensar as territorialidades como engajamentos afetivos e políticos sobre os territórios, dimensões que se estabelecem tanto a partir de práticas políticas nos espaços quanto a partir de práticas analíticas que se debruçam sobre (ou se envolvem com) esses espaços. Essa compreensão amplia nosso campo de investigação, permitindo investir nas territorialidades como modos diversos de engajamento com o território (Farias; Gomes, 2021). Para a análise das territorialidades no Nordeste, isso implica dar especial atenção à dimensão afetiva, assim como às noções de *ecologias de pertencimento*, *ambiência comunicacional* e *paisagens afetivas* — conceitos que se configuram como práticas de empoderamento estratégico, fundamentais para compreender as dinâmicas de resistência e reinvenção nos territórios.

Consideramos aqui, juntos a Grossberg, que o “afeto está sempre organizado por dispositivos discursivos e culturais, que por sua vez são lugares/agentes da produção do real e da luta em torno dele, na forma de hábitos e costumes” (Grossberg, 2010, p. 194). Ou seja, os afetos evidenciam os nossos modos de estar no mundo. Na medida em que atravessam relações de poder, sentidos e valores, sendo parte da disputa por hegemonia, e podem ser mobilizados em diferentes agendas, os afetos são políticos. Nesse sentido, não apenas organizam relações espaço-temporais, mas constituem políticas afetivas: são lugares de trabalho e produção de alianças que nos permitem falar de uma “geografia dos afetos”, ampliando a densidade que essa expressão ganha em Massey (2009, p. 263).

Esse olhar para os afetos e políticas afetivas em torno do Nordeste destaca a formação de alianças enquanto engajamentos identitários que dizem respeito às ecologias de pertencimento e às maneiras como vínculos são estabelecidos, como definimos nossos mapas de importância e como nos engajamos com os territórios. Nessa direção, o Nordeste pode ser lugar *de aninhamento de afetos*, construídos a partir de vínculos estabelecidos através de estruturas de sentimento que são vividas como modos de habitar e inventar mundos a serem habitados a partir do ser nordestino.

Para Grossberg (2018, p. 93), paisagens afetivas são configurações de estruturas de sentimento, entendidas como pontos de articulação entre o que já é conhecido e experimentado e o surgimento de novas experiências que ainda não podem ser expressas e, portanto, permanecem desconhecidas, e o autor investiga os modos como elas definem ecologias de pertencimento e possibilidades de mudança. Uma paisagem afetiva é um espaço denso, onde experiências, vivências e relações de força estabelecem limites e possibilidades para as ações dentro dele.

Se pensarmos com Augustin Berque (2023) que a ideia de paisagem — inclusive as afetivas — pressupõe o entrelaçamento de toponímias, espaços de deleite, arquiteturas que molduram possibilidades de frui-

ção, representações da ambiência e reflexões sobre a própria existência da paisagem, torna-se possível perceber que as paisagens afetivas incorporam valores, normas e expectativas que modulam experiências e orientam os comportamentos de quem as habita. É nelas que emergem experiências ainda vistas como impossíveis ou inimagináveis — experiências que só vêm à tona ao desafiar os limites previamente traçados sobre o que se pode sentir, viver, conhecer e imaginar. A luta para tornar essas vivências possíveis e inteligíveis é, justamente, o campo onde se forjam transformações sociais, pois tensionam as fronteiras do sensível e abrem caminho para outras possibilidades de existência.

Uma paisagem afetiva descreve um modo social complexo de estar no mundo, um espaço densamente texturizado no qual algumas experiências, comportamentos, escolhas e emoções são possíveis, alguns “sentimentos” inevitáveis e óbvios, e outros ainda são impossíveis ou inimagináveis. Define o que é permitido e o que é proibido. E é aí que a luta para tornar experiências novas e emergentes, vivíveis e conhecíveis, é levada a cabo (Grossberg, 2018, p. 91).

Para além da busca por sínteses ou intersecções que insinuariam um apaziguador comum do diferendo, cotejamos impurezas, desarmonias e distâncias — não como ruídos a serem corrigidos, mas como potências que possibilitam perceber o Nordeste como um espaço-problema em constante desdobramento. Esse movimento, que compreendemos como uma radical contextualização (Grossberg, 2010), reconhece realidades sociais, culturais e políticas enquanto formações articuladas — complexos vivos que se entrelaçam em tensões e contradições.

Contextos são tecidos por múltiplas condições — geográficas, históricas, políticas, institucionais, intelectuais e culturais — estruturadas por relações de poder e força, por afetos e alianças. Entendemos que certas práticas e formações culturais participam ativamente da origem e da manutenção desses contextos como realidades que se apresentam como coesas e estáveis. É nesse movimento que se forjam concepções homogeneizadoras de Nordeste, recorrentes tanto no pensamento inte-

lectual quanto na formulação de políticas públicas brasileiras. E é justamente esse reconhecimento que convoca o nosso gesto teórico-metodológico para a prática analítica transformadora da contextualização radical, pois, se um contexto é formado por relações de força, no interesse de certas posições de poder, mudar um contexto envolve cartografar essas relações, expor suas disputas por coerência, e, quando possível, desarticulá-las e rearticulá-las para construir outras conexões possíveis.

Nosso esforço consiste em cartografar formas pelas quais o Nordeste tem sido apresentado como um todo harmonioso e homogêneo, e, a partir disso, evidenciar as fissuras, potências e multiplicidades que atravessam essa construção. Trata-se de lançar luz sobre os corpos, desejos e afetos que habitam esse território, bem como sobre as linhas de fuga que delineiam outras territorialidades possíveis. Ao fazê-lo, buscamos reconhecer a existência de temporalidades diversas e de agenciamentos múltiplos que desafiam qualquer tentativa de fixar o Nordeste como uma unidade estável e uniforme.

Não nos interessa apenas localizar o comum entre o Beato e o Cangaceiro, o Praieiro e o Vaqueiro, tampouco destacar, de forma acrítica, os aspectos romantizados de uma miscigenação que oclusa os estúprosilenciados em narrativas heroicas sobre as Cangaceiras ou as Amas de Leite da Casa Grande. Manter essas incoerências em perspectiva é fundamental para que não nos esqueçamos, enquanto cozinhamos este texto, das estratégias recorrentes entre intelectuais que, ao longo do tempo, contribuíram para a formulação dos discursos que sustentaram a demarcação do que se chama Região Nordeste.

Misturam-se em um só texto conceitos, enunciados, temas e imagens de tendências retóricas às vezes antagônicas, mas que são harmonizadas naquilo que seria uma característica do pensamento brasileiro, ou seja, não ter amor pelas oposições e pelas dissidências e sim pelo amalgamento e harmonização dos contrários (Albuquerque Jr., 2013, p. 198).

Ambiências comunicacionais, vínculos e paisagens afetivas

A concepção de região é, por si só, uma narrativa em disputa, especialmente no campo da geografia crítica (Haesbaert, 2014). A depender das dinâmicas situacionais, a noção de região é forjada a partir de experiências empíricas e afetivas, nas quais sua nomeação se torna parte constitutiva da própria existência e vivência coletiva. Em outras dinâmicas, está ancorada em supostas certezas científicas, funcionando como uma designação técnica e objetiva de um espaço, cuja delimitação é estabelecida por distinções em relação a outras áreas — distinções que, ao se sobrepor ou se estender, conformam zonas de transição como parte inevitável de sua própria configuração.

De todo modo, essas diferentes camadas de percepção e construção tendem a se condensar na instituição política das macrorregiões brasileiras, que, ao longo do tempo, passaram a condicionar modos de imaginar, viver e governar o Brasil enquanto Estado-nação. Como bem aponta Albuquerque Jr. (1999, p. 38), a identidade nacional ou regional é uma construção mental, um conceito abstrato e sintético que procura dar conta, de forma generalizante, de uma ampla variedade de experiências concretas. “Falar e ver a nação ou a região não é, a rigor, espelhar essas realidades, mas criá-las”, afirma o autor — trata-se, portanto, de espaços que se institucionalizam e ganham tonalidades de verdade.

Ao buscar complexificar a ideia de Nordeste — seja como artifício político, região geográfica ou espaço vivido —, reconhece-se que tais demarcações não operam isoladamente. Elas se entrelaçam e se atualizam por meio de vínculos comunicacionais, práticas culturais e paisagens afetivas que constroem um viver de múltiplas intensidades, entre diferentes camadas sociais, estéticas, econômicas e geopolíticas. É nesse sentido que a comunicação se apresenta não apenas como meio, mas como condição de *vinculação simbólica*, enquanto partilha, relação e constituição de um mundo comum.

Como aponta Muniz Sodré (2017, p. 239), *communicare* remete à ideia de “partilhar”, “participar de algo”, “agir em comum” ou “deixar agir o comum” — ou seja, comunicar é vincular, organizar e deixar-se organizar pelas forças simbólicas que estruturam a vida coletiva. Esse processo, contudo, não é neutro nem plenamente inclusivo: ele é atravessado por intensidades afetivas e relações de poder, que implicam também dinâmicas de exclusão e violência. O engendramento territorial sempre delimita fronteiras — nem todos podem compartilhar de modo pleno os engajamentos afetivos que o espaço parece oferecer.

Tal como a ideia de “participação em comum” — base constitutiva do Estado-nação — se edifica sobre a obliteração da subjugação histórica de povos afrodescendentes e indígenas, a identidade nordestina, em muitas situações, também reproduz apagamentos e invisibilizações. Frequentemente, ela se sobrepõe às afroconfluências, às questões de gênero e sexualidade e às diferenças político-sociais, bem como às múltiplas redes de pertencimento que escapam ao modelo hegemônico do “homem nordestino”. Além disso, a própria adjetivação “nordestino/a” carrega consigo camadas históricas de estigma e preconceito, que tornam ainda mais complexa qualquer tentativa de enunciar a região a partir de uma suposta coesão identitária fixada em sua alegada “unidade geoespacial”. Longe de ser um território homogêneo, o Nordeste é atravessado por tensões, deslocamentos e alteridades que desafiam os limites de suas representações consolidadas.

Ao nos desviarmos das facilidades oferecidas por axiomas ancorados em dicotomias como tradição/modernidade ou popular/pop, deslocamos os lugares-comuns que historicamente estruturam as imagens do Nordeste — mesmo quando essas imagens se reproduzem por meio de seus próprios clichês. Propomos, assim, problematizar a noção de região a partir das ambiências comunicacionais que emergem dos fluxos audiovisuais, literários, sônico-musicais e, de modo mais amplo, sensíveis, compreendendo essas expressões como modos de experimentar e fabular o território. Trata-se de abrir frestas para narrar outras for-

mas de habitar o ser nordestino, acolhendo multiplicidades e dissensos como paradoxos que compõem o Nordeste.

A ideia de ambientação comunicacional parte do pressuposto de vínculos constituídos na relação entre ambiente, ambientado e ambientando, evitando, assim, as armadilhas de uma linearização das transformações nos processos de disponibilização, circulação e consumo da cultura. Nesse horizonte, concebemos o ambiente não como dado externo ou mera moldura, mas como ambiência — um campo relacional e sensível — formado por entrelaçamentos técnicos, afetivos e simbólicos que, em sua dinâmica, reconfiguram continuamente os próprios vínculos que sustentam a ambientação comunicacional (Janotti Jr., 2020). Para tanto, apostamos na articulação de produtos e processos comunicacionais como fluxos audiovisuais em rede — uma perspectiva que retoma a noção de fluxo televisivo desenvolvida por Raymond Williams (2016), bem como as formulações de Jesús Martín-Barbero (2009) sobre o entorno tecnocomunicativo.

Trata-se de observar as transformações na experiência comunicacional, que já não se define — ou não apenas — pelo consumo pontual e localizado das mídias, mas por uma imersão contínua em uma ambiência comunicacional. Os fluxos audiovisuais em rede seriam, nesse contexto, as formas culturais desse entorno tecnocomunicativo, atuando transversalmente em todos os meios (Gomes, 2023). Uma de suas implicações metodológicas reside na compreensão do fluxo como experiência e forma cultural, o que nos convoca a reorganizar os processos de pesquisa a partir de nossas próprias vivências enquanto investigadoras/res imersos/as na ambiência comunicacional daquilo que estamos vivendo e pesquisando.

Levando em consideração esses apontamentos como prescrições metodológicas, postula-se que as mudanças na ambientação comunicacional são parte da articulação do universo cultural. Assim, esperamos enfrentar o engessamento de algumas figuras incrustadas em um imaginário de Nordeste como espaço de tradição, antípoda de moderno, usu-

almente solidificado em uma perspectiva conservadora, por exemplo, de sertão como um lugar de relações “puras”, avessas ao cosmopolitismo e à mundanidade de praias que parecem configurar um idílio paradisíaco do tempo por gastar.

Pensar o Sertão como um tropo em fluxo — isto é, como uma figura que condensa múltiplas intensidades afetivas — implica reconhecê-lo em acepções diversas, muitas vezes paradoxais, que escapam a fechamentos identitários ou representações simbólicas homogêneas. Longe de ser uma paisagem afetiva cristalizada, o Sertão se constitui como espaço aberto à reinvenção, permitindo o agenciamento de diferentes formas de engajamento sensível e estético que reconfiguram as próprias ambiências comunicacionais em que ele se manifesta.

Nesta direção, somando-se às perspectivas espaciais pressupostas nas noções de ambientação, torna-se importante incorporar a esse universo a multiplicidade de dimensões temporais distintas que atuam a partir de fluxos audiovisuais. Inspirado nas noções de dinâmicas culturais *hegemônica (dominante), emergente, nova, arcaica e residual* postuladas por Raymond Williams (1979) e acondicionadas ao pensamento comunicacional brasileiro por Itania Gomes (2011) e Elton Antunes (Gomes; Antunes, 2019), é possível imaginar essas dinâmicas temporais atuando de modo justaposto na ambientação comunicacional do espaço Nordeste, onde é possível vislumbrar outras possibilidades de modernidade. Vale lembrar que “emergente no sentido rigoroso, e não simplesmente novo” (Williams, 1979, p. 126), e novo como fase nova dentro do sistema hegemônico, muitas vezes aparecem de modo imbricado. O mesmo ocorre com o residual — elementos culturais do passado que permanecem ativos no presente — e o arcaico — dinâmicas que já não parecem relevantes para as experiências atuais.

Reiterando o que foi dito acima, lembramos que o Nordeste brasileiro ocupa uma posição ambígua na imaginação nacional, ora como berço da brasilidade, ora como região “atrasada”; ora como celeiro cultural, ora como zona de carência; ele é, ao mesmo tempo, território da memó-

ria cultural profunda — do cangaço, do sertão mítico, da religiosidade popular e do messianismo — e espaço da carência, da seca, da pobreza e da migração forçada. Essa ambivalência funda um campo de forças afetivas e políticas onde se articulam diversas visões de mundo. Podemos dizer, assim, que o Nordeste constitui um espaço-problema afetivo. Se consideramos que os afetos — entendidos como forças sociais — organizam e territorializam sentidos sobre o Nordeste, ao mesmo tempo em que constituem engajamentos, resistências e exclusões, podemos perceber o Nordeste como uma configuração de múltiplas paisagens afetivas, que conformam ecologias de pertencimento em disputa.

Para Grossberg (1992), afetos são formas de energia cultural que se distribuem de maneira desigual, investindo-se em determinados objetos, práticas e lugares com maior ou menor intensidade. Diferentemente das abordagens individualizantes sobre o afeto, Grossberg o entende como uma força social e política, operando no campo das formações culturais — conjuntos contingentes de significados, práticas e relações que organizam a experiência. Essa perspectiva nos permite compreender que a relação que temos com o espaço não se dá apenas pela lógica geográfica, ou econômica, ou social, mas também pelo engajamento afetivo: os sujeitos se sentem ligados a certos territórios, símbolos e narrativas, de forma carregada de emoção, pertencimento e identidade.

Historicamente, o Nordeste tem sido construído como uma paisagem afetiva negativa nos discursos hegemônicos do Brasil. Desde o século XIX, consolidou-se a ideia de um Nordeste marcado por carências, ausências e violências — região da seca, do atraso, da pobreza e da migração forçada. Essa construção é reforçada em discursos políticos, em políticas públicas, em estratégias do mercado, em políticas culturais, na mídia, no jornalismo e no cinema. A paisagem afetiva, articulada por um imaginário muitas vezes cristalizado pela literatura, música, cinema e televisão, opera como um regime de visibilidade que representa o Nordeste com sentidos fixos e essencialistas. Poderíamos então compreender, seguindo Grossberg, que essa paisagem afetiva negativa

é uma articulação específica, em que o Nordeste é investido por afetos configurados por pena, desprezo, dor, trauma, distanciamento, exclusão, paternalismo, exotismo ou folclorização. As imagens do “retirante”, do “pobre coitado” ou do “caboclo engraçado” são, assim, dispositivos afetivos que organizam relações de poder e exclusão.

Apesar da força dessa paisagem afetiva estigmatizante, o Nordeste é também território de rearticulações afetivas, como, por exemplo, aquelas que opõem ao Nordeste do atraso uma paisagem afetiva baseada na ideia de um Nordeste “autêntico”: o berço do forró, da religiosidade popular, do cordel e do sertão mítico. Essas representações mobilizam afetos de orgulho e ecologias de pertencimento e invenção cultural, ainda que possam também ser capturadas por práticas que folclorizam ou commodificam a cultura local, esvaziando a sua potência de vida. Entretanto, se paisagens afetivas são modos de ser-estar no mundo e rearticulações dos afetos que são potencialmente múltiplas, é nesse sentido que dizemos que o Nordeste configura um espaço-problema: um espaço onde se travam as lutas por reconhecimento, por reinvenção dos vínculos e pela ampliação de formas de vida culturalmente habitáveis.

Ecologias de pertencimento se relacionam ao modo como Grossberg compreende as formações culturais como uma complexa articulação de relações — afetivas, culturais, políticas, históricas — que configuram como e onde os sujeitos constroem sentidos de pertencimento, repercutindo sua compreensão da cultura como um campo de articulações dinâmicas, marcado por tensões, exclusões e possibilidades de transformação. Nesses termos, ecologias de pertencimento são arranjos contingentes, provisórios e historicamente situados de práticas, discursos e sentidos que constituem os modos como nos vinculamos a um determinado lugar ou território.

Mesmo quando marcado por representações consagradas — como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, ou *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, tanto na literatura quanto em suas versões cinematográficas —, o Sertão emerge como um tropo em disputa. Essa complexidade se torna ainda

mais evidente ao considerarmos outras de suas configurações, como o Sertão mítico-existencial de João Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*, atravessado por “veredas” de vegetação e água que tensionam o imaginário da aridez e as fronteiras geopolíticas do Nordeste. Em uma chave fabular ligada ao século XXI, o romance *A Cabeça de Santo*, da escritora cearense Socorro Acioli (2014), reinventa o sertão como espaço de escutas impossíveis e afetos reprimidos, articulando religiosidade e uma perspectiva do insólito cotidiano afirmada em uma geografia interior carregada de simbolismos. Ou, em *A palavra que resta*, romance do também cearense Stênio Gardel (2021), em que Raimundo, nascido no sertão nordestino, trabalhador na roça desde a infância e analfabeto, descobre a sexualidade e o amor por Cícero, vínculo que é violentamente reprimido pelas famílias e pela sociedade. Cícero, antes de sumir no mundo fugindo da repressão de uma sociedade rigidamente heteronormativa, em um gesto de resistência afetiva, deixa para Raimundo uma carta, cuja leitura permanecerá inacessível por décadas. É na amizade com Suzzanny, uma mulher trans, que ele encontra acolhimento e incentivo para se alfabetizar, aos 71 anos, e reinventar a vida.

Do mesmo modo, o audiovisual contemporâneo amplia esse repertório ao fabular sertões urbanos, trágicos, míticos, mágicos, legendários e pop, como se vê em obras como *O Auto da Compadecida* (2000), *Bacurau* (2019), *Cangaço Novo* (2023), *O Cangaceiro do Futuro* (2022), *Mais Pesado é o Céu* (2023), *Maria e o Cangaço* (2025), *O Shaolin do Sertão* (2016) e *O Céu de Suely* (2006). Esses filmes e séries ressignificam o Sertão, afastando-o de imaginários restritos à ideia de atraso, escassez ou isolamento, para projetá-lo como campo de forças onde convivem múltiplos afetos, memórias e desejos.

Essas rearticulações afetivas se manifestam, por exemplo, na música nordestina do forró ao rap regional, que reelabora paisagens sensíveis engajadas em ecologias de pertencimento, articulando o Nordeste como um tropo em disputa. Trata-se de um processo de ressignificação estética e política, no qual o sertão deixa de ser representado como ausência

ou carência e passa a ser entendido como espaço de denegação, enfrentamento, invenção e potência poética. Essa poética em transformação pode ser percebida na obra de artistas como Cordel do Fogo Encantado, Belchior, Elba Ramalho, Zé Ramalho e Torquato Neto, que mobilizam o sertão como lugar de linguagem e conflito simbólico. Também se expressa na música de Aya Bass, BaianaSystem, Bixarte, Cascadura, Chico Science e Nação Zumbi, Chico César, Cidade Dormitório, Getúlio Abelha (com sua *Bicha Cangaceira*), Fred Zero Quatro e Mundo Livre S/A, Ilê Aiyê, Luísa e os Alquimistas, Mona Gadelha, Papa Angu, The Baggios, Validuatê e Zeca Baleiro, entre outros, que tensionam os limites entre o regional e o global, articulando o rock e a psicodelia nordestina, o local e o cosmopolita, o pop e a zona da mata, o popular massivo e a sertanidade. Suas obras desestabilizam binarismos como centro/periferia e desafiam representações hegemônicas que associam o Nordeste a uma imagem de atraso, projetando a complexidade e a contradição como força motriz de parte de seu maquinário poético. Ao mesmo tempo, reinscrevem afetivamente elementos da tradição musical da região, promovendo encontros com sonoridades transnacionais da afro-diáspora, reelaborando ecologias de pertencimento.

Essas práticas também se revelam em movimentos culturais periféricos, nos quais gêneros como brega funk, pagotrap e piseiro conectam outras, traçando novas cartografias afetivas do Nordeste. Estão presentes ainda na arte urbana das periferias nordestinas — que transforma muros e bairros em territórios de resistência — e nas lutas por terra e território, como as dos quilombolas e comunidades tradicionais do semiárido, que constroem uma ecologia de pertencimento enraizada na memória coletiva e na resistência cotidiana, em contraponto às noções cristalizadas do ser moderno, abrindo fronteiras e arregimentando engajamentos sensíveis com a negritude e a memória da diáspora africana.

Chamamos essas práticas de *rearticulações afetivas* porque elas produzem outras paisagens sensíveis, ancoradas em vínculos, narrativas compartilhadas e experiências de pertencimento. São formas de resis-

tência às imagens cristalizadas do “tropa Nordeste” e, simultaneamente, formas de reinvenção simbólica da região no imaginário nacional, ao convocarem novas intensidades de viver e imaginar o Nordeste. Assim, a ambientação dessa produção cultural transforma a própria ambiência comunicacional, reabrindo o espaço para questionamentos e propondo novas geografias afetivas a partir das quais é possível viver, pensar e fabular o Nordeste.

As paisagens afetivas nordestinas são espaços de conflito, que deixam ver disputas sobre modos de existência. Um exemplo paradigmático é o modo como o carnaval nordestino (como o de Recife ou Salvador) é, ao mesmo tempo, um espaço de celebração popular, rupturas e produto de exploração turística e midiática. Outro exemplo, que permite olhar para longos processos históricos de articulação, desarticulação e rearticulação afetiva, é a disputa que transformou o Nordeste em um significante político-afetivo nacional.

As eleições presidenciais mais recentes intensificaram esse processo: o Nordeste passou a ser novamente articulado, por setores conservadores, como região “irracional”, “atrasada” e “dependente”, em tentativas de desqualificação afetiva do pertencimento nordestino, transformando o orgulho local em marca de inferiorização. Ao mesmo tempo, essa agressão simbólica é desarticulada por respostas afetivas coletivas, como campanhas de valorização identitária, memes de resistência cultural e mobilizações em torno do “ser nordestino” como posicionamento político, sendo rearticulada como ecologia de pertencimento nas afirmações em torno do mote “Nordeste é o meu país”. Isso evidencia o quanto os afetos são campos de força e disputa. Tais conflitos são o que Grossberg descreve como lutas pela articulação, desarticulação e rearticulação afetiva: a disputa sobre quais afetos serão permitidos, reconhecidos ou deslegitimados em um determinado espaço, quais corpos são possíveis e quais não podem viver.

Se a experiência de Nordeste é usualmente associada a paisagens cristalizadas nos açúcares que escorriam pelos engenhos, propomos

aqui outros afetos como forma de adentrar esses problemas. A começar por incorporar o Paredão do Pagode Baiano, os trios do Axé, os beats do Brega Funk, as texturas Afropops, o agarradinho do Arrocha aos Maracatus, Forrós e Samba do Recôncavo, como muitas já o fazem — não buscando hibridismos ou sínteses que sustentem a reencenação da nociva noção de democracia tropical, mas sim abrindo nossos corpos para macetar as impurezas, os ruídos e os encontros indesejados que constituem as paisagens afetivas daquilo que se nomina Nordeste.

Ao reconhecer o gesto teórico-metodológico que possibilita percepções múltiplas do Nordeste como um espaço-problema, esperamos ir além das articulações tradição/modernidade, popular/pop, sertão/mar, que usualmente são acionadas para refletir e imaginar o Nordeste. Reconhecer este espaço através de suas paisagens afetivas — que criam vínculos, aninhamentos, mas também exclusões e violências — a partir das dinâmicas dos fluxos audiovisuais em rede que tecem o Nordeste como ambiência comunicacional é um gesto que busca incorporar as desarmonias, os afastamentos e o impuro ao comum que nordestina o existir.

Referências

- ACIOLI, Socorro. *A cabeça do santo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do “falo” — uma história do gênero masculino (1920-1940)*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- AMORMINO, Luciana. *A memória como gesto: um ato ético, estético e político*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2024.
- AUTO DA COMPADECIDA*. Direção: Guel Arraes. Produção: Paula Lavigne. Brasil: Globo Filmes, 2000.
- BACURAU*. Direção: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux *et al.* Brasil: Vitrine Filmes, 2019.
- BERQUE, Augustin. *O pensamento-paisagem*. São Paulo: Edusp, 2023.
- CANGAÇO NOVO*. Direção: Aly Muritiba; Fábio Mendonça. Roteiro: Mariana Bardan; Eduardo Melo. Brasil: Amazon Studios, 2023. Série (1ª temporada), vídeo sob demanda.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- FARIAS, Daniel Oliveira; GOMES, Itania Maria Mota. Fluxos ativistas indígenas: instabilizando a hipótese da guerra cultural a partir de afetos, territorialidades e temporalidades no Brasil. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 277-308, 2021. Disponível em: <<https://shorturl.at/Q9bhz>>. Acesso em: 15 out. 2025.
- GARDEL, Stênio. *A palavra que resta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- GOMES, Itania Maria Mota. *Consciência afetiva, modificações de presença e fluxo: comunicação e experiência nos estudos culturais*. In: LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos (org.). *Teorias da comunicação e experiência: aproximações*. Cachoeirinha: Fi, 2023, v. 1, p. 41-66.
- GOMES, Itania Maria Mota. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento. In: GOMES, Itania Maria Mota; JANOTTI JR., Jeder (org.). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: Edufba, 2011. p. 29-48. v. 1.
- GOMES, Itania Maria Mota; ANTUNES, Elton. *Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas*. Galáxia, São Paulo, n. esp. 1, p. 8-21, 2019. Disponível em: <<https://shorturl.at/NQpTk>>. Acesso em: 15 out. 2025.

GROSSBERG, Lawrence. *Cultural studies in the future tense*. Durham; London: Duke University Press, 2010.

GROSSBERG, Lawrence. *Under the cover of chaos: Trump and the battle for the American Right*. London: Pluto Press, 2018.

GROSSBERG, Lawrence. *We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture*. London: Routledge, 1992.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

HAESBAERT, Rogério. *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi)territorial/de(s) colonial na América Latina*. Buenos Aires: CLACSO; Niterói: POSGEO/UFF, 2021.

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

JANOTTI JR., Jeder. *Gêneros musicais em ambientações digitais*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFGM, 2020.

MAIS PESADO É O CÉU. Direção: Petrus Cariry. Roteiro: Petrus Cariry; Rosemberg Cariry. Brasil: Iluminura Filmes, 2023.

MARIA E O CANGAÇO. Direção: Sérgio Machado; Thalita Rubio; Adrian Teijido. Roteiro: Sérgio Machado; Armando Praça; Letícia Simões; Sandra Delgado. Produção: Cinefilm; Coiote; Paranoid. Brasil: Disney+, 2025. Série (1ª temporada), vídeo sob demanda.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. As formas mestiças da mídia: entrevista a Mariluce Moura, FAPESP, 2009. Disponível em: <<https://shorturl.at/8inHv>>. Acesso em: 15 out. 2025.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *As novas sensibilidades: entre urbanias e cidadanias*.

MATRIZES, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 207-215, 2008. Disponível em: <<https://shorturl.at/GE7aq>>. Acesso em: 15 out. 2025.

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

MAZUREL, Hervé. Introdução: a investigação do sensível. In: CORBIN, Alain; MAZUREL, Hervé (org.). *História das sensibilidades*. São Paulo: Unesp, 2024. p. 7-32.

O CANGACEIRO DO FUTURO. Direção: Halder Gomes. Produção: Mayra Lucas. Brasil: Netflix, 2022. Série (1ª temporada), vídeo sob demanda.

O CÉU DE SUELY. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Hank Levine; Murilo Salles. Brasil: Videofilmes, 2006.

O *SHAOLIN DO SERTÃO*. Direção: Halder Gomes. Produção: Glaz Entretenimento. Brasil: Downtown Filmes, 2016.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2018.

SCOTT, David. *Conscripts of modernity: the tragedy of colonial enlightenment*. Durham; London: Duke University Press, 2004.

SCOTT, David. *Refashioning futures: criticism after postcoloniality*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô: a dialética do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2017.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2016.

CAPÍTULO 2

Que nordestino é esse na cultura nordestina?

AMANDA BARBOSA

ALEXANDRE SOUZA

GIOVANNA CARNEIRO

LUCAS AMORIM

Em seu texto *Que “negro” é esse na cultura negra?*, no qual tomamos inspiração, Stuart Hall (2013, p. 378) afirma que a “cultura popular carrega essa ressonância afirmativa por causa do peso da palavra ‘popular’”, tendo “ligações com as esperanças e aspirações locais, tragédias e cenários locais que são práticas e experiências cotidianas de pessoas comuns”. Aquilo que hegemonicamente se constituiu *como cultura nordestina* pode ser tomado sob este mesmo enquadramento: ela daria conta das experiências do nordestino comum; e este, por sua vez, representaria um “Brasil de verdade”, “profundo” e “real” — *popular*. Hall afirma que:

O papel do “popular” na cultura popular é o de fixar a autenticidade das formas populares, enraizando-as nas experiências das comunidades populares das quais elas retiram o seu vigor e nos permitindo vê-las como expressão de uma vida social subalterna específica, que resiste a ser constantemente reformulada enquanto baixa e periférica (Hall, 2013, p. 379).

Mas quem é o *nordestino comum*? Uma busca pelo termo “nordestino” no Google Imagens nos apresenta fotografias e ilustrações de homens sertanejos, a maioria usando um chapéu de cangaceiro ou vaqueiro, muitos deles fotografados em ambientes externos que mostram casas de taipa e chão de barro. Um outro exercício, agora buscando o “Dia do Nordeste”, comemorado em 8 de outubro, traz quase exclusivamente imagens que remetem graficamente à tipografia de cordel, associadas novamente ao chapéu de cangaceiro — o mesmo chapéu que Luiz Gonzaga, um dos grandes símbolos do que comumente associamos à “música nordestina”, orgulhosamente carregava na cabeça em suas performances. Já a busca pelo termo “Nordeste” mostra resultados do mapa da região e seus estados, mesclados a imagens do bioma da caatinga e, de maneira mais rara, fotos de praias de mar azul.

Esses breves exercícios são colocados aqui como disparadores introdutórios que nos permitem pensar sobre como a ideia de *cultura popular* aparece, articulada ao regionalismo e relacionada à ideia de *tradição*, quando adicionamos o marcador *nordestino*. Como veremos a partir de Albuquerque Jr. (2013) e Vasconcelos (2012), a *cultura nordestina* seria a cultura brasileira em sua suposta forma *original*, ligada aos modos de vida territorializados no Sertão, numa oposição ao modernismo, à urbanização, às contaminações estrangeiras do Sul/Sudeste do país e ao litoral — este último onde notadamente a população negra se fez e faz mais presente. Assim, este capítulo discute as tensões que a racialidade (a identidade negra, em nosso caso¹) coloca à chamada *cultura nordestina*, com uma entrada analítica pela música. Questionamos, portanto, *que nordestino é esse na cultura nordestina* e que dinâmicas raciais ele silencia ou faz aparecer.

O nordestino da cultura nordestina

Uma surpresa no sertão é o quase desaparecimento do Negro. Raros os negros-fulos e ainda mais o retinto. Estes, não os vi nos 1.307 quilômetros viajados. Assimilado nos cruzamentos, o Negro não viverá dois

decênios em massa que mereça saliência (Cascudo apud Albuquerque Jr., 2013, p. 160).

Em seu livro *Nordestino: Invenção do “falo” — uma história do gênero masculino (1920-1940)*, Albuquerque Jr. (2013) explica que o “nordestino”², como identidade regional, é uma construção recente: surge nas primeiras décadas do século XX e ganha força junto à própria consolidação do Nordeste enquanto território geográfico.

Esta identidade regional vai se afirmando de forma muito lenta, convivendo, pelo menos até os anos 30, com outras designações como: nortista, que se preserva ainda hoje no Sul do país, cearense, designando os habitantes do Nordeste que migravam para a Amazônia em busca da borracha, também chamados de paroaras ou arigós, sertanejos, brejeiros, praieiros, tipos regionais que [...] serão paulatinamente incorporados à figura do nordestino (Albuquerque Jr., 2013, p. 137-138).

É a partir da movimentação político-cultural das elites locais, especialmente as de Pernambuco, que a força do “nordestino” como identidade regional se consolida. Com a perda de poder financeiro e político para o Sul, essas elites se articulam para ganhar a atenção do governo central do país, atrelando a região a temas como a seca e a crise produtiva das lavouras, o que justificaria o destino de verbas públicas à região (Albuquerque Jr., 2013). O “federalismo republicano” do Sul cafeeiro e “urbanista”, junto ao declínio das plantações de algodão e açúcar do Norte do país no pós-abolição, além das investidas do Cangaço, aparecem como motivações centrais para que essas elites nortistas produzam novos sentidos para o que chamariam de “Nordeste” (Albuquerque Jr., 2013, p. 138-140). Assim, o Movimento Regionalista Tradicionalista, liderado por Gilberto Freyre e guiado por “uma ampla militância cultural e intelectual” (Albuquerque Jr., 2013, p. 140), investe na invenção do Nordeste e do *nordestino*.

Posicionando-se como representação de “um Brasil mais brasileiro” (Freyre, 1926 apud Albuquerque Jr., 2013, p. 142), o regionalismo en-

cabeçado por Freyre “passa a ser apresentado como uma nova forma de pensar a realidade nacional e como a nossa forma própria de produzir cultura e arte” (Albuquerque Jr., 2013, p. 142). Assim, “[à] medida que [...] a imigração estrangeira modificava profundamente a cultura do Sul do país, o Nordeste veio a se constituir na expressão do que havia de mais brasileiro, daquela civilização tropical criada pelo encontro das três raças formadoras da nacionalidade” (Albuquerque Jr., 2013, p. 142).

Se opondo, também, aos “estrangeirismos” dos artistas modernistas, o regionalismo promovido pelo movimento das elites do norte nos anos 1920 e 1930 estava calcado na ideia de *tradição*³, tentando “ancorar a realidade regional e a definição da fisionomia de seu habitante no passado, um passado definido como tradicional, passado rural, quando não escravista e que Freyre define como patriarcal” (Albuquerque Jr., 2013, p. 146). Junto a um modelo dominante de masculinidade e virilidade, o nordestino articula elementos de distintas temporalidades do Brasil com a finalidade de se tornar “uma figura que seria capaz de se contrapor às transformações históricas em curso” (Albuquerque Jr., 2013, p. 150):

O tipo nordestino [...] será definido, portanto, como um tipo *tradicional*, um tipo voltado para a preservação de um passado regional que estaria desaparecendo. Um passado patriarcal, que parecia ser substituído por uma sociedade “matriarcal”, efeminada. O nordestino é definido como um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histérica. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos. O nordestino é definido como um macho capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise, um ser viril capaz de retirar sua região da situação de passividade e subserviência em que se encontrava (Albuquerque Jr., 2013, p. 150, grifo nosso).

Como dissemos anteriormente, o tradicionalismo patriarcal se articula, no movimento de fundação da ideia de Nordeste, a uma defesa e celebração do Sertão. Como aponta Cláudia Vasconcelos (2012, p. 46-84), a identidade do nordestino estava articulada à de sertanejo a partir

de noções naturalistas e eugenistas que dominavam os campos artístico e científico no Brasil no fim do século XIX e começo do século XX: “Nesse emaranhado de teorias sobre a brasilidade, são prioritariamente as noções de clima, raça e saúde/doença que vão dar singularidade ao país e explicar o atraso e a sua lenta mobilidade em relação ao mundo” (Vasconcelos, 2012, p. 48). A autora argumenta que, ainda que o Movimento Regionalista de Freyre tenha-se colocado como principal polo na defesa de um Nordeste *tradicional* — masculino, ligado ao passado, rural —, o novo centro político, intelectual e comercial do país (o Sul, especialmente São Paulo) já estava tratando de construir “uma distinção entre um Brasil ‘ideal’ — moderno, rico, industrial, formado por uma grande parcela de imigrantes europeus — e um Brasil ‘real’ — atrasado, pobre, rural, escurecido por uma população mestiça de índios e negros” (Vasconcelos, 2012, p. 49).

A crítica de Vasconcelos a Albuquerque Jr. é justamente à culpa que o autor inscreve quase que exclusivamente ao Movimento Regionalista na construção do nordestino como caricato, atrasado, patriarcal e rural, quando essas conformações já estavam atuando para o centro nacional do poder político, intelectual e artístico do país. Ainda assim, Vasconcelos retoma o texto de Albuquerque Jr., concordando com o autor quando ele afirma a importância do Movimento Regionalista na configuração da “nordestinidade” ligada a termos como “originalidade”, “mestiçagem”, “tradição” e “sertão” (Vasconcelos, 2012, p. 53).

É importante notarmos que tanto a visão pejorativa e hegemônica do Norte/Nordeste difundida no Sul do país — numa relação com a ideia de *atraso* — quanto a do Movimento Regionalista, que colocava a região como representante da *originalidade* brasileira — articulada à noção de *tradição* —, posicionam o Nordeste e o nordestino no *passado*. Contemporaneamente, essa temporalidade ainda conforma o que é ser “nordestino de verdade”, como podemos ver no movimento “Devolva meu São João”⁴, que se opunha à contratação de artistas musicais “não tradicionais” pelas prefeituras locais para celebrar a festa junina. Na fala

do artista pernambucano Alceu Valença para o *Diário Oficial* em 1992: “O que acontece em Pernambuco é que nós somos extremamente conservadores. A gente quer o forró, mas quer que o forró seja exatamente do mesmo jeito. Nós amamos Luiz Gonzaga e nós não temos uma noção de que Luiz Gonzaga morreu” (Valença, 1992 *apud* Teles, 2019, p. 20).

Voltando aos argumentos naturalistas e eugenistas articulados à identidade do nordestino, Vasconcelos afirma que a dicotomia “Litoral x Sertão” é fundamental ao Movimento Regionalista, onde o Sertão seria o “lugar onde se desenvolveria o mais típico da identidade nacional” a partir da “mistura das raças fundadoras do Brasil, o índio e o branco, e a distância das influências dos imigrantes estrangeiros” (Vasconcelos, 2012, p. 56), além da ideia de que o Sertão, com sua natureza quase inexplorada e de difícil adaptação, criaria tipos biológicos e psicológicos mais “fortes” do que aqueles “malemolentes” do Litoral (e que tinham, não coincidentemente, a população negra compondo grande parte de sua demografia):

No Litoral, a sub-raça majoritária é composta por brancos e negros, sendo o mulato visto como inferior, como se pode ver na seguinte citação de Euclides da Cunha (1973, p. 256): “[...] as numerosas importações de escravos se acumulavam no litoral. A grande tarja negra debruçava a costa da Bahia ao Maranhão, mas pouco penetrava o interior”. Já o Sertão seria povoado por brancos e índios, sendo que esse mestiço foi visto como elemento mais *autêntico*, que *conservou* os traços das raças *fundadoras* do Brasil [...]. Esta é uma das razões que levam os regionalistas a optarem pela sua identificação com o Sertão (Vasconcelos, 2012, p. 59-60, grifos nossos).

Albuquerque Jr. aponta como o discurso eugenista estava incorporado à construção do regionalismo e da identidade nordestina hegemônica no Brasil, principalmente, a partir de pensadores famosos como Euclides da Cunha e Nina Rodrigues (Albuquerque Jr., 2013, p. 154). Segundo Albuquerque Jr. (2013, p. 155), “o discurso eugenista, de base evolucionista, defendia a ideia fundamental de que era a constituição biológica do homem que determinava outras características humanas,

como comportamentos e valores”; assim, “a evolução sociológica de um povo estava determinada por sua evolução biológica”. Com isso, entendemos que o pensamento eugenista e naturalista vai formular, dentro das elites da região e das suas disputas para retomar o poder político e econômico, a própria ideia de “nordestino”, muito articulada à figura do Sertão e à do sertanejo.

Origem, tradição e identidade

Essa formulação do *nordestino* que vimos com Albuquerque Jr. parece ter força ainda hoje na ideia de *tradição*. Se pensarmos com Williams (1979) que a tradição pode ser encarada como uma seleção de elementos do passado para validar/construir um presente específico, podemos dizer que ela também aparece na configuração das negritudes no Brasil, ainda que por outros caminhos. Em *Pensando a diáspora*, Suart Hall (2013, p. 27-55) traz questões sobre a identidade cultural que podem instabilizar tanto a ideia de *nordestino* quanto as *negritudes* como reivindicações identitárias cristalizadas. “Presume-se”, ele escreve, que “a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem de genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior” (Hall, 2013, p. 30), e não sofra interferências das nossas próprias migrações e mudanças no espaço geográfico. Ainda que a ideia de “diáspora africana” presuma movimento, ela também está ligada a um mito de origem: surgimos em um lugar, e daí é que nos mudamos ou fomos levados a outro. “Possuir uma identidade cultural nesse sentido”, segundo Hall (2013, p. 32), “é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta”.

Essa linha, para o autor, é também “o que chamamos de ‘tradição’, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua ‘autenticidade’” (Hall, 2013, p. 32). Hall encara esse fenômeno como um “mito” que, ao mesmo tempo, seleciona seus ele-

mentos desejados/imaginados do passado e vai “conferir significado às nossas vidas e dar sentido à nossa história” (Hall, 2013, p. 32). Ou seja, de certa forma, tanto a ideia de cultura nordestina como *tradicional* quanto a noção de negritude como marcada por África colocam os grupos sociais que são atravessados por elas num lugar do *passado*. De certa maneira, o enquadramento da experiência negra a partir da colonização como *afrodiaspórica* remonta a esse mito de origem, já que “afro” e “diaspórico” são termos que presumem um marco inicial (local e temporal), um *nascimento* em África do que se vive, agora/depois, fora dela. Um nascimento não necessariamente do indivíduo, não literal, mas da identidade cultural negra, de um “jeito de ser” cotidiano ou de expressões artísticas que teriam marcadamente uma raiz em África.

Ainda que esse mito de origem muitas vezes congele no passado as comunidades africanas às quais se remete, ele também pode ser interpretado como problematizador das fronteiras nacionais pós-colonização e das relações raciais vividas nos países e regiões onde ocorreu o processo de escravização de pessoas africanas. “Não porque a África seja um ponto antropológico fixo”, aponta Hall (2013, p. 45), mas porque “a ‘África’ é o significante, a metáfora, para aquela dimensão da nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada” (Hall, 2013, p. 45-46). Essa reinvenção de África em pleno terreno nordestino, por exemplo, é o que torna possível o questionamento do título deste texto. Transpondo o que Hall escreve sobre o Caribe para o nosso caso, concordamos com o autor sobre o fato de que a “raça permanece [...] o segredo culposo, o código oculto, o trauma indizível” (Hall, 2013, p. 46), mas ao mesmo tempo é “a ‘África’ que a tem tornado ‘pronunciável’, enquanto condição social e cultural de nossa existência” (Hall, 2013, p. 46). Da mesma forma que, como aponta Hall, certa geração da diáspora “tornou-se ‘caribenha’, não no Caribe, mas em Londres” (Hall, 2013, p. 29), podemos dizer que diversos grupos sociais no Brasil — e especialmente

no Nordeste — se tornam *afro* não em África, mas sim do outro lado do Atlântico.

A reafirmação das negritudes pode ser vista, então, como uma provocação à própria ideia de Nordeste, já que não parte de uma miscigenação supostamente benéfica que clareia as populações indígenas e apaga as africanas que foram trazidas para cá. Há uma pista disso em nossa epígrafe: Cascudo não só celebra, mas também deixa ver, nitidamente, um apagamento dos negros em seus registros. É importante ressaltar que nossa proposta aqui não é a de entender as negritudes, no seu estatuto de identidades, como *opostas* às noções e experiências de Nordeste e das nordestinidades, mas a de provocar ambas as proposições, na medida em que elas se justapõem e se entrecruzam na experiência de vida de pessoas negras nordestinas. Ou seja, neste texto, a problematização do *nordestino* ou do *Nordeste* pelas negritudes e pelos trabalhos de artistas racializados não é para dizer ou categorizar o que *não seria Nordeste* ou o que estaria *fora* da cultura nordestina por conta de um viés racial. Em vez disso, o que a entrada analítica pelas negritudes permite é justamente tensionar a *tradição* — explicitar os pedaços selecionados do passado —, buscando outras formas de viver o Nordeste:

Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona [...] elementos de um discurso que é diferente — outras formas de vida, outras tradições de representação (Hall, 2013, p. 380).

Pensar os entrelaçamentos entre as negritudes e as nordestinidades, portanto, produz tensionamentos para ambas as noções, expandindo-as nas justaposições das ideias de origens, tradições e territórios. As fronteiras entre estados e regiões, por exemplo, são recusadas por movimentos e artistas negres que reclamam identidades conectadas pelo marco comum da afrodíaspóra, extrapolando suas cidades/estados ou

o Nordeste e até o próprio país, recusando a nação enquanto fronteira jurídica e buscando outras alianças e aproximações com grupos sociais racializados. Neste sentido, proposições como o Atlântico Negro de Paul Gilroy (2012) ou da Améfrica de Lélia Gonzalez (2020) são — para usar o termo de Stuart Hall (2013, p. 39) — *contranarrativas* diante da construção do Nordeste enquanto região coesa e parte *tradicional* da história nacional brasileira, como veremos a seguir.

Nordestinidades negras, negritudes nordestinas: deslocando fronteiras

A *amefricanidade*, termo cunhado por Lélia Gonzalez, “nomeia a descendência não só dos africanos ‘gentilmente’ trazidos pelo tráfico negreiro como daqueles chegados à América antes de seu ‘descobrimento’ por Cristóvão Colombo” (Gonzalez, 2020, p. 152). Assim, a Améfrica pode ser vista “enquanto sistema etnogeográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos” (Gonzalez, 2020, p. 135). Tais modelos dão pistas e brechas para compreendermos as dinâmicas que atravessam as populações negras em diáspora, inclusive na desobediência de fronteiras, estados e países — e, no nosso caso, do Nordeste como espaço fechado e cristalizado.

A Améfrica proposta por Gonzalez nos permite perceber a confluência de sensibilidades afrodiaspóricas no Nordeste. Ou seja, existem articulações e tensionamentos possíveis que não são forjados pela noção geográfica de Nordeste e seus nove estados e fronteiras, mas, sim, pelo extrapolar delas, pelo movimento, pelo deslocamento e pelo corpo-território negro. As chaves de acesso a esses outros Nordeste possíveis, então, estão também nas marcas dos corpos-memória⁵, que permitem adentrar fenômenos culturais forjados por pessoas negras nordestinas em distintos pontos geográficos dessa região.

A territorialidade evocada por Gonzalez ao propor a categoria política-cultural da amefricanidade pode ser relacionada àquela do Atlântico negro de Paul Gilroy: “A especificidade da formação política e cultural moderna que pretendo chamar Atlântico negro pode ser definida, em um nível, por esse desejo de transcender tanto as estruturas do estado-nação como os limites da etnia e da particularidade nacional” (Gilroy, 2012, p. 65). Esse desejo de descategorização do território, de ultrapassar as fronteiras nacionais e de criar outras possibilidades de habitar esses territórios une as proposições desses autores e é também o que nos permite pesquisar sensibilidades afrodiaspóricas com outros olhares possíveis para nossos fenômenos. Essas descategorizações são potentes para ampliar a negritude (não como identidade essencial ou de nascença, mas experimentada na América/Atlântico negro de modo cotidiano e compartilhado), os territórios (explodindo geografias duras e institucionais que promovem cercados e fronteiras) e a própria música nordestina.

A própria categoria de *música nordestina*, por exemplo, enquadra as produções de artistas da região de maneira *hiperlocalizada*, além de conferir autenticidade dentro dessa categoria apenas quando as obras reafirmam elementos do âmbito da *tradição*, como já discutimos, desconsiderando as múltiplas possibilidades de vida e experiência na música e sua capacidade de confluir com outras manifestações culturais. Segundo Hall (2013, p. 380), “o povo da diáspora negra tem, em oposição a tudo isso, encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música”. O autor aponta que essas populações “têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos” (Hall, 2013, p. 381).

Acredito que esses repertórios da cultura popular negra — uma vez que fomos excluídos da corrente cultural dominante — eram frequentemente os únicos espaços performáticos que nos restavam e que foram sobredeterminados de duas formas: parcialmente por suas heranças, e também determinados criticamente pelas condições diaspóricas nas quais as conexões foram forjadas (Hall, 2013, p. 381).

Isso nos levou a:

inovações linguísticas na estilização retórica do corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelo, a posturas, gingados e maneiras de falar, bem como a meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade (Hall, 2013, p. 381).

Por isso acreditamos que, pensando as intersecções entre *negritude* e *nordestinidade*, podemos corroborar, por exemplo, com a proposta de “descategorização da música” de Melina Silva (2021). A autora propõe uma abordagem de análise que se aproxima das vivências e dos conhecimentos dos atores sociais, em detrimento de classificações engessadas da categorização musical. Para tal, considera que as “colisões criativas presentes na rede musical nos ajudam a pensar na desordem, na complexidade e nas contradições das respostas dos atores sociais aos sistemas coloniais de dominação/opressão do conhecimento, da cultura, da economia e dos afetos” (Silva, 2021, p. 5). Não estaria aqui, também, uma confluência à quebra de fronteiras promovida pelas proposições de Améfrica e do Atlântico Negro?

A partir da proposta de descategorização da música, podemos tomar como entrada analítica o duo pernambucano Barbarize para investigar as relações entre os pertencimentos negro e nordestino, com os quais estamos engajados. Em entrevista ao programa *Cultura Livre*, eles falaram sobre suas composições musicais e, questionados se faziam afrotrap, o vocalista Yuri então afirmou:

A gente acaba sendo uma mistura de um pouco de tudo e desde o começo a gente pensou que nosso chão é afro. Então, se a gente pega o trap e mistura com o afro, cria uma coisa interessante, se pega o afro e mistura com o mangubeat cria uma originalidade, pega o afro e mistura com samba, com rock, com rap, fica um afrorap, um afropop, um afrotrap (Yuri *apud* Cultura Livre..., 2024, *on-line*).

Naturais da Comunidade do Bode, na Zona Sul do Recife, Barbarize é formado pelos artistas Yuri Lumin e Bárbara Espíndola. Misturando teatro, dança e músicas de diversos gêneros e expressões musicais, como mangubeat, trap, pop, entre outros, o duo expõe a falha das categorizações musicais justamente a partir do prefixo *afro*, que aparece como tensionador e multiplicador de sonoridades — ainda que os artistas também não nos digam exatamente, como perguntou Hall, “que ‘afro’ é esse”. Até pelos exemplos trazidos por Yuri na entrevista, o trap, o samba, o rock e o rap já não seriam *afro*, sem precisar do prefixo? Que *afro* é esse, então, e o que ele faz?

Tendo a questão da racialidade como ponto central de suas composições, com letras que falam sobre a experiência de vida de pessoas negras e periféricas, e o antirracismo, Barbarize utiliza de uma infinidade de ritmos para produzir suas obras. A resposta dada no programa *Cultura Livre* demonstra como a negritude se apresenta como elemento central das produções de músicas que são realizadas “entre gêneros”, metáfora que “tem sido benéfica para a compreensão desse modo de criação plural da música” e que diz respeito à “mobilidade dos atores sociais nas fronteiras de cada modelo preliminar de música e as formas de criatividade para transformá-lo” (Holt, 2007, p. 157- 158, tradução nossa).

Apesar de a territorialidade ser exaltada muitas vezes pelo duo, sobretudo ao reivindicar uma maior visibilidade para a Comunidade do Bode, território pesqueiro localizado no entorno de uma área de mangue, Barbarize nunca foi enquadrado como *música nordestina*. No entanto, numa defesa constante ao Mangubeat e ao legado de Chico Science, a dupla sempre faz questão de demarcar e valorizar suas territorialidades, o que se expressa fortemente na exaltação a Pernambuco. A partir desse exemplo, é possível inferir que:

A descategorização da música: a) não elimina os sistemas de classificação musical, mas proporciona uma abordagem próxima das vivências e dos conhecimentos dos atores sociais; b) evidencia de quais formas a criatividade dos atores sociais funciona como uma ação de musicar

e de definição do significado da música para suas vidas e para as dinâmicas da rede musical; c) revela os fluxos e as vivências dos atores sociais nos entre-lugares da modernidade/colonialidade da música (Silva, 2021, p. 1).

Posto isso, queremos refletir sobre como a racialidade negra é propulsora de processos de descategorização da música e, ao mesmo tempo, dos territórios. Ao reivindicarem o marcador racial como elemento formador de suas composições, como artistas negres redefinem os imaginários socioculturais do Nordeste?

Entendemos que obras que colocam em causa a presença de corpos negros como *também* nordestinos podem potencializar movimentos e experiências outras de lidar com o tempo, com o espaço e com a memória — de maneiras, muitas vezes, contra-hegemônicas, que promovem descategorizações musicais e territoriais. Um artista que consegue articular essas questões e nos mobilizar nesse movimento é o cantor cearense Mateus Henrique Ferreira do Nascimento, mais conhecido pela alcunha de Mateus Fazeno Rock. No *Youtube*, o artista se denomina como “Cria da Sapiranga, bairro de Fortaleza”, e o “elo fundador e criativo do Fazeno Rock, potente rede de produção cultural formada por artistas ligados pelo rock de favela” (Caldas, 2023, *on-line*). Ainda na plataforma, lemos que esse é um projeto que “busca [se] contrapor às formas hegemônicas de criar rock sob as influências do grunge, punk, funk br, rap, reggae/dub e r&b”.

Aí mesmo já temos pistas das perspectivas com as quais o cantor busca seguir, desde a escolha do nome artístico — que *coloca pra jogo* o nosso sotaque, com o *fazeno*, como parte de um gênero musical historicamente embranquecido que concentra sua circulação e produção no Sul e Sudeste do país — até a contraposição “às formas hegemônicas de criar rock sob as influências do grunge, punk, funk br, rap, reggae/dub e r&b”. Esse modo de se situar no mundo perante os atravessamentos de identidades e gêneros musicais pode ser visto como formadores do *corpo-tela*⁶ de Mateus Fazeno Rock, afinal “as imagens podem ser tam-

bém sonoras e cinéticas e essas suas qualidades são contíguas” (Martins, 2021, p. 51). Tais imagens sonoras que surgem do trabalho de Mateus tensionam e descategorizam, de certa maneira, as convenções de *música nordestina e música cearense*. Através das suas audiovisualidades (músicas, videoclipes, capas de álbuns, fotos e redes sociais), que “engloba[m] movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurinos [...] que grafam esse corpo/*corpus*, estilisticamente como *locus* e ambiente do saber e da memória” (Martins, 2021, p. 51), Mateus Fazeno Rock nos permite um outro olhar não só sobre o que é ser negro e nordestino, mas também sobre o que é ser periférico no Nordeste e sobre a(s) favela(s). Em entrevista ao *Diário do Nordeste* (2023), o cantor afirmou que:

Se há quem acredite que o rock mainstream morreu, o rock de favela está mais vivo do que nunca. Narrando novas histórias a partir de outros pontos de vista, elaborados em lugares diversos, o gênero se transforma e se fortalece não por remeter aos clássicos, mas por se permitir experimentar o novo. “[No rock de favela] há um pensamento menos fechado em questão de gênero, uma permissividade de fruir por outros ritmos afrodiaspóricos e de considerar o rock uma linguagem afrodiaspórica” (Caldas, 2023, *on-line*).

Desta forma, através de Mateus Fazeno Rock, propomos que as ne-
gritudes podem promover descategorizações territoriais a partir da
(e com a) descategorização da música — e vice-versa. Se o Barbarize
usa o prefixo *afro* para isso, no caso de Mateus é a qualidade *de favela*
que explicita essa disputa. O rock *de favela* pode ser visto como um
tensionador do Nordeste hegemônico porque não opera na chave da
tradição da chamada *música nordestina* — não está no *passado* e nem
diz necessariamente de uma forma de viver apenas no Sertão, mas sim
das urbanidades contemporâneas e marcadamente periféricas que são
experimentadas para além dos limites das grandes cidades e das fron-
teiras estaduais. Favela é favela no Ceará, na Bahia e em Pernambuco.
Ainda que haja especificidades, há também um atravessamento *comum*

experimentado no cotidiano de *negres* e *favelades* nordestines. Está aí também, para nós, a Améfrica de Gonzalez e o Atlântico Negro de Gilroy, promovendo descategorizações territoriais e musicais. O rock de Mateus aparece como afrodiaspórico e ao mesmo tempo em comunicação com outros gêneros, agindo, articulando-se e se fazendo presente no mundo vivido em uma perspectiva amefricana.

Mateus Fazeno Rock rejeita convenções tradicionais de Nordeste e reivindica a periferia e a cidade em suas músicas por meio de uma abordagem artística profundamente enraizada em suas vivências na periferia de Fortaleza. Por exemplo, em seu álbum *Jesus Ñ Voltará* (2023), Mateus aborda temas como saúde mental, violência urbana e o genocídio das populações negra e indígena, utilizando suas experiências pessoais para construir narrativas que refletem a complexidade da vida na periferia. O corpo-tela nordestino de Mateus Fazeno Rock, que reivindica a periferia e a urbanidade, faz surgir um outro Nordeste possível, que se afasta de visualidades comumente atreladas à região. Aqui a mistura de sonoridades do grunge, punk, funk brasileiro, rap, reggae/dub e r&b marca as densidades desse corpo-tela e coloca em questão a identidade nordestina ao apresentar uma visão multifacetada do Nordeste contemporâneo. Suas produções rompem com a imagem homogênea e *tradicional* frequentemente associada à região e à sua música, destacando a diversidade cultural, racial e social presente nas periferias urbanas do Nordeste.

Assim como o duo Barbarize, Mateus Fazeno Rock evidencia a importância de olharmos os entre-lugares da música de artistas negres do Nordeste como uma entrada analítica capaz de expor as disputas em torno da identidade nordestina, seu processo de construção, desconstrução e reconstrução e suas inter-relações com a racialidade. Neste sentido, a *descategorização musical* proposta por Silva (2021) se vale da perspectiva decolonial de Mignolo e Walsh (2018) de que não é possível viver fora da colonialidade, mas é possível criar formas de reexistência nos entrelugares da modernidade/colonialidade. Portanto, não se trata

da negação absoluta da colonialidade e seus mecanismos de poder, mas das expressões artísticas e musicais que, ao emergirem dos entrelugares, expõem os conflitos dos modos de ser nordestine, nos quais a negritude, que por vezes foi apagada e/ou silenciada, passa a ser também protagonista.

Além disso, os trabalhos dos artistas expõem a pluralidade das vivências negras no Nordeste do Brasil, demonstrando que a negritude não pode ser tomada como uma experiência única e cristalizada. Em verdade, estamos falando de *negritudes*, de forma plural — outro ponto que demarca a importância da descategorização musical para podermos traçar análises dos processos culturais capazes de revelar “os fluxos e as vivências dos atores sociais” (Silva, 2021) em contraposição à colonialidade.

Negres e nordestines

Neste texto, buscamos repensar os significados da ideia de *música nordestina* a partir de produções e proposições de artistas negres/racializadas, fazendo problema ao Nordeste como espaço geográfico e imaginado, a fim de contribuir ainda com uma proposta de “descategorização da música como uma alternativa sensível ao pensamento euro-americano-centrado ainda presente nas pesquisas de redes musicais e de mídia” (Silva, 2021, p. 1). Essas produções e proposições negras reivindicam identidades nordestinas enquanto as transformam — e nos fazem pensar, novamente com Stuart Hall, as contradições, disputas e posições da identidade e as possibilidades de sermos negres e nordestines.

Como discutido no segundo encontro da rede de pesquisa *Audio-visualidades, territorialidades, corporeidades: o Nordeste como espaço-problema*, entendemos que as negritudes podem tensionar várias figuras, elementos e formas culturais que se colocam como *tradicionais* do Nordeste, sem com isso deixar de reivindicar um modo de habitar e vivenciar o Nordeste ao mesmo tempo. Artistas negres que reclamam as nordestinidades não estão apenas revirando o lugar da *tradição* na cul-

tura nordestina, mas também tensionando fronteiras, políticas, gêneros musicais, narrativas históricas oficiais e apagamentos sistemáticos da presença negra na cultura da região. Assim, podemos pensar esses movimentos como descategorizações tanto das próprias fronteiras estatais e jurídicas como dos gêneros musicais.

Os deslocamentos da afrodiáspora, a proposta da Améfrica, da americanidade e do Atlântico Negro e a intersecção entre *pertencimento racial* e *pertencimento regional* podem nos ajudar a entender as rasuras dessas identidades, já que,

[...] na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes. Essas formas são sempre impuras [...]. Assim, elas devem ser sempre ouvidas não simplesmente como recuperação de um diálogo perdido que carrega indicações para a produção de novas músicas (porque não a volta para o antigo de um modo simples), mas como o que elas são — adaptações conformadas aos espaços mistos, contraditórios e híbridos da cultura popular (Hall, 2013, p. 381-382).

Diante do aporte teórico e das análises e discussões aqui apresentadas, buscamos demonstrar que as experiências culturais — em nosso caso, especificamente a música — podem ser tomadas como entradas analíticas a fim de perturbar noções hegemônicas sobre nordestinidades e negritudes. Entendendo que as disputas históricas em torno do ser nordestino — que se valem de questões como *tradição versus modernidade*; *local versus global*; *Sertão versus litoral*; *interior versus capital* — também emergem e são expostas pelas produções musicais e performances de artistas negres, nossa proposta empenhou-se em demonstrar como o pensamento eugenista, que por séculos tentou apagar a presença da população negra na região ou limitá-la a uma vinculação

com o *passado* e com o *atraso*, não foi capaz de impedir que as negritudes também pudessem ser nordestinidades.

Vale ressaltar ainda que a experiência da negritude não é homogênea e, no seu estatuto de identidade cultural, é também disputada por pessoas negras dentro do próprio Nordeste. A quase imediata ligação da negritude à *baianidade* ou ao território baiano, por exemplo, é em si mesma um apagamento de outras negritudes possíveis para nordestines, além de uma conformação hegemônica do que é ser negro na própria Bahia — muitas vezes apenas a partir das historicidades do litoral e dos modos de vida soteropolitanos e do Recôncavo. É preciso, inclusive, investigar como a *baianidade* articula elementos culturais dominantes para cancelar quais experiências negras são autênticas ou devem ser valorizadas em detrimento de outras, ao mesmo tempo em que marcadamente se celebra e enfatiza a negritude como um de seus pilares. Os blocos afro de Salvador, como Ilê Aiyê, Olodum e Muzenza, por exemplo, são expressões culturais que reforçam a conexão entre nosso território e as ancestralidades em África, questionando as narrativas eurocêntricas que historicamente marginalizaram a cultura negra no Brasil. Portanto, articular e desarticular a relação *baianidade-negritude* poderia render uma discussão rica para a Rede e pode ser um esforço futuro de transformar o Nordeste em espaço-problema na relação com as racialidades em próximos textos.

Responder à questão que intitula esta proposta é uma tarefa difícil e não pretendemos esgotá-la aqui. Por ora, corroboramos o pensamento de Leda Maria Martins como uma réplica possível:

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

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. É importante ressaltar que este texto se limita a trabalhar com as negritudes por uma escolha analítica e pelos afetos que atravessam seus autores. Compreendemos, no entanto, que, além da população negra, os indígenas enfrentaram e enfrentam um longo processo de violências e violações resultantes da colonização europeia no Brasil e também provocam tensionamentos à ideia hegemônica do “nordestino”.

2. Aqui adotamos o masculino para nos referirmos ao nordestino como identidade, porque sua construção se dá, segundo Albuquerque Jr., desse modo: “Quando dizemos homem nordestino, não é apenas porque estamos reproduzindo a generalização do discurso humanista, em que a palavra homem serve para se referir a toda a espécie, o que já é sintomático de que este homem em geral também é pensado no masculino, mas é porque os discursos que analisamos não deixam dúvida de que o homem nordestino é um homem, ou seja, é macho, é pensado no masculino, não há lugar para o feminino nesta figura. No Nordeste, até as mulheres seriam masculinas, como pareciam queixar-se cada vez mais os próprios discursos masculinos na região. Seja por motivos eugênicos, telúricos ou histórico-culturais, o nordestino é definido como cabra macho, é um cabra da peste, homem de fibra, uma reserva de virilidade nacional” (Albuquerque Jr., 2013, p. 153).

3. Para uma discussão mais aprofundada sobre “tradição” e os elementos historicamente diversos que citamos em seguida, ver a perspectiva de Raymond Williams em *Tradições, instituições e formações* e em *Dominante, residual e emergente*, capítulos do livro *Marxismo e literatura* (1979).

4. Campanha promovida por artistas musicais do Nordeste entre 2016 e 2017, que ganhou força inclusive entre artistas de grande nome, como Elba Ramalho. O movimento articula uma noção cristalizada de tradição ao mesmo tempo em que denuncia, com razão, a falta de espaço e de verba para os artistas locais.

5. O corpo-memória disserta sobre o conhecimento corporificado ao considerar que “o sentir é o modo de presença na totalidade simultânea das coisas e dos seres. O sentir é o corpo humano enquanto compreensão primordial do mundo” (Boulaga, 1977, p. 211 *apud* Sodré, 2017, p. 106), em articulação com as subjetividades que transitam e se inscrevem através do corpo-tela presentificado em temporalidades instáveis, tendo em vista que “o que no corpo e na voz se repete é também uma episteme” (Martins, 2021, p. 23).

6. A ideia de corpo-tela, como proposta por Leda Maria Martins (2021), pode ser articulada com o que Hall chamou de “estilização retórica do corpo” (2013, p. 381).

Referências

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do “falo” — uma história do gênero masculino (1920-1940)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

CALDAS, Ana Beatriz. Da periferia de Fortaleza, Mateus Fazeno Rock conquista os palcos de grandes festivais do Brasil. In: SISTEMA VERDES MARES. *Portal Diário do Nordeste*, [on-line], 24 set. 2023. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yfkxjpu8>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

CULTURA LIVRE | BARBARIZE | 03/08/2024. 2024. 1 vídeo (28min01seg). In: GOOGLE LCC. *YouTube*, [on-line], 3 ago. 2024. Publicado pelo canal Cultura Livre. Disponível em: <<https://shorturl.at/8g3jc>>. Acesso em: 20 nov. 2024.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2012.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HOLT, Fabian. *Genre in popular music*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2007.

JESUS Ñ VOLTARÁ. Intérprete: Mateus Fazeno Rock. Rio de Janeiro: DeckDisc, 2023. 1 CD (13 faixas). Spotify.

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

MIGNOLO, Walter; WALSH, Catherine. *On decoloniality: concepts, analytics, praxis*. Durham: Duke University Press, 2018.

SILVA, Melina Aparecida dos Santos. O que significa descategorizar a música? *Música Hodie*, Goiânia, v. 21, n. 1, p. 1-20, 2021. Disponível em: <<https://shorturl.at/brfB3>>. Acesso em: 16 out. 2025.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô: a dialética do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2017.

TELES, José. *Da lama ao caos: que som é esse que vem de Pernambuco?* São Paulo: Edições SESC, 2019.

VASCONCELOS, Cláudia Pereira. *Ser-Tão Baiano: o lugar da sertanidade na configuração da identidade Baiana*. Salvador: Edufba, 2012.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

JESUS Ñ VOLTARÁ. Intérprete: Mateus Fazeno Rock. Rio de Janeiro: DeckDisc, 2023. 1 CD (13 faixas). Spotify.

CAPÍTULO 3

O corpo-cangaço como proposição de vida

CÉ DA SILVA

FERNANDA CALDAS

ÍTALO CERQUEIRA

TOBIAS ARRUDA QUEIROZ

Introdução

É possível, pois, que haja em nós, escondidos, alguns vestígios da energia de Lampião. Talvez a energia esteja apenas adormecida, abafada pela verminose e pelos adjetivos idiotas que nos ensinaram na escola (Ramos, 1962, p. 135 apud Dias, 2019, p. 239).

No Brasil, a palavra *Cangaço* está diretamente associada à região do Nordeste, onde a atuação do movimento se deu entre o final do século XIX e início do século XX, durante a República Velha. O seu *modus operandi* era reconhecido por meio da presença de homens e mulheres armados, que saqueavam cidades e fazendas, atacavam comboios e promoviam sequestro de fazendeiros para cobranças de resgates (Alves, 2016).

Por suas ações, os cangaceiros e cangaceiras eram considerados/as bandidos/as e fugitivos/as da justiça; por isso, aqueles que ousassem acobertar ou se aliar ao Cangaço sofriam duras penas promovidas pela polícia. O aspecto do banditismo, do terror e do pânico provocado pela chegada de grupos de cangaceiros/as em cidades ou fazendas é o mais ressaltado em narrativas que tentam dar conta de sua ação. Entretanto, a formação do Cangaço se dá “em função, principalmente, das péssimas condições sociais da região nordestina e a perceptível negligência do estado em relação a esta realidade” (Alves, 2016, p. 293).

Essa ambivalência entre a violência e a revolta por melhores condições sociais atravessa o Cangaço desde então, de modo que passa a ganhar outras camadas ao longo do tempo. Quem visita os principais pontos turísticos do Nordeste pode levar para casa uma lembrança local, que provavelmente será algum artesanato que remete a Lampião e/ou Maria Bonita. Mas por que um símbolo que outrora era associado à violência agora se torna um souvenir de consumo? Será que a perspectiva simplista dual (justiceiros/as vs bandidos/as) não foi reforçada apenas a fim de criar uma imagem negativa do Cangaço? Teremos outras possibilidades de pensar o Cangaço, ultrapassando o imaginário da violência e passando a encará-lo, por exemplo, como atividade estética e artística? Como é possível repensar o Cangaço após a emboscada e a decapitação do também conhecido Rei do Cangaço e sua companheira, em 1938? O que permanece e o que foi transformado nas vivências e lutas que habitam o(s) Nordeste(s)?

O apelo comercial que o Cangaço tem atualmente ganha formas diversas, de *souvenirs* às narrativas globais. Acostumamo-nos a ver o Cangaço localizado no semiárido, com personagens com espingardas em punho, sem medo da morte e com vestimentas de couro e um cantil de água na cintura, imagética capitaneada pela figura do cangaceiro mais famoso: Virgulino Ferreira da Silva, conhecido até hoje pelo nome Lampião. Sabemos que ele não foi o único líder cangaceiro, mas seu bando é o mais famoso em todo território brasileiro — e não é à toa.

O seu grupo atuou nos interiores de diversos estados do Nordeste por quase 20 anos e escapou diversas vezes das polícias locais. Para atacar cidades, Lampião usava estratégias diferentes, a fim de confundir o policiamento. Através de telégrafos, seu bando enviava mensagens para as corporações, que relatavam a sua chegada a uma região. Obviamente, as mensagens eram falsas, os policiais eram destacados para o local denunciado, e então eles atacavam as regiões que estavam desguarnecidas (Marasciulo, 2023).

Os cangaceiros de modo geral possuíam uma vida nômade e transitavam constantemente por meio do Sertão e da Caatinga (Alves, 2016). Essa possibilidade de transitar entre os territórios alimentou as fugas bem-sucedidas do bando de Lampião, principalmente. A dificuldade das forças policiais em prendê-los se dava, em grande parte, no jogo que o bando de Lampião promovia com as institucionalidades estaduais, pois uma polícia de determinado estado não poderia atuar em outro. Assim, ele saía de um estado com a polícia mobilizada pela sua captura, indo para outro em que essa situação não existia (Villela, 1999). A permeabilidade dos cangaceiros pelas fronteiras e impermeabilidade das forças policiais fez com que os governos dos estados nordestinos firmassem acordos para instituir a Força Volante de Combate ao Banditismo, por meio da qual as forças policiais estavam autorizadas a atuar em seus estados vizinhos (Marasciulo, 2023).

Em 28 de julho de 1938, em uma emboscada na Fazenda Angico, em Sergipe, o bando de Lampião foi assassinado pela atuação de 48 policiais volantes, liderados pelo tenente João Bezerra. Cada um do bando teve sua cabeça degolada e exposta em diversas cidades do Nordeste (Marasciulo, 2013). Há dados de que as forças volantes passaram a se assemelhar aos bandidos em suas ações; eram suas indumentárias aquilo que os diferenciava (Villela, 1999).

A história do Cangaço nos mostra um movimento atravessado por ambivalências. Para nós, é difícil considerar o movimento apenas no espectro do banditismo, pois havia ali uma pulsão de revolta e inconfor-

midade com as questões sociais do Nordeste naquela época. Compreendemos que o cangaceiro e a cangaceira incorporavam anseios e aspectos sociais de seu território, mas não só. O domínio da aridez da Caatinga e de suas condições ambientais possibilitava a mobilidade e a camuflagem. Estabelecia-se então, à luz de Haesbaert (2020), uma inseparável relação entre corpo e território, ambos não-neutros, como lugares de disputas, de movimentos, de saberes, de afetos e de encontros e desencontros.

Ao realizar essa articulação capitaneada pela permeabilidade de fronteiras que o Cangaço possuía como um ponto de enfrentamento institucional, propomos pensar a figura conceitual do “corpo-Cangaço” em uma trama de produtos comunicacionais diversa, que nos deixe ver o acionamento desse corpo mobilizado por afetos (Grossberg, 2010; Gomes; Antunes, 2019) que atravessam o Cangaço em prol da transformação de vida. Por isso, propomos a seguinte indagação: quais proposições de vida nós podemos identificar em produções comunicacionais do e sobre o Nordeste a partir do corpo-Cangaço? A nossa questão visa tensionar uma construção mítica em torno do Cangaço, que é bastante comum nas histórias que ouvimos sobre o movimento, ao mesmo tempo em que exploramos as potências de transformação e as possibilidades de futuro desse corpo.

Insurgências nos sertões da vida: o corpo-Cangaço como ferramenta analítica

É a partir do imaginário dos quatro autores nordestinos que aqui escrevem — com certidões de nascimento expedidas na Bahia, Ceará, Pernambuco — e do apelo investigativo para pensar o Nordeste como espaço-problema, que visitamos as memórias que percorrem nossas vivências. É justamente um mergulho que conduziu à questão central deste artigo, apresentada acima, e à formulação do corpo-Cangaço como ferramenta analítica.

Do cinema a novelas, músicas, literatura, cordéis e poesia, nosso imaginário nos conduz a personagens, símbolos e paisagens marcados pela estética do universo cangaceiro, que ultrapassa a geolocalização do Sertão e o movimento cangaceiro que teve início no final do século XIX, em face do coronelismo e da crescente desigualdade social e econômica. Como exemplo, podemos citar a matéria da revista *Super Interessante* (Nestlehner, 2016), na qual se abordam as diferentes leituras de Lampião. Em 1931, de acordo com a revista, Lampião era apresentado com uma aura de bandido caridoso pelo *The New York Times*.

Entre rebeldia e heroísmo, banditismo e coragem, recusa às forças estatais para instauração de outros poderes, de outras violência e modos de vida, “os bandos de cangaceiros aderiam ao movimento do cangaço por causa de disputas, em busca de refúgio, por desonra familiar e vingança” (Costa; Oliveira, 2024, p. 140).

Quaisquer que fossem as motivações, o Cangaço se tornou um refúgio, uma forma de escapulir das forças institucionais e financeiras então dominantes, sendo um modo de atravessar fronteiras, imbricando-se com sujeitos, territórios e comunidades. Gostaríamos de acionar a ideia de fuga, não como um gesto de covardia ou um fenômeno passivo desse corpo-Cangaço, mas a partir dos termos de Dénètem Touam Bona (2020). Sua concepção evoca um sentido de refúgio como potência de transformação política, em que o refugiado não é um coitado em busca de asilo, mas aquele/a que se esquia estrategicamente para um estado de metamorfose, a fim de criar e se organizar por fora de um sistema de opressão. Em outras palavras, o refúgio possibilita condições futuras de enfrentamento, pois essa é: “uma não-batalha, em que astúcia, as artimanhas enganosas, os disfarces, a camuflagem, as fugas e os ataques surpresa zombam da moral dos poderosos” (Bona, 2020, p. 41).

Bona está dedicado a pensar as Cosmopoéticas do Refúgio a partir da marronagem, que, para ele, é uma forma coletiva de fuga e de resistência territorial: “o marron não foge, ele se esquia, escapa, desaparece; e pela sua retirada, se metamorfoseia e cria um fora: o quilombo, o

palenque, o mocambo, o péyi an déyo...” (Bona, 2020, p. 40). Sua formulação nos permite pensar a transformação que esse corpo-Cangaço promove em seu território como uma possibilidade de fuga, em que a organização política do Cangaço possibilita um enfrentamento das condições de opressão. A fuga aqui se configura como espaço de vazão criativa e de subversão. Então, acionar e pensar o Cangaço como movimento restrito à violência, além de ser visão reducionista, tem automaticamente o papel de ofuscar outros elementos, até mesmo os que habitam o campo da criação estética, ou seja, que também têm caráter de vazão criativa e — por que não? — de subversão. Podemos ir além, ao observar características similares tanto no quilombo quanto no Cangaço em relação: à mobilidade e esquiva; às possibilidades de comunhão coletiva; e à vida social apartada geograficamente dos opressores. Estes elementos juntos nos dão pistas de que, como aponta a música Memorando, da Nação Zumbi: “Lampião era Zumbi/ Zumbi era Lampião” (Memorando..., 2018).

A racialização é preponderante nesse confronto. Devemos, inclusive, ressaltar a espetacularização imagética e macabra capitaneada pelo Estado, ao exibir as cabeças do bando nos degraus da cidade de Piranhas/AL, podendo-se visualizar na parte mais alta da foto, duas máquinas de costura Singer, apontando assim o esmero com a criação e manutenção do figurino. Esta foto amplamente divulgada, devemos destacar, foi montada minuciosamente como parte da demarcação da violência protagonizada pelo Estado brasileiro que historicamente ostenta em seu currículo ações terroristas, tais como a dizimação da população nordestina de Canudos/BA, como também o Quilombo de Palmares/AL. Para além das fotos, ainda há registros da exibição pública das cabeças dos cangaceiros na praça da Cadeia em Macéio/AL. Por fim, as cabeças foram enviadas para o Museu Antropológico Estácio de Lima em Salvador/BA, onde permaneceram até 1969, após anos de espera da solicitação da cangaceira sobrevivente Dadá em sepultar os restos mortais dos colegas.

É também pelo corpo que relações de poder são articuladas, instauradas, reproduzidas e negociadas. A exposição daquelas cabeças acaba por se tornar uma tentativa policialesca de desmitificação e quebra/corte/decapitação do poder insurgente que esses corpos acionavam. É uma tentativa de assassinato do movimento, desconsiderando o nascimento de outras formas de vivências do Cangaço. É relevante mencionar como a espetacularização da morte com os corpos dos cangaceiros ainda permanece: “antes de entregar as cabeças decapitadas, o museu fez moldes para que, de alguma forma, elas ainda fossem expostas e servissem como prova concreta da morte dos cangaceiros” (Raveli, 2020, *on-line*).



Figura 1: Anúncio do governo da Bahia, publicado em A Batalha (RJ), n. 1136, 10 nov. 1933, p. 2.

Fonte: Reis (2018, *on-line*).

Estão valendo 129 contos!

A polícia bahiana organizou uma tabela de preços para as cabeças de Lampeão e seus companheiros



nício de Queimadas afirmam que os bandidos, "Arvorêdo", "Caliz" e outro, filiados às forças que obedecem ao fascista "Lampeão", foram vistos na fazenda Vargem da Pedra.

Os bandidos estavam bem armados, e, ao que se diz, viajam ao encontro do bando maior de "Corisco" ou de "Lampeão", ao qual pretendem se unir.

"Arvorêdo" e "Caliz", fazem parte do grupo que foi atacado em Lardão do Lino, no município de Monte-Alegre, e do qual morreram três bandidos e uma mulher, cujas cabeças vieram para esta capital, onde foram expostas a curiosidade pública.

Esses terríveis fascistas, de passagem pelo município de Jacobina, ameaçavam ir buscar reforços para se vingarem dos que cometeram as cabeças de seus companheiros, facto que muito tem alarmado as populações daquela zona, onde está circunscrita a pavorante ameaça de vingança.

Continua na 2.ª página

Lampeão, cuja cabeça está valendo 50 contos de réis

BAHIA, 9 — A BATALHA — (Do correspondente) — Notícias procedentes do mu-

Figura 2: Anúncio do governo da Bahia, publicado em A Batalha (RJ),

n. 1136, 10 nov. 1933, p. 2

Fonte: Reis (2018, *on-line*)¹.

Devemos ainda acrescentar: "Lampião vai se vingar pela estética. Hoje o símbolo do Nordeste profundo, a meia-lua e a estrela, nos foi dado por Lampião" (Grupo Globo, 2023, *on-line*). Esta afirmação foi proferida pelo pesquisador Frederico Pernambucano de Mello em entrevista ao apresentador Paulo Vieira. Com habilidade em coser, Lampião acabava por criar e costurar seus próprios modelos, tanto os lenços de seda quanto seus trajes (Clemente, 2007, p. 10). Outro ponto destacado no mesmo episódio do "Avisa lá que vou" foi a afirmação de que o Xaxado é uma dança criada pelos cangaceiros e tinha também como objetivo diminuir o tédio nos momentos de ócio.

Na sequência, Paulo Vieira faz um comentário a partir do contraponto da dinâmica do Cangaço enquanto campo exclusivo de violência:

“Muita gente trata o cangaço como reação da situação da época. Costumo pensar que na verdade é resposta. Eu acho que, se fosse só reação, seria a violência pela violência. E a estética faz isso ser uma resposta, porque me parece que é a opulência no lugar da miséria”. Contando com um “muito bem” proferido por Pernambucano de Mello, Paulo Vieira conclui comunicando sobre um depoimento de um cangaceiro: “Ele não era ninguém [o cangaceiro antes de entrar para o bando]. Mas quando entrei no bando de Lampião. Ai Lampião me joiou todo. Ele foi joiado, era opulente, não era mais um miserável. Lampião sabia estrategicamente a força disso”.

Ora, desta afirmação deduz-se também que os elementos de adorno da estética cangaceira alimentam a adjetivação de “vaidosos” para o bando e, principalmente, para Lampião. No entanto, como aponta o historiador Marcos Edílson de Araújo Clemente (2007, p. 7), “identifica-se entre os cangaceiros uma tradição de vaidade, do esmero e requinte na imagem pessoal. Assim é que Lampião não apenas herdou uma tradição da vaidade, mas também chegou a praticá-las em extremos”. Nesta mesma lógica, devemos destacar também as ações realizadas pelo libanês Benjamim Abrahão Botto, que, em 1936, registrou em vídeos e fotografias do bando:

Considere-se ainda que o próprio Lampião ajudou a construir a sua imagem pública, conforme conclusão de Élise Grunspan Jásmin: Lampião foi o primeiro cangaceiro [...] a cuidar de sua personagem; utilizou métodos de comunicação — principalmente a imprensa e a fotografia, que não faziam parte de sua cultura — para impor a imagem que queria dar de si mesmo. [...] Essa elaboração de imagens pela imprensa, pela fotografia e pelo cinema repercutiu nos diferentes protagonistas da luta contra o cangaço que [...] devolveram regularmente contra-imagens a Lampião (Clemente, 2007, p. 11).

Hegemonicamente, o Sertão é considerado uma região extremamente seca e pobre, mas foi ali que os cangaceiros construíram seu refúgio. Não em um ponto específico, mas de forma nômade, ao longo de sua

extensão. Um território que fora rejeitado pelo poder político e econômico, torna-se então a força de uma organização coletiva que nos deixa ver um duplo acionamento: são corpos que se inscrevem nos territórios e, ao mesmo tempo, são territórios que deixam marcas nesses corpos. Daí nossa compreensão de corpo-Cangaço como corpo-território à luz de Haesbaert (2021). O autor enfatiza a relação inseparável entre corpo e território, na qual estes se constituem e se (re)constroem continuamente. Enquanto conceito — ou “metodologia para a vida”, na visão da autora Cruz Hernandez (2017 *apud* Haesbaert 2021, p. 175) —, corpo-território supera a dimensão biológica e individualizada, alcançando e sendo atravessado por afetos, relações de poder, saberes e dinâmicas sociais e culturais.

Em consonância com Haesbaert, Soares (2023) enfatiza as contribuições sobre corpo-território a partir dos estudos feministas e decoloniais. Para a autora, o corpo-território é um corpo-político, construído em comunidade, “forjado na contradição das lutas, mas com autonomia para superar as forças que o exploram e o oprimem” (Soares, 2023, p. 236). A autora lembra que “[n]em todo corpo que luta se forja como território” (Soares, 2023, p. 236), pois é a partir das comunidades e do movimento dos corpos ali inscritos que o corpo-território surge como importante categoria para investigar as lutas e resistências de povos.

Em *A potência feminista ou o desejo de transformar tudo*, a cientista social argentina Verônica Gago traz também a noção de corpo-território, entendendo a corporeidade como um campo de batalha, no qual a domesticação e a colonização caminham juntas em direção ao controle dos corpos, especialmente, os dissidentes. A autora defende que corpos, principalmente os femininos, precisam ser destituídos da propriedade individual. Corpo-território pressupõe então que as corporalidades femininas e dissidentes, em luta, compreendem o corpo como território amplo (Gago, 2020 *apud* Bandeira, 2021). Em sua visão, o corpo-território “revela batalhas que estão ocorrendo aqui e agora, além de assina-

lar um campo de forças e torná-lo sensível e legível a partir da conflituosidade” (Gago, 2020, p. 106-107 *apud* Bandeira, 2021, p. 4-5).

Para nós, o corpo-Cangaço se faz enquanto corpo-território múltiplo e insurgente, atravessado por contradições, geografias marginais, lutas e resistências. Ao considerar a ideia de corpo-território, a partir da perspectiva feminista, Haesbaert (2021, p. 163) atenta para “o poder da corporeidade ao mesmo tempo como objeto de exercício do poder e como sujeito (corporificado) de resistência”. Para o autor, território:

vai muito além da clássica associação à escala e/ou à lógica estatal e se expande, transitando por diversas escalas, mas com um eixo na questão da defesa da própria vida, da existência ou de uma ontologia terrena/territorial, vinculada à herança de um modelo capitalista extrativista moderno-colonial de devastação e genocídio que, até hoje, coloca em xeque a existência de grupos subalternos, habitantes de periferias urbanas (especialmente descendentes de negros e indígenas) e, de modo culturalmente mais amplo, os povos originários em seus espaços de vida (Haesbaert, 2021, p. 162).

Nessa esteira, ele entende que esse território se desdobra não só naqueles territórios moldados por grupos, mas também no território do corpo, do íntimo. Haesbaert ainda ressalta que as conceituações de território no debate na América Latina partem, especialmente, de três perspectivas: território como uma noção espacial, para compreender as relações de espaço-poder; uma perspectiva mais ampla, que expande o conceito como espaço de vida, humano e não-humano; e a perspectiva de gênero, que “ênfatiza o território relacionado à escala primordial do corpo, o corpo-território” (Haesbaert, 2021, p. 163) — esta última ideia sendo proposta, especialmente, por pesquisadoras feministas e do movimento indígena.

Em síntese, ao articular as concepções de fuga (Bona, 2020), como criação e subversão, da estética cangaceira (dança, figurino, imagens e símbolos) como resposta e forma de habitar o mundo, e do corpo-território (Haesbaert, 2021), como indivisibilidade do corpo com a geogra-

fia e como mobilizador de luta política, temos um corpo que se apresenta, não como matéria, mas como atributo da movimentação coletiva, com suas contradições, impulsos e potencialidades. Temos assim um corpo-Cangaço como lugar de intensidades afetivas e múltiplas temporalidades.

Quem tem sangue de Maria Bonita?

“Você tem sangue de Maria Bonita! Você é uma mulher empoderada! Sangue de Maria Bonita”. Durante a exibição da 23ª edição do *Big Brother Brasil* (BBB), essa frase foi dita pelo participante Fred Nicácio a sua colega de programa Marília Miranda, enquanto ele segurava seu queixo e ela chorava copiosamente por conta de conflitos pessoais provocados no jogo (Martins, 2023, *on-line*). Com o intuito de associar a participação de uma mulher nordestina, natalense, à atuação das mulheres no Cangaço, aquele gesto de apoio logo se transformou em meme.

O “você tem sangue de Maria Bonita” foi replicado de inúmeras formas nas redes sociais, associado a manifestações de resistência e combatividade que seriam atribuídas aos povos nordestinos, aqui representados por uma figura do Cangaço, mas não a qualquer figura. Maria Bonita é considerada como a primeira mulher a ingressar no movimento cangaceiro e é tida como companheira de Lampião, o nome mais influente do movimento.

A associação das palavras *nordestino*, *Cangaço* e *resistência* não é inédita. Nas áreas de turismo do Nordeste, é comum haver imagens de cangaceiros como símbolos que buscam representar a região sob essa chave. O ser resistente busca dar conta do imaginário de um povo aguerrido que, apesar da fome, da pobreza e da aridez de seu território, continua lutando e se mantendo vivo. Maria Bonita se apresenta justamente como um desses elementos.

No povoado de Malhada de Caiçara, localizado no município de Paulo Afonso, na Bahia, numa pequena casa de pau a pique, local de

nascimento da cangaceira, funciona o Museu Maria Bonita. De acordo com Adriana Negreiros (2018), no acervo, há réplicas de diversos utensílios domésticos que tentam emular uma residência rural do Sertão baiano da década de 1930. Entretanto, lá permanece um móvel que pertenceu à Maria: o banco de madeira, onde ela se sentava e namorava com seu companheiro Lampião.

A presença desse artefato não corresponderia ao imaginário mítico da mulher cangaceira aguerrida que teria sido Maria Bonita, pois ele inscreve sua imagem numa perspectiva mais íntima. Esse espaço reservado ao namoro e ao romance remete a sua dimensão cotidiana como uma mulher comum, que compartilha momentos de descanso e afetividade com seu companheiro. Outra leitura possível a vincula a percepções ordinárias e hegemônicas do papel da mulher, ligadas ao romantismo e à formação familiar. Porventura, trata-se de uma imagem que poderia estar também associada a uma perspectiva patriarcal no Cangaço sobre o papel da mulher.

Como um gesto de diferenciar uma mulher comum, de uma mulher do Cangaço, os aspectos ligados ao doméstico precisariam ser apagados; assim, a imagem de Maria Bonita foi construída na forma mítica do Cangaço. No centro de Paulo Afonso, foi inaugurada uma estátua em homenagem à Maria Bonita². Uma escultura de pedra, em pé, com o semblante sisudo, segurando um rifle verticalmente. Negreiros (2018) afirma que, apesar dessa imagem, historicamente, ela era considerada uma mulher risonha, portava armas de pequeno porte; conta-se que ela nunca disparou um tiro sequer. Entretanto, é a construção de uma mulher forte, brava e aguerrida que compõe o imaginário coletivo da figura de Maria Bonita.

Essa sua imagem é construída na perspectiva do que seria a identidade nordestina masculinizada, em que as mulheres também seriam masculinas, pois “o nordestino é definido como cabra macho, é um cabra da peste, homem de fibra, uma reserva de virilidade nacional” (Albuquerque Jr., 2013, p. 153). Daí que esse mito constitutivo da figura de Maria

Bonita esteja enredado a Lampião e ao restante do grupo, em relação aos quais a figura do cangaceiro diz de uma forma rural de habitar a região no passado — por isso, tradicional —, mas que também expressa um sentimento que conecta seus distintos povos e territórios.

Produziu-se um sem-número de versões sobre sua existência bravia, disseminadas pela literatura de cordel, pelos livros e pela televisão. Essa versão romântica e justiceira de Maria Bonita, rapidamente apropriada pela indústria cultural, tornou-se um produto de forte apelo comercial — e expandiu seus limites para muito além das fronteiras do sertão (Negreiros, 2008, p. 10).

A ideia de que Maria Bonita seria a Rainha do Cangaço é uma construção posterior a sua morte, pois, nos relatos midiáticos da época, essa afirmação não possui grande respaldo, havendo, na verdade, descrições imprecisas (Negreiros, 2008). Apesar de ser posicionada muitas vezes enquanto um símbolo de força feminina, essa sua imagem eclipsa a violência que mulheres vivenciaram dentro do Cangaço.

Ainda de acordo com Negreiros (2008), havia uma mítica na época entre as jovens mulheres do Sertão, de que o Cangaço seria um escape ou uma chance de liberdade para as regras de comportamento impostas socialmente. A possibilidade de viajar sem destino pareceria uma forma de acessar um estilo de vida muito diferente da reclusão promovida por uma sociedade patriarcal. Entretanto, essa suposta liberdade não considerava as longas jornadas de andança, a rotina de violência contra inimigos, as inúmeras cenas de estupros e a submissão aos cangaceiros. A escolha por esse caminho não tinha volta, pois não eram toleradas dissidências.

Certa vez, irritada com tantas regras, Adília deixou a trilha e tomou outra direção, caminhando com firmeza, espalhando seus rastros por onde passava. Canário e outros cabras correram atrás da moça, decididos a contê-la. Adília deveria estar disposta a morrer para se livrar daquele calvário, porque contrariar o companheiro não era atitude das mais seguras. Enciumado, o cabra chegara a pressionar os dedos no pescoço da namorada, determinado a estrangulá-la. Adília já estava

roxa, com a língua de fora, quando Delicado, outro cangaceiro, convenceu Canário a soltar a moça. Enquanto isso, Xexéu, também integrante da falange, fizera ouvidos moucos aos apelos da jovem (Negreiros, 2008, p. 128).

Negreiros nos narra um episódio que envolve a cangaceira Adília e seu parceiro Canário. Neste relato, a vontade de liberdade feminina é reenquadrada novamente por um patriarcado que entende a mulher como propriedade. A vontade de libertação das regras familiares coloca Adília sob o domínio de seu companheiro, que não tolera a sua vontade de debandar.

Na dimensão feminina desse corpo-Cangaço, é possível acessarmos uma potência em torno da liberdade e de um enfrentamento ao patriarcado, em um sentido de mudança para o contexto ao qual esses corpos estão submetidos. A liberdade almejada por esse corpo nos permite abrir algumas frestas. Essa busca por liberdade não tem o mesmo sentido de uma resistência, que tanto é celebrada de forma midiática em torno da mulher nordestina/sertaneja.

Gostaríamos de abrir essa dimensão da resistência e rastrear outras formas de disputas que esse corpo nos possibilitaria explorar. A dimensão do corpo dissidente em batalha, imbricado com o lugar, mas que reivindica a ampliação de sua matéria e que disputa o centro de sua corporeidade com os controles da colonialidade, pode ser percebida em diversos trabalhos de artistas nordestinos que postulam o corpo-Cangaço em suas obras, inclusive recentes. É o caso do trabalho da cantora Tertuliana Lustosa, residente em Salvador, vocalista da banda de pagodão A Travestis, que, em 2022, lançou o álbum visual *Sertransneja* (Tertuliana..., 2022), projeto com vários ritmos do Nordeste, como baião, piseiro e arrocha. No álbum, Tertuliana aborda questões de gênero, pertencimento e deslocamento forçado de pessoas trans nordestinas, enquanto vai contando sua própria trajetória.

Tertuliana conduz uma narrativa que começa na cidade de Salvador, antes de iniciar sua carreira como cantora de pagodão, em que fala de

suas memórias e saudades do Sertão piauiense, ao mesmo tempo em que encarna uma sereia na cidade Oceano. Ao longo do álbum, a estética vai se modificando a partir da história contada, com elementos que atravessam o aquático iluminado das cidades urbanas e litorâneas e o *néon* das noites de uma vida também atravessada pela prostituição, e culmina no verde-terroso das cidades-Sertão, quando ela assume a figura cangaceira da “Trava da Peste”.

A sertransneja é o corpo-Cangaço/corpo-território que reclama, reivindicando as questões de gênero, afeto, racismo e transfobia que atingem pessoas trans nordestinas em seus traumas diários. É fabulação, quando recria a visualidade do Cangaço em meio a paredões, xilogravuras e cordéis. Há ali um corpo trans potente. Um território de autogestão da trama contracolonial. Talvez como algo inesperado para o outro, mas também ampliação da vida territorial — a cangaceira travesti —, Tertuliana inscreve seu corpo-Cangaço em um Sertão marcado pela colonialidade e pelo patriarcado em busca de transformação. As marcas de controle de/em seu corpo são disputadas por um movimento de reação, que atravessa sua história e conecta distintos territórios do Nordeste.

Um bando de cangaceiros

Numa das primeiras cenas da minissérie *Lampião e Maria Bonita*, lançada em 1982 pela TV Globo, o bando de cangaceiros liderado por Lampião sequestra o geólogo inglês Steve Chandler e negocia seu resgate com o governo da Bahia. O cangaceiro então pergunta ao estrangeiro: “Tu é de onde?”. Sua resposta em inglês veio na sequência: “*I am a subject of your majesty, the king of England*” (Eu sou um súdito de sua majestade, o rei da Inglaterra). Ao não compreender o que o geólogo falava, Lampião retruca: “Fala direito! Parece que veio de São Paulo” (Grupo Globo, 2021, *on-line*).

A sequência que nos conduz ao diálogo busca ambientar a trama em um cenário de clima bastante árido e quente, em uma Caatinga que passa a ser alvo de interesses econômicos, cujas estradas passam a ser abertas para permitir o trânsito de veículos de diversos tipos. A presença de Steve Chandler naquele local apenas se justifica pelo interesse de uma grande empresa petrolífera inglesa, que buscava se instalar ali e explorar todo o potencial natural da região.

O diálogo entre Lampião e o geólogo acontece, então, em um lugar de estranhamento. Ao associar o modo de falar do inglês com a forma de expressão do paulista, o personagem coloca São Paulo como o representante da “modernidade” aqui no Brasil e posiciona o estado na condição de colonizador de seu próprio país. Há também de se destacar que, ao não localizar familiaridade com o idioma inglês, associa-o diretamente ao sotaque paulista, denotando assim distanciamentos e demarcações sociais a partir de ambivalências gestadas e fomentadas na relação dialética do eu *vs* o outro. O gesto de Lampião reconhece aqueles que tanto são de seu bando quanto partilham formas afetivas que os vinculam àquele território e limitam quem são os outros, agentes de um processo de exploração.

Em toda a cena, há a reconstrução de um sentido de disputa que acontece em âmbito nacional, com uma limitação de fronteira que se estabelece entre quem são os nordestinos, sertanejos e cangaceiros e quem não é. Steve é conduzido por um motorista local, cuja fala expressa descontentamento ao se deparar com o movimento intenso de carros provocado pelas novas estradas que cortam a Caatinga. A ele é relegado um papel de explicar as características da Caatinga e um gesto de cuidado com a saúde do inglês sob o sol escaldante do Sertão. Durante a abordagem do bando de Lampião, o motorista sugere que eles tirem proveito do inglês por sua vinculação a uma grande empresa petrolífera. Essa ação foi reprimida por Lampião por considerá-la uma traição, de modo que acaba atirando no condutor.

Vale destacar que esses primeiros dez minutos abrem uma minissérie exibida em âmbito nacional e, conforme indica Durval Muniz Albuquerque Jr. (2013), há aqui elementos que configuram um certo sentido de Nordeste para o Brasil e para os próprios nordestinos: a resistência a uma certa ideia de progresso, além da violência e da masculinização das relações sociais, pois apenas homens compunham a ação tática do grupo de Lampião. Essa composição coaduna com o aviso que abre os capítulos atualmente: “Essa obra pode conter representações negativas e estereótipos da época em que foi realizada. A obra é exibida na íntegra porque acreditamos que essas cenas podem contribuir para o debate sobre um futuro mais diverso e inclusivo”.

A minissérie constrói um corpo-Cangaço fechado em si, nas formas de uma violência secular e de expressões machistas³. Através do Cangaço, buscamos rastrear e compor um outro corpo, que expresse uma forma em que nos reconhecemos nordestinos e partilhamos alianças afetivas — sendo este um corpo que expressa lutas e disputas por outros Nordestes possíveis. Por isso, ainda não sairemos dessa cena, já que um elemento nela nos possibilita seguir nosso caminho.

Antes de abordar o geólogo Steve Chandler e seu motorista, o grupo de Lampião se camufla na paisagem árida do Sertão, ao mesmo tempo em que emula o piado do canção, um pássaro muito comum da Caatinga. Essa estratégia demonstra um vasto conhecimento da região, por meio do qual o corpo está integrado fisicamente à paisagem. Desde aquela época até os dias de hoje, a Caatinga é considerada um bioma marcado socialmente pela precariedade, pela pobreza e pela fome, mas o bando de Lampião assume as características do seu território como uma potência para seguir lutando, ou seja, esse corpo-Cangaço se integra ao seu território e faz desse território seu corpo. Aqui está um dos nossos elos.

A ideia binária que se estabelece entre Sudeste vs Nordeste também se encontra no filme *Bacurau*, lançado em 2019 nos cinemas brasileiros. Quando os habitantes da pequena cidade homônima à obra estão em

busca de respostas para descobrir por que a comunidade desapareceu dos mapas oficiais, um casal de sulistas, forasteiro, senta-se à mesa com cinco estadunidenses para detalhar o jogo de uma caçada sangrenta aos moradores daquela localidade que estava prestes a se desenrolar.

No diálogo, apesar de serem brasileiros, o casal se coloca como diferente da população local, pois ambos são da rica região Sul do país e se posicionam como brancos, isto é, iguais ao grupo que veio dos Estados Unidos. A reação imediata dos estrangeiros foi de desprezo, colocando-os no máximo no patamar de “brancos mexicanos”, reafirmando um lugar de distinção entre eles. A conversa se encerra com o início da caçada, cujos primeiros alvos são os dois sulistas. A comunidade Bacurau então se arma, monta estratégias e se articula em grupo para enfrentar esse macabro jogo que coloca em risco sua existência.

Bacurau é um filme que claramente aponta as matrizes do movimento cangaceiro. Há uma violência extremamente marcada durante a caçada dos estadunidenses pela população local e, apesar da forma brutal como foi conduzida, a cena da morte dos dois sulistas indica que ambos estavam em condições iguais às do povo caçado. Em uma direção diferente daquela da minissérie, a perspectiva do filme busca embaralhar essas fronteiras que estavam se desenhando de forma tão marcada até então.

Diante de uma ameaça e do sumiço da cidade do mapa, a estratégia do povo de Bacurau é manter um senso de comunhão, não em seu sentido sagrado, mas de realização de algo em comum. Em termos oficiais, os mapas sucumbiram à inexistência daquele local, mas o filme redimensiona Bacurau para além de um ponto cartográfico, ao reconstituir aquele território a partir das relações e vivências das pessoas que ali habitam. Simbolicamente, a abertura dessas fronteiras acontece no retorno do personagem Lunga, que estava exilado por conta de ações passadas.

Apesar de os estadunidenses terem vantagens tecnológicas, a vitória do povo de Bacurau é demonstrada através da organização social, do senso de comunidade, do apoio mútuo, do enlace de cada um àquela comunidade e do conhecimento daquele território. O desdobramento des-

sa caçada remete à Guerra do Vietnã, na qual o triunfo dos vietcongues sobre o Vietnã do Sul e os Estados Unidos se deu em termos similares.

Então, uma possível articulação entre *Lampião e Maria Bonita e Bacurau* nos permite rastrear alguns elementos que nos deixam ver esse corpo-Cangaço. Apesar de se construírem nessa binaridade entre Sudeste vs Nordeste, essa corporeidade que se expressa em produções audiovisuais mostra como os vínculos com uma terra árida se situam para além de uma ideia hegemônica pautada em carência e violência, pois há ali formas especializadas de saber, alianças afetivas e estratégias de vida que tensionam formas coloniais de poder. A inserção do Sertão no mapa do desenvolvimento e até o desaparecimento de Bacurau do mapa fazem emergir novas inscrições cartográficas.

Ainda sobre essa corporeidade, de acordo com Genilson Alves (2014, pos. 536), o bando de Lampião era composto por corpos diversos: “gordos, magros, ruivos, louros, morenos, altos, baixos, negros e caboclos, alguns eram jovens demais: Volta Seca (11 anos), Criança (15 anos), Oliveira (16 anos). O mais idoso era Pai Velho, com 71 anos de idade”. Isso nos faz refletir sobre as inúmeras possibilidades de ser nordestino e nordestina, e abre uma disputa sobre uma ideia eugênica do nordestino enquanto um mestiço de raça superior, que herdaria as características dos brancos, negros e indígenas, mas que num futuro breve retornaria a uma pureza branca (Albuquerque Jr., 2013).

Ainda assim, quando decapitada, a cabeça de Lampião foi enviada a cientistas para estudarem o encéfalo, a fim de rastrear quais seriam os motivos biológicos que sustentariam uma atitude bárbara por parte do líder do grupo (Alves, 2014). Esses estudos de cefalometria de pessoas negras eram promovidos por eugenistas para justificar o que para eles seria a superioridade branca, manifesta a partir de diferenças morfológicas definidas pela raça. Conforme já apontamos, o bando de Lampião não era composto por uma maioria de brancos, mas, sim, negra — e isso é expresso no enredamento dos produtos analisados neste artigo. Aqui, gostaríamos de ressaltar que o corpo-Cangaço se articula com esse ter-

ritório sertanejo, para disputar outras formas de vida, num espaço em que as hegemonias da época atribuíam a causa de uma degeneração racial e social à precariedade desse mesmo território.

Observamos através do corpo-Cangaço a presença de um conjunto de corpos que se rebela contra um sistema que o oprimia pela escassez de recursos e pela violência estatal. Em articulação, esses corpos tecem um território e definem uma contraofensiva que entrelaça questões sociais e raciais para reivindicar outras proposições de vida, que não passam por uma “purificação branca” desse corpo, mas pela abertura de possibilidades para que esse corpo-Cangaço negro possa existir em condições sociais compatíveis com seu desejo.

Daí reivindicarmos que o corpo-Cangaço ganhe formas que não são delimitadoras, mas, sim, abertas, porosas e moventes, quando forem estratégicas. Essa forma de compreender esse corpo não diz daquela forma ufanista que expressa o Nordeste como uma coisa só; antes, trata-se de provocar abertura, promover alianças e nos reconhecermos uns nos outros quando há uma força motriz em comum.

A violência que aparece tanto em *Bacurau* quanto em *Lampião e Maria Bonita* nos permite pensá-la em sua dimensão afetiva. Ao mesmo tempo em que a violência é empregada para a manutenção do *status quo*, a violência pode ser um caminho para uma transformação desse estado de coisas. O corpo-Cangaço se rebela contra uma violência estatal a partir de uma contraofensiva, ao reivindicar outra forma de organização social. Em interface com essa compreensão, podemos pensar na relação que se estabelece no sistema colonial, sobre a qual Frantz Fanon indica que o uso da força militar ou da violência por parte do colonizador para manutenção do poder está dentro de uma certa normalidade. Entretanto, pontua ainda como os colonizados estão cansados dessa situação e estão dispostos a agir com igual violência em prol de uma mudança nesse quadro relacional e sistêmico:

Que o militarismo alemão decida resolver seus problemas de fronteira pela força não é de surpreender, mas que o povo angolano, por

exemplo, decida pegar em armas, que o povo argelino rejeite qualquer método que não seja violento, prova que alguma coisa aconteceu ou está acontecendo. Os homens colonizados, esses escravos dos tempos modernos, andam impacientes. Sabem que somente essa loucura pode salvá-los da opressão colonial. Um novo tipo de relação se estabeleceu no mundo (Fanon, 2022, p. 853-858).

O pensamento de Fanon expõe que a violência do colonizado contra o colonizador pode ser necessária para promover a transformação de um sistema estruturado na opressão. Identificamos nesse corpo-Cangaço a violência como desejo, uma dimensão afetiva que busca, a partir do enfrentamento das forças instituídas, uma reivindicação por uma nova forma de viver a vida, fora do espectro da exploração colonial. Para Fanon, essa violência está fortemente baseada na luta armada, mas ela também pode ser acionada em outras dimensões, como as simbólicas e as psicológicas (Baldwin, 2020), além de por meio das respostas estéticas, como citamos anteriormente.

A violência enquanto desejo

EUH NAUMH TEH AMMOH / NAUMH VOH
FALARH DENOVOH / SEH KAMINHAH PAH
CIMMAH DOH MEUH BONDEH / VAIH SERH
BALAH IH FOGOHO /

O verso acima é o refrão da canção *Balah ih Fogoh* do rapper soteropolitano Vandal. Com uma estética original influenciada pelo grime londrino, Vandal se apropriou das influências e sonoridades presentes no subgênero gringo, como o drum & bass, jungle e reggae, enquanto pôs sua digital no rapper brasileiro. Não somente se apresenta com uma sonoridade bem peculiar, nesta versão — na verdade um *remix*, com a

presença do BaianaSystem — mesclou um som forte do grave presente no trap com atabaques e sons percussivos; cabe ainda destacar a presença do rapper mineiro Djonga e a sua escrita única.

Por sua vez, Djonga se apresenta com uma carreira consolidada e conta com alguns *hits* e clássicos no rap nacional. Recentemente ganhou o prêmio internacional de melhor clipe com *Conversa com uma menina branca* (Santos, 2023), além de ser atribuída a ele a frase-lema e grito de guerra “Fogo nos Racistas”, presente na música *Olho de Tigre*, de 2017.

Tô crítico igual cartoon do Henfil
Com esses Danilo Gentili eu não vou ser gentil
Te informando Jornal Nacional
Talvez por isso que me chamam de sensacional
Tenho sido tão verdadeiro
Que prefiro não usar ouro, e não ser falso em nada
Tem quem fica a ver navios
E tem quem chega longe de jangada
Sensação, sensacional
Sensação, sensacional
Sensação, sensacional
Firma, firma, firma
Fogo nos racista
(Djonga, 2017, *on-line*).

Como podemos observar, tanto a canção de Vandal quanto a de Djonga dialogam e confluem em diversos pontos textuais. Um deles transita exatamente no ponto de destaque das nossas análises: a “violência” como atributo do desejo.

Eu não te amo e não quero que insista
Vandal e Djonga, é baile e fogo nos racista
Ja é?
(Vandal; Djonga, 2021, *on-line*).

Ao abrirmos este texto, acionamos o termo *corpo-Cangaço*, por meio do qual buscamos evocar, em diálogo com Homi Bhabha (1998), a ambivalência de alguns termos utilizados à exaustão para conotar homo-

geneização e estereotipagem. O corpo-Cangaço habita aqui uma narrativa calcada numa ambivalência — não-dialética — em que se aciona a necessidade de ser “violento” para combater, exatamente, a violência. Conectado ao ser cangaceiro/a e tido por muitos — principalmente pelo grupo dominante — como instância de “bandidos”, o Cangaço também é visualizado como uma resposta à violência estatal ao relegar corpos negros e nordestinos ao acaso da sorte. Acaba assim por se inscrever no panteão mitológico nordestino com atributos de resiliência e resistência, de demarcação territorial e do poder simbólico.

Quando, na canção *Olho de Tigre*, Djonga literalmente grita que existe uma “sensação sensacional” ao decretar “Fogo nos racistas”, também aciona uma demarcação social e imagética em que, metaforicamente, se houver racistas, haverá fogo. Neste caso, ao responder a um crime, como o racismo, com a ação imagética do fogo, Djonga traça uma linha imaginária fronteira com a qual vaticina: se houver o crime de racismo, haverá resposta à altura.

O mesmo ocorre com *Balah ih Fogoh*, pois, como se fosse uma continuação do “Fogo nos racistas”, Vandal ainda adiciona a alegoria de uma “Balah”, ou seja, eleva os requintes de crueldade da violência enquanto atributo do desejo e busca uma outra narrativa para a violência estatal contra corpos negros e periferizados. Esta outra narrativa busca de maneira não hegemônica combater imageticamente a violência/terror do Estado contra o corpo, como descrevemos anteriormente nos episódios de Cangaço, Canudos e Palmares, quando o mesmo Estado mantém, gere e coordena as forças policiais, as quais detêm na urbe o direito legal de portar arma e de usar a violência para “manter a ordem pública”.

A música *Balah ih Fogoh*, que faz parte da trilha musical de *Novo Cangaço* (2023), traz a fala da Fernanda Jokana Pataxó, da Aldeia Coroa Vermelha, presa após proferir, enquanto entoava os versos da música de Vandal, a frase: “Bala e fogo nas putas!”. Acusada de injúria racial e desacato por policiais militares, em 4 de agosto de 2018, o seu áudio no clipe de 2021 diz:

Quem tá falando aqui é Fernanda. Mulher indígena, mulher negra, resistente. Tá ligado. Ganhei a liberdade hoje, tô aqui junto com meus irmãozinhos que foram por mim, desde quando soube o que aconteceu até agora [...] Nem tenho palavras, *É nós por nós aqui e em qualquer lugar*. Nós nascemos para resistir mesmo, e é isso. Aqui corre sangue de índio, corre sangue de negro, corre sangue de uma mulher resistente. E é balah ih fogoh nesses cuzões mesmo, toda vez que tentarem oprimir ou silenciar uma mulher preta, uma mulher índia, um homem preto, uma puta, como falei que sou, uma LGBT. Toda vez que tentarem oprimir é balah ih fogoh neles mesmo. Tá ligado?! Porque chega. O tempo da escravidão e o tempo deles montarem em cima da gente já passou. Se caminhar para cima do meu bonde, vai ser o quê? Balah ih fogoh! Valeu Vandal (Pataxó, 2021 *apud* Vandal..., 2021, *on-line*).

Fernanda Jokana Pataxó apresenta aqui o “corpo-Cangaço” calcado no imaginário da força do sertanejo, reconfigurando a imagem estereotipada posta midiaticamente em circulação e de maneira hegemônica para pessoas indígenas, negras e nordestinas. O monopólio legal da violência pelo Estado é afrontado por Fernanda ao exibir uma postura altiva e combativa às violências. Neste caso, o desejo de violência acionado por Fernanda dialoga diretamente com as ambivalências de Homi Bhabha (1998), como também traz à tona o prazer da beligerância enquanto sistema de (sobre)vivência e de formas de se portar no mundo.

O elemento que podemos pensar a partir dessa materialização transita exatamente no paradoxo de ter que reiterar a violência estatal para combatê-la. Ao mesmo tempo em que o desejo da violência — neste caso, como atributo legítimo e inerente ao humano — busca uma resposta e demarcação de espaço simbólico de (sobre)vivência, ele acaba também por reafirmar o lugar dual da própria violência.

No mesmo caminho, inspirados em Fanon (2008), podemos dizer do jogo dual da autoafirmação como uma armadilha da branquitude. Deivison Faustino (2020) discorre sobre o jogo dialético do “nós por nós”, ao corroborar um “nós” porque há “outros”:

[...] a necessária afirmação do Nós — presente no “nós por nós” — em um contexto de subalternização depende da aceitação e interiorização,

a priori, das barreiras identitárias que Eles — quem se privilegiam da subalternidade — nos impuseram em benefício de seus interesses. Isso significa que qualquer afirmação do Nós, mesmo que subversiva à ordem em sua inversão radical dos termos da oração, é sempre também a afirmação Deles, seguida pela rejeição de tudo o que é Deles em benefício da afirmação incondicional de tudo o que é “Nosso”. O problema é que se o limite entre “o nossos” e “o deles” foi criado por Eles (e em benefício deles). A afirmação político-identitária do que se entende por nosso, portanto, caso aceite os limites criados por eles, corre o risco de deixar para eles aquilo que também é nosso, mas sempre foi apresentado por eles como deles (Faustino, 2020, p. 17).

De forma, digamos, engajada com a afronta e a busca de romper com o monopólio da força, a fala de Fernanda consegue ir além do jogo dual e se apresenta como um corpo-Cangaço de existência e (sobre)vivência. Imagem-voz-performance que busca apresentar e combater a dívida histórica em contínua construção. Ela evoca a sua ancestralidade para se unir e se apresentar como combatente do presente, anunciando um futuro no qual a opressão será cinzas e os corpos serão libertos.

Considerações finais

A partir da escrita deste capítulo, nós fizemos uma aposta inicial no corpo-Cangaço para pensar os afetos que mobilizam o ser nordestino para além dos limites jurídico-territoriais que definem a região. Pela destreza em atravessar as fronteiras estabelecidas de forma permeável, encontramos no movimento cangaceiro a possibilidade de construir o Nordeste como um espaço-problema a partir dos territórios e territorialidades corporificadas. Entendemos que é a partir dos afetos partilhados — que engajam e mobilizam nossos corpos — que construímos a dimensão do que é o ser nordestino e nordestina; é a partir desses afetos que nos reconhecemos como tais. Por isso, mobilizamos a questão sobre quais seriam as potencialidades e possibilidades de vida que o corpo-Cangaço nos suscitaria.

Propusemos também a ideia do corpo-Cangaço como fuga, nos termos de Dénètem Touam Bona (2020), evocando a ideia de um “refúgio arredo” e de um tempo estratégico de recomposição (e não de covardia) em busca de reorganização (coletivas, inclusive) de resistências. Acionamos ainda o corpo-Cangaço a partir de uma violência voltada para combater diversas violações a que estes corpos foram/são diariamente submetidos. Incluímos aqui a atenção a uma tentativa homogeneizadora de definição de um corpo nordestino, uma procura que provoca silenciamentos de gênero, sexo e raça. O corte racial ganha aqui especial atenção ao notarmos o processo de apagamento de corpos negros — contíguo ao embranquecimento —, um traço marcante do racismo que atravessa o Nordeste.

O exercício de exploração e análise do corpo-Cangaço parte de uma questão anterior sobre o que seria esse afeto que nos enlaça e nos mobiliza — por meio do qual nos reconhecemos enquanto nordestinos. Entendemos que as questões de formação identitária atreladas a uma estratégia de homogeneização e posicionamento político da região não seriam suficientes para essa proposição. Ao acionarmos o Cangaço, buscamos no seu ímpeto de rebeldia contra as hegemonias de sua época uma potência que nos indicasse outros modos de vida que não estivessem circunscritos a fronteiras institucionais. Esse corpo-Cangaço se move, conforma e se articula a seu território de forma aberta e porosa, o que viabiliza modos de luta distintos. Um corpo-Cangaço criativo na estética dos seus figurinos singulares e na arte, por exemplo, com o Xaxado.

Em nossos escritos, avançamos por lutas que são travadas por esse corpo-Cangaço no âmbito das questões de gênero, sociais e raciais que constituem esse Nordeste. Por ser um exercício inicial, acreditamos que o corpo-Cangaço pode continuar sua luta por essas e outras frentes, como as que dizem sobre questões de sexualidade, idade e meio ambiente, entre outras. Entendemos que essas lutas envolvem corpo e território de forma articulada, enquanto também nos posicionam sobre o que é viver o Nordeste de forma situada no tempo e no espaço, sempre mobilizando a construção de outros futuros possíveis.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Neste mesmo endereço há uma tabela atualizada em reais, para o ano de 2018, com os valores ofertados para cada cangaceiro. A recompensa da captura somente do líder Lampião girava em torno do equivalente a R\$ 1 milhão.

2. Em 2024, a prefeitura decidiu transferir a estátua para Malhada de Caiçara.

3. A abertura da minissérie tem como canção-tema: “Mulher Nova, bonita e carinhosa faz o homem gemer sem sentir dor”, o que nos parece o lugar relegado à Maria Bonita na trama da série.

Referências

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do “falo” — uma história do gênero masculino (1920- 1940)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALVES, Genilson. *O cangaço no Brasil: fenômeno social e político*. São Paulo: Claroenigma, 2016.

BALDWIN, James. *Notas de um filho nativo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

BANDEIRA, Heloisa Gomes. A noção de “corpo-território” em Verónica Gago e a luta pela descriminalização do aborto na Argentina: uma contribuição para as resistências anticoloniais do Sul-Global. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 20., 2021, Belém. *Anais [...]*. Porto Alegre: Sociedade Brasileira de Sociologia, 2021. Disponível em: <<https://share.google/ElknQe2U9t35NfB7s>>. Acesso em: 16 out. 2025.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

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

CLEMENTE, Marcos Edilson de Araújo. Cangaço e cangaceiros: histórias e imagens fotográficas do tempo de lampião. *Fênix*, Uberlândia, v. 4, n. 4, p. 1-18, out./dez. 2007. Disponível em: <<https://h1.nu/1hBfT>>. Acesso em: 16 out. 2025.

COSTA, Ana Paula Rodrigues da; OLIVEIRA, Paulo Wendell Alves de. Banditismo no Nordeste brasileiro: vida e morte no movimento do cangaço. *Revista Mutirão: Folhetim de Geografias Agrárias do Sul*, Recife, v. 5, n. 4, p. 134-146, 2024. Disponível em: <<https://rb.gy/005hxx>>. Acesso em: 16 out. 2025.

DIAS, Pedro Lotti Carvalho. O intelectual brasileiro e o argumento do cangaço na década de 1930. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 73, p. 228-247, maio/ago. 2019. Disponível em: <<https://shorturl.at/b9CCM>>. Acesso em: 16 out. 2025.

DJONGA. Olho de Tigre. In: GENIUS. Genius, [on-line], 25 jul. 2017. Disponível em: <<https://tinyurl.com/3c4ewx54>>. Acesso em: 10 set. 2025.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FAUSTINO, Deivison. Prefácio. In: ALVES, Míriam Cristiane Alves; ALVES, Alcione Correa (org.) *Epistemologias e metodologias negras, descoloniais e antirracistas*. Porto Alegre: Rede UNIDA, 2020. p. 7-18.

GOMES, Itania Maria Mota; ANTUNES, Elton. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. *Galáxia*, São Paulo, n. esp. 1, p. 8-21, 2019. Disponível em: <<https://shorturl.at/wa30J>>. Acesso em: 16 out. 2025.

GROSSBERG, Lawrence. *Culture Studies in the Future Tense*. Durham/London: Duke University Press, 2010.

GRUPO GLOBO. Lampião e Maria Bonita. Trama principal. In: GRUPO GLOBO. *Memória Globo*, [on-line], 29 out. 2021. Disponível em: <<https://tinyurl.com/mvwmd4v>>. Acesso em: 6 set. 2025.

GRUPO GLOBO. Avisa lá que eu vou. T4:E4 - Cangaço. 2023, 1 vídeo (46min 44seg). In: GRUPO GLOBO. *Globoplay*, [on-line], 2023. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/13742752/>>. Acesso em: 6 set. 2025.

HAESBAERT, Rogério. Do corpo-território ao território-corpo (da Terra): contribuições decoloniais. *GEOgraphia*, Niterói, v. 22, n. 48, p. 75-90, 2020. Disponível em: <<https://shorturl.at/qRgMT>>. Acesso em: 16 out. 2025.

HAESBAERT, Rogério. *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi)territorial/de(s) colonial na América Latina*. Buenos Aires: CLACSO; Niterói: POSGEO/UFF, 2021. MARASCIULO, Marília. Herói ou bandido? Quem foi Lampião e o que ele representou para o cangaço. In: GRUPO GLOBO. *Galileu*, [on-line], 31 jul. 2023. Disponível em: <<https://tinyurl.com/48k5cm7b>>. Acesso em: 2 maio 2025.

MARTINS, Flávia. “Sangue de Maria Bonita”: saiba quem foi a mulher por trás de frase no “BBB23”. In: CABLE NEWS NETWORK (CNN). *CNN Brasil*, [on-line], 24 jan. 2023. Disponível em: <<https://tinyurl.com/bdeykw2>>. Acesso em: 2 maio 2025.

MEMORANDO. 2018. 1 vídeo (2min 52seg). In: GOOGLE LCC. *YouTube*, [on-line], 16 ago. 2018. Publicado pelo canal Nação Zumbi (Oficial). Disponível em: <<https://tinyurl.com/y7b7pfu5>>. Acesso em: 5 set. 2025.

NEGREIROS, Adriana. *Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço*. São Paulo: Objetiva, 2018.

NESTLEHNER, Wanda. Cangaceiro idolatrado. In: GRUPO ABRIL. *Super Interessante*, [on-line], 31 out. 2016. Disponível em: <<https://tinyurl.com/48jcmvjn>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

RAVELI, Nicoli. De exibição em praça pública a decomposição: o destino macabro da cabeça de Lampião e seu bando. In: GRUPO PERFIL. *Aventuras na História*, [on-line], 28 mar. 2020. Disponível em: <<https://tinyurl.com/3hrtsn22>>. Acesso em: 2 maio 2025.

REIS, Joel. Recompensa atualizada: Trinta e sete cabeças de cangaceiros estão valendo 129:000\$000 contos de réis. In: MONTEIRO, Kiko. *Lampião Aceso*: Cangaço por paixão, esporte ou religião, [on-line], 4 ago. 2018. Disponível em: <<https://tinyurl.com/ycc3kcf2>>. Acesso em: 2 maio 2025.

SANTOS, Patricia. Clipe de Djonga é premiado em Festival Internacional de Los Angeles. In: TERRA. *Terra Nós*: Inclusão, Movimento Negro, LGBTQIA+, debates sobre diversidade, inclusão e acessibilidade, [on-line], 21 set. 2023. Disponível em: <<https://tinyurl.com/5495ybp>>. Acesso em: 11 set. 2025.

SOARES, Maria Raimunda Penha. Corpo-território, os comuns e as mulheres quilombolas. *Praia Vermelha*, Rio de Janeiro, v. 33, n. 2, p. 179-522, jul./dez. 2023. Disponível em: <<https://shorturl.at/GtyDu>>. Acesso em: 16 out. 2025.

TERTULIANA - SERTRANSNEJA. 2022. 1 vídeo (15min09seg). In: GOOGLE LCC. *YouTube*, [on-line], 20 mai. 2022. Publicado pelo canal A Travestis. Disponível em: <<https://h1.nu/lcSRv>>. Acesso em: 29 maio 2025.

VILLELA, Jorge Luiz Mattar. Operação anti-cangaço: as táticas e estratégias de combate ao banditismo de Virgulino Ferreira, Lampião. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, v. 1, n. 25, p. 93-116, abr. 1999. Disponível em: <<https://shorturl.at/POsng>>. Acesso em: 16 out. 2025.

VANDAL; DJONGA. BALAH IH FOGO. In: GENIUS. *Genius*, [on-line], 22 out. 2021. Disponível em: <<https://tinyurl.com/mwx4mpkf>>. Acesso em: 10 set. 2025.

VANDAL & DJONGA feat. BAIANASYSTEM - BALAH IH FOGO. 2021. 1 vídeo (5min 42seg). In: GOOGLE LCC. *YouTube*, [on-line], 22 out. 2021. Publicado pelo canal VANDALDEVERDADE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sb4V2nykSaI>>. Acesso em: 5 set. 2025.

CAPÍTULO 4

Bixa nordestina: a (re)invenção da fala

WENDI YU

JOÃO ANDRÉ ALCANTARA

GABE MONTEIRO

O *macho* que pensa que pode pegar sua voz e me
silenciar
O *macho* que ocultou a história das *preta* e das
índia e ainda quer me apagar
O *macho* que tem faixas presidenciais e desejos
genocidas contra essa população
[...]

Talvez tenha chegado sua hora de sentir
O *peso da minha mão*
(Bixarte — *Travesti no comando na nação*)

Após o apocalipse que cortaram
As cabeças dos nossos cangaceiros
E com sangue e barro
Padim Ciço deu sopro de vida

Às traveças cangaceiras
[...]

Iremos nos modificar igual às nossas ancestrais
hIremos criar os nossos clãs para permanecermos
viva

Iremos gritar pela nação
O Nordeste sempre carregou esse país nas costas
mesmo

Morte ao patriarcado
Morte ao governo que pagou este disco
Cortem as cabeças e seus buchos
Pois não iremos mais morrer igual a bichos
(Isis Broken — *Bruxa Cangaceira*)

Este capítulo parte das observações de Durval Muniz Albuquerque Jr. (2013) sobre o processo de invenção da “nordestinidade” como articulado a uma masculinidade hegemônica, localizada na figura do “macho viril” — de modo a instabilizá-la. Para tal, articulamos essa figura do macho a uma outra: a *bixa*, como *bixa nordestina*. Pensamos essa *bixa* como um entrelugar (Bhabha, 2013) cultural e identitário que vai além da noção de “bicha” como homem *gay* e envolve diversas construções de gênero e de sexualidade; ela cria uma territorialidade que se constrói a partir das articulações entre corpos, afetos relacionados aos territórios por elas atravessados e as próprias relações estabelecidas com a categoria do *macho*.

A escolha da nomeação *bixa*, com *x*, uma grafia comum entre as próprias *bixas* e tornada mais conhecida entre cis+héteros com *Bixa Travesty* (2018) de Linn da Quebrada, vem de modo a se diferenciar conceitualmente do *gay* — que, afinal, pode ainda assim reiterar o macho, viril e masculino — e a partir de um processo de (des)construção do gênero como *atos performativos de linguagem* (Butler, 2003). Mais do que conceitual, trata-se de uma intervenção ética+estética+política na/da fala: mantendo a pronúncia de *bicha* e os sentidos afetivos e políticos que a

palavra carrega, o “x” a (re)inventa, coloca uma interrupção ou uma ausência (de sentido ou de definição) e marca um corte ou perfuração (do facão, dos espinhos, da caneta e da fala do/no falo), mas também indica, no mapear de um território, onde podemos escavar para encontrar um tesouro. É o x da questão; a incógnita da equação; variante múltipla. Se bicha indica um estigma ressignificado como aliança identitária, a bixa enfatiza seu caráter como *possibilidade* aberta, cortando no meio a fala para liberar suas energias enquanto excesso que transborda a captura por categorias. Não à toa, artistas como Rosabeatz recorrem ainda a *outras grafias* (como *beshá*): bicha com *ch* não é suficiente e estamos à procura de outra coisa.

Embora mobilizem afetos, estéticas e sociabilidades dissidentes das noções de virilidade e masculinidade, experiências bixas também são atravessadas por uma relação com a figura do *macho*, seja por rejeitá-la, pelo fato de tê-la como atribuição forçada sobre seus corpos, seja por performar outras masculinidades possíveis. Nosso artigo, escrito no encontro de três bixas nordestinas — de distintas experiências, territórios e identidades —, busca compreender como certas expressões audiovisuais incorporadas em bixas nordestinas articulam (e desarticulam e rearticulam) masculinidades e nordestinidades a partir de disputas, apropriações e negociações com a figura do macho, tomando as tensões e conformações identitárias de gênero e de sexualidade como atos performativos de linguagem (Butler, 2003) e como engajamentos afetivos (Gomes; Antunes, 2019; Grossberg, 2010).

Apostamos na escuta conexa (Janotti Jr.; Queiroz, 2021, p. 2) como uma proposta teórico-metodológica que leva em conta “os aspectos estéticos, socioculturais e tecnológicos da escuta em tempos de ambientações de mídias de conectividade”, as narrativizações a partir da música e a corporeidade de quem canta, quem escuta e quem reproduz (Janotti Jr.; Tenório, 2025). Realizamos esse percurso tomando como entrada analítica discursos, estéticas e afetos mobilizados por performances audiovisuais, a partir dos vídeos de *Lamento de Força Travesti* (2021),

de Renna e Gabi Benedita, e *Transangel* (2017), de New Model, para mobilizarmos a figura da bixa nordestina e, assim, articularmos o Nordeste como um espaço-problema a partir das problemáticas de gênero, das experiências bixas e dos tensionamentos de masculinidades. Assim, fazemos surgir a *bixa nordestina* como figura da análise dessas performances, mas ela não corresponde aos corpos das artistas em específico — ela os atravessa e é articulada através deles na investigação, mas não os limita e nem se limita a eles.

“Eu sou mulher, enuncio de voz grossa”

Albuquerque Jr. (2013, p. 146) aponta que a figura do *nordestino* surge, no início do século XX, num movimento de “invenção das tradições”, como um tipo másculo, viril, bruto e destemido, capaz de resgatar o passado patriarcal que as elites regionais consideravam estar ameaçado: “um modelo de masculinidade e virilidade que, no passado, teria garantido a predominância econômica e política desta área” e permitiria “resgatar o patriarcalismo, não apenas como modelo familiar e de relação entre os ‘sexos’, mas como ordem social” (Albuquerque Jr., 2013, p. 151). Em oposição às mudanças que ocorriam na sociedade da época, ele surge como “uma reserva de virilidade, um tipo masculino, um macho exacerbado, que luta contra as mudanças sociais que estariam levando à feminização da sociedade” (Albuquerque Jr., 2013, p. 208). Para o autor, isso aconteceu com a naturalização de um modelo específico do ser nordestino e de ver o Nordeste, com seus próprios símbolos, comportamentos e expectativas sobre suas identificações. As elites nordestinas criaram, por meio da produção, do fomento e da divulgação de determinadas produções culturais, um imaginário de Nordeste e do nordestino, tomando como base certas figuras ou “tipos” regionais pre-existentes e certas características (costumes, crenças, formas e práticas culturais) supostamente compartilhadas na vida cotidiana da região.

De acordo com Raymond Williams, a tradição não pode ser entendida como um elemento inerte do passado, mas como “uma força ativamente modeladora”, sendo, na prática, a forma mais poderosa de incorporação a uma cultura dominante. Isso porque uma tradição é uma versão *seletiva* de um passado: “de toda uma possível área de passado e presente, numa cultura particular, certos significados e práticas são escolhidos para ênfase e certos outros [...] são postos de lado” (Williams, 1979, p. 119). A tradição, portanto, é um processo atuante de uma ordem presente, não um aspecto fixo do passado: ela é uma versão específica do passado, que dá ao presente um senso de continuidade, de modo a ratificá-lo. Ela é, assim, “um processo deliberadamente seletivo que oferece uma ratificação histórica e cultural de uma ordem contemporânea” (Williams, 1979, p. 119). A tradição é viva, ativa e local de disputas presentes. A ideia de nordestino foi inventada num processo seletivo de construção de tradição, mas, para que fizesse sentido, precisava se referir a matrizes já reconhecíveis da cultura da região — consolidando em si “tipos sociais” preexistentes, nos termos de Albuquerque Jr., tais como o sertanejo, o cangaceiro etc.

Se essa tradição é invenção, embora fortemente enraizada, o caminho inverso é igualmente possível: o da sua *desinvenção*, o desacordo com o concebido e a desestabilização potencial de significados. Afinal, como aponta Paul Gilroy (2020, p. 370), a tradição é “a memória viva de um mesmo que é mutável”, sendo mantida “não na transmissão tranquila de uma essência fixa ao longo do tempo, mas nas rupturas e interrupções” (Gilroy, 2020, p. 208). A suposta pureza do passado não atravessaria o tempo de maneira constante e inabalada; seria retomada e modelada pelos habitantes, pela influência de outras culturas, por outras gerações e por outros anseios de grupos sociais ou indivíduos (Canclini, 2013).

Para além disso, já que “toda tradição é seletiva e serve à valorização de instituições e modos de ser, aquilo que é excluído ou deixado de lado na sua construção é exatamente o que permite elaborações contra-hegemônicas” (yu *et al.*, 2023, p. 7). Albuquerque Jr. (2013, p. 151)

aponta que o nordestino é uma figura fundamentalmente masculina, “definido como o macho por excelência”, que surge como reação a uma percepção de “feminização” da sociedade com os processos de modernização e urbanização após o fim institucional do regime escravocrata e imperial. Ele nasce como encarnação de uma posição reacionária “a qualquer mudança que pudesse ocorrer nas identidades e nos papéis que eram definidos para os gêneros” (Albuquerque Jr., 2013, p. 151). A construção da ideia de *homem nordestino*, portanto, é de um “homem representante de um gênero específico de que se está falando, [e] as mulheres estão sistematicamente excluídas” (Albuquerque Jr., 2013, p. 195). E o que dizer, então, das *travestis*?

Para romper a reiteração do passado tradicional — enquanto “*tradicionalismo*” —, pensando o Nordeste como espaço-problema e mirando outros modos de ser e estar nesse território, consideradas as múltiplas temporalidades em disputa no presente (Williams, 1979; Gomes, 2011), é que acionamos as *bixas* e articulamos a região a partir da figura da *bixa nordestina*. Por sua crítica à hegemonia heteronormativa, nos alinhamos a Lee Edelman (2014) e seu uso do termo “*sinthomossexual*”. União do *sinthome* lacaniano e da palavra homossexual, o conceito aponta para o “*queer*” que resiste à repetição da norma reprodutiva da família heteronormativa; norma esta que perpetua um modelo de sociedade em que o normal é fundado pela proteção e manutenção do “Humano”.

Contrariando a coerência compulsória entre anatomia-gênero-desejo, as *bixas* são capazes de resistir à normatividade reprodutiva, carimbada performativamente pelo lugar-comum da “família tradicional”. *No Future* (Edelman, 2004), ou Sem Futuro, em português, é uma crítica ao Futuro Reprodutivo — uma temporalidade ao mesmo tempo cis+hetero, ereta e linear (*straight time*) — e à figura da Criança como garantia de progresso, modernidade e continuidade que norteia políticas públicas e convenções sociais, tornando socialmente abjeto e indesejável o

que não se molda a essa dinâmica, tal como as bixas. A experiência bixa, assim:

[...] transcende a expectativa de causalidade entre passado, presente e futuro: o não-passado é ressignificado sob a ótica do suposto presente, o futuro negado se espalha em infinitas possibilidades de se habitar o agora enquanto vir-a-ser. O tempo travado não é, então, uma linha reta (*straight*), não é nenhum tipo de linha, nem ao menos ocupa o mesmo paradigma geométrico. [...] Quando enfiadas nos moldes da lógica do tempo linear, somos roubadas de possibilidades por todos os lados. Não temos passado nem pessoal nem coletivo, apenas silêncios (yu, 2023, p. 149).

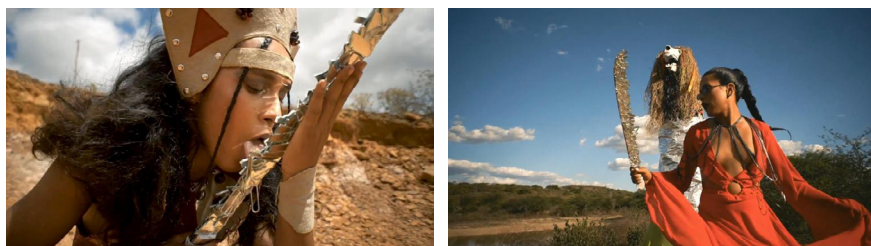
É por isso que Jup do Bairro fala de executar um “exercício de eternidade”, ou seja, de pensar a longo prazo, já que “a estimativa de mortalidade de travestis é de viver até os 33 anos, é de que uma pessoa preta não pense em longevidade” (Bairro, 2020); é por isso que Ventura Profana fala em disputar eternidade, disputar narrativas de futuro e disputar a “ocupação das terras futuras” (Profana, 2020); é por isso que Keila Simpson proclama que “nossa vingança é ficar velhas” (Santos, 2021). É por isso que, na canção *Lamento de força travesti*, “o sonho dela é viver bem velha e cantar bem alto fazendo surgir toda a beleza que na vida impera no corpo marcado de uma travesti”; e é por isso que *Transangel* proclama “*I’ll be your front, but I’ll never be your back*” (Posso ser sua frente, mas nunca suas costas).

Bixas, portanto, por colocarem em xeque a reprodução de um modelo hegemônico cis+hétero+patriarcal. *Bixas* como possibilidade de desvinculação da mera oposição ao binário do macho nordestino *versus* a bicha, o gay e o feminino. *Bixas*, essas *sem futuro*, corpos *transviadas*, perdidas na vida e *gaiatas*, que não levam tudo tão a sério, *mas* que, ao mesmo tempo, vivem e disputam *outros* futuros. Rejeitando aceitação e inclusão em tal modelo, são *bixas* que encarnam a *sinthomossexualidade* como uma outra forma possível de desestabilizar o cis+heteronormativo e de dismantelar a noção de um futuro baseado nos modelos repro-

dutivos das relações de família cis homem/mulher e de manutenção do Capital e do Macho.

O corpo travesti é marcado pelo macho que matou para poder ser assombrado por um falo fantasma. Tornar-se travesti é nascer com um pau e matar o macho que ele pressupunha, realizando um corte na masculinidade, no macho e em seu falo — mais que castração, é um “homem-cídio”. O estigma desse crime atravessa sua experiência social. Albuquerque Jr. (2013, p. 154-155), inclusive, aponta que, para os discursos eugenistas que embasaram o surgimento da figura do nordestino, a desobediência às leis fixas e imutáveis da Biologia — à ordem “universal” da natureza — só podia trazer caos e degradação, sendo a raiz de todos os males da humanidade. Se a figura do macho nordestino é uma reação a uma suposta feminização da sociedade, a travesti explicita justamente a possibilidade de feminização desse corpo destinado a ser macho. Nascer para ser macho e não ser é desobedecer a imutabilidade da Biologia — *nordestino*, ainda por cima, macho por excelência, é inimaginável.

E ainda assim: “eu sou mulher / enuncio de voz grossa / que tá viva é minha resposta / pro teu mal-me-quer”, cantam Renna e Gabi Benedita em *Lamento de Força Travesti* (2021), dirigido por Renna. No vídeo — que conta também com a participação de Irla Carrie, Samantha Fox e Vinn Amara —, diversos elementos considerados tradicionalmente nordestinos são acionados nas performances dessas travestis: do som da rabeça à dança com o Jaraguá, passando por um facão coberto de cacos de espelho. As imagens, gravadas no Vale do Catimbau (localizado entre o sertão e o agreste pernambucano), acionam convenções audiovisuais hegemônicas de uma nordestinidade tradicional, mas não por meio da construção folclorista descrita por Albuquerque Jr.. O que vemos é uma recusa à homogeneidade: palavras, sons, corpos e gestos não-assimilados à figura de nordestino, como a performance de uma santa travesti, usando um véu de arames farpados e coroa de cactos, e cangaceiras travestis dançando *vogue* em meio ao sertão pernambucano enquanto gritam “Close de boneca!”.

Figuras 1 e 2: Quadros de *Lamento de Força Travesti* (2021)

Fonte: (Lamento..., 2021).

O figurino de cangaceira é crucial aqui. Ao acionarem essa convenção de nordestino, incorporada em suas performances travestis, elas realizam aquilo que José Esteban Muñoz compreende como *desidentificação*: uma forma de performance que não opera numa lógica binária de assimilação (“identificação”) ou rejeição (“contra-identificação”) das culturas dominantes, mas sim por um “desreconhecimento” [*misrecognition*] tático (Muñoz, 1999, p. 169) que “opera sobre elas, dentro delas, contra elas (“no cerne mesmo do mundo, e contra ele”, nos termos de Jota Mombaça [2021, p. 28])” (yu, 2023, p. 178). Performances desidentificatórias tomam esses elementos dominantes como “matéria-prima para representar uma política ou posicionalidade destituída que foi tornada impensável pela cultura dominante” (Muñoz, 1999, p. 31), por meio de um processo no qual uma identidade “é refeita e infiltrada por sujeitos que foram interpelados por tais categorias identitárias, mas que não puderam assumir tal título” (Muñoz, 1999, p. 185). Uma das grandes potências dessas performances é que os elementos que ela desconstrói, embaralha, recicla e transmuta “já são atravessados por uma série de engajamentos afetivos, de modo que essas performances sugerem, ensaiam e articulam modos outros (e coletivos) de acioná-los como formas transformadoras de política nas práticas da vida cotidiana” (yu, 2023, p. 179).

Ou seja, ao performar o cangaceiro — matriz fundamental de sustentação do nordestino como *macho por excelência* — incorporado em seus corpos travestis e usá-lo para dar *close* de boneca, elas destituem o macho de seu lugar, implodem sua universalidade e performam a “desencarnação do falo” (Albuquerque Jr., 2013, p. 229) — em suma, convocam tradições para elaborar performances contra-hegemônicas. Williams (1979, p. 120) aponta, entretanto, que “o trabalho mais acessível e influente da contra-hegemonia é histórico: a recuperação das áreas rejeitadas, ou a reformulação de interpretações seletivas e redutivas”, mas que isso não tem efeitos muito relevantes se não for explicitamente conectado ao presente.



Figuras 3 e 4: Quadros de *Lamento de Força Travesti* (2021).

Fonte: (Lamento..., 2021).

Por isso, mais do que matar o macho, elas celebram a vida — vida travesti, ainda que todos os dias uma travesti seja morta. Estão vestidas com as roupas e as armas do macho, para que seus inimigos tenham pés e não as alcancem; tenham mãos e não as toquem; tenham olhos e não as vejam. Mas estão — também numa relação com convenções tradicionais de nordestinidade — juntas pisando barro para fazer uma casa de taipa, benzendo-se e celebrando um velório que é, ainda assim, uma festa. Performam enfrentamentos contra-hegemônicos, mas também

apontam para alternativas de vida que escapam ao dominante. “Tá viva é minha resposta pro teu mal-me-quer”, afinal. A canção é um *lamento*, mas é um lamento de *força travesti*. Desse modo, elas performam o que pede a prece que inicia o vídeo: “ame-o e deixe-o / qualquer resquício de um passado / incerto direto”. Trata-se de negociar com as matrizes que nos constituem — como travestis nordestinas —, mas de modo a implodir os elementos delas que fazem com que “todos os dias uma travesti é morta” — e “fazer surgir toda beleza que na vida impera no corpo marcado de uma travesti”.

“Ame-o e deixe-o”, não ame-o *ou* deixe-o, não uma coisa *ou* outra, mas *ambas*. Esse *e*, ao se referir a “qualquer resquício de um passado incerto direto”, aponta para a relação do vídeo com as convenções do nordestino como macho e do macho como macho nordestino. Não se trata apenas de se identificar com elas, amá-las e compreender o modo como constituem uma hegemonia que, por sua vez, também nos constitui. Também não se trata apenas de rejeitá-las, deixá-las e compreender o modo como constituem uma hegemonia que, por sua vez, nos marginaliza. Mas ambos. Ame-o e deixe-o. Nos termos de Munôz (1999, p. 12), trata-se de “ler a si e à sua própria narrativa de vida em um momento, objeto ou sujeito que não é culturalmente codificado para ‘conectar’ com ê sujeito desidentificante”, rearticular seus elementos e tomá-los como matéria-prima de modo a “expor seus mecanismos universalizantes e excludentes e redirecionar seu funcionamento” (Muñoz, 1999, p. 31); é transfigurar esses elementos, “investindo-os com nova vida” (Muñoz, 1999, p. 12) a partir dos engajamentos afetivos que eles mobilizam. Não é apenas ser cangaceira: é, ao mesmo tempo, construir algo juntas e celebrar a vida e a beleza de um corpo marcado travesti, mesmo/justamente diante da morte — o velório/festa do vídeo é das próprias cantoras, que enterram a si mesmas. Porque, afinal, “o sonho dela é viver bem velha”.



Figuras 5 e 6: Quadros de *Lamento de Força Travesti* (2021).

Fonte: (Lamento..., 2021).

“Ele disse que eu não sou uma mulher”

Tecido, tenho sido um caminho proibido

Ele disse que eu não sou uma mulher

Amigo, pelo visto, tem resquícios do que eu visto

No sexo, se é isso o que tu quer

Andrógino tro-tropical

Neutralizado, sensacional

Eu não sei o que é que é

Terceiro ser, um parecer

Bota salto no meu pé

Eu sou o que exige fé porque

Transangel is the new black!

No matter where, I'm divine, you know that

Transangel is the new black

I'll be your front, but I'll never be your back

(New Model, *Transangel*)

Transangel é uma canção do EP *Tropical Technology* (2017), da New Model, uma dupla de eletropop cearense. Composto por Lola García, uma mulher trans, e Rosabeatz, nome artístico de Leonardo, uma *besh*, o *duo* é um dos projetos da Berlim Tropical — coletivo, selo e produtora de música pop eletrônica fortalezense formado por Lola, Rosabeatz e Clapt Bloom em 2012. Na periferia de Fortaleza, capital cearense famosa por suas praias, *shows* de humor e grandes sucessos do forró e do *trap*, duas bixas nordestinas surgem no meio da década de 2010 com um “novo modelo” de música pop a partir de suas próprias vivências, transitando entre gêneros e sexualidades e embaralhando fronteiras entre as influências praianas, urbanas, *mainstream*, *underground*, locais e internacionais.



Figura 7: Capa de *Tropical Technology* (2017).

Fonte: (Tropical..., 2017).

Durante a atuação no projeto New Model (2015-2018), Lola expressou seu processo de transição de gênero em músicas e performances junto a Rosabeatz, que também expressava sua identidade bixa. Como conta Benevides, projetos da Berlim Tropical como *Intuición* (formado por Clapt e Rosabeatz) e New Model “repercutem com uma postura

política de resiliência, associada às causas LGBTT”, enquanto Rosabeatz era “um dos raros gays assumidos de uma cena predominantemente masculina, fato que rende curiosidade e até hostilidade” (Benevides, 2019, p. 56-57).

Na capa de *Tropical Technology*, Lola e Rosabeatz evocam (por meio de palmeiras, barracas de praia, fontes digitais em *WordArt* e jogos de matiz e saturação) a paisagem de uma Fortaleza colorida, psicodélica e muito bixa; uma Fortaleza fabulada a partir dos territórios imaginados da Berlim Tropical (como o próprio nome já indica, uma cidade criada entre uma convenção de tropicalidade cearense articulada à capital alemã do *techno*), mas que coexiste com a Fortaleza dos machos viris e suas masculinidades, transfobias e homofobias.

Logo no início de *Transangel*, em meio a batidas frenéticas e pesadas de sintetizadores, Lola convoca o macho viril: “*ele* disse que eu não sou uma mulher”. Sua voz é justaposta por camadas de *autotune* e de *reverb*, configurando uma sonoridade andrógina e ciborgue. A cantora inicia, então, uma conversa com esse macho, chamando-o ironicamente de “amigo”. Ela expõe as contradições entre a expectativa cis do gênero enquanto algo determinado a partir de uma perspectiva hegemônica biologizante — apontando para as reflexões de Butler (2003) sobre a construção do gênero enquanto um ato performativo de linguagem (seja pela interpelação verbal, ao afirmar que ela é ou não uma mulher, seja pelas convenções e signos não-verbais relacionados ao tecido, à moda, à voz, à entonação de seus versos e à “confusão” criada pela sua androginia incorporada).

Posteriormente, Lola fala de um *ser* andrógino, tropical, neutralizado (que de neutro não tem nada) e sensacional. Ao enunciar “eu não sei o que é que é”, a artista o classifica como um “terceiro ser, um parecer”. Composta durante o processo de transição de Lola, *Transangel* parece apresentar esse terceiro ser como uma representação das expectativas (externas e internas) sobre o corpo trans; um ser andrógino das praias de Fortaleza que confunde justamente por aquilo com o que parece (ou

não) ser. O videoclipe é repleto de visuais coloridos e psicodélicos, maquiagens e figurinos extravagantes e coreografias de *vogue* (performadas por um balé de bixas) que compõem, em conjunção à música, uma estética *clubber* tropical que evoca territórios que vão das praias ao circuito *underground* das boates fortalezenses.

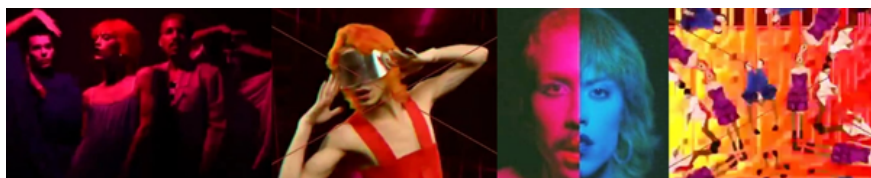


Figura 8: Cenas do videoclipe *Transangel* (2017).

Fonte: Arquivo pessoal¹.

Seria esse “terceiro ser” uma forma de intervir *nas e contra* as expressões de gênero cis hegemônicas? *Transangel* desarticula o macho nordestino como uma construção violenta (que nega, silencia, apaga, ridiculariza e mata as corporeidades bixas), o rejeita por meio desse ser andrógino e “neutralizado” e enfatiza sua contingência — não se precisa ser macho e não se precisa ser ou parecer nada que se saiba o que é o que é. Esse terceiro ser poderia ser uma pessoa não-binária. Nem homem nem mulher. Mas no caso de *Transangel* e na obra do New Model, o que se percebe é uma resposta à experiência de Lola no mundo e a esse “eu não sei o que é que é” — esse *parecer*. Esse *ser* abriga uma proposta de se pensar para além dos binarismos e das nomeações categóricas e normativas que tentam “neutralizar” as possibilidades de um ser andrógino tropical. Fazendo uma aproximação com o que propõe Jacques Derrida (2001), trata-se de uma forma de apreendermos os fenômenos (e a própria vida) para além da síntese dialética, que não se preocupe em resolver os conflitos simplesmente propondo uma nova caixinha (ou atribuindo uma espécie de *parecer* acadêmico sobre ser), mas que bus-

que aquilo que o filósofo chama de *suplemento*, um conceito que borre as fronteiras entre as dicotomias e que destaque o espectro de dinâmicas que desestabilizam as oposições binárias.

Em meio à cena eletrônica fortalezense *underground*, New Model aparece propondo uma aproximação entre o *clubber* e a cultura pop *mainstream*, por meio de sons e visuais inspirados em David Bowie, Madonna e Lady Gaga; de influências da cultura *disco*, das roupas dos anos 1970 e 1980 e da discoteca Studio 54; e de uma atitude *punk* nos palcos. New Model mistura convenções da cultura *clubber* do frio Europeu com elementos praianos e cores bastante saturadas e quentes (amarelo, vermelho, laranja) para propor uma música pop que expresse suas próprias vivências bixas nordestinas. Esse deslocamento de um Nordeste tradicionalmente purista a partir de elementos transnacionais é presente em produções audiovisuais atuais como *Boi Neon* (2015) e *Tatuagem* (2013) ou o videoclipe de *Olhos Castanhos* (2011), de Daniel Peixoto (Janotti Jr., Alcântara, 2018), que intercala práticas e símbolos reivindicados por uma cultura local do Cariri Cearense, como o Reisado, passagens pela estátua do Padre Cícero, no Horto, em Juazeiro do Norte/CE, a *flashes* e batidas típicas da música eletrônica, marcas de sua produção autoral.

Ele disse que não sou, enuncio que sou

A escuta conexa de *Transangel* (2017) e *Lamento de Força Travesti* (2021) nos possibilita traçar algumas relações. Ambas as canções têm sonoridades eletrônicas e dançantes. A tradicional afinidade entre uma cultura bixa e a música pop/eletrônica é usada por ambas em articulação a matrizes também tradicionais de nordestinidade: seja mais praieira, no caso de New Model, seja mais sertaneja, no caso de Renna e Gabi Benedita. Se *Transangel* conforma, por meio de um dito *eletropop tropical*, a vivência de bixas nordestinas na capital litorânea, *Lamento de força travesti* constrói corporeidades travestis no Vale do Catimbau permea-

das pela articulação entre convenções sonoras e visuais tradicionalmente nordestinas e pop/eletrônicas, sintetizado no *vogue* das cangaceiras.

Embora agenciem territorialidades, identidades e estéticas distintas, as obras constroem pontos de encontro também por meio da relação com a fé — em si, nas amigas, na arte e na *vida*. A sacralidade do ser bixa é perceptível nas duas canções. Ao passo que a introdução de *Lamento de Força Travesti* se constitui a partir de uma oração (por amor às próximas, por proteção e caminhos abertos), os versos de *Transangel* apontam que “eu sou o que exige fé porque / *Transangel is the new black / no matter where, I’m divine you know that*” (*Transangel* é o novo preto / não importa onde, eu sou divina você sabe). Em *Lamento*, Renna e Gabi Benedita aparecem ao lado de imagens sacras como elas mesmas também sagradas, em posição central, inclusive com o uso de elementos como a coroa de espinhos. Além de associar a identidade trans à figura angelical (que protege a si e às próximas), Lola, que já foi modelo, faz referência ao jargão do mundo da moda ao afirmar que *Transangel* é o novo preto, a nova moda, e se coloca enquanto *divina*, uma divindade que atravessa espaços — não importa onde, ela afirma. Entre algumas pessoas LGBTI, *divino* também é um termo de exaltação deslocado de seu sentido religioso. Esse atravessamento entre “sagrado” e “profano” é uma convenção recorrente na música pop, como em *Like a Prayer* (1989) de Madonna ou *Black Jesus † Amen Fashion* (2011) de Lady Gaga — no caso de Gaga, ironicamente, a própria fé é a nova moda (ou vice-versa): “*Jesus is the new black*” (Jesus é o novo preto).

Em outras oportunidades (yu, 2023; yu *et al.*, 2022), analisamos como performances travestis de desidentificação com o cristianismo, aliadas à construção de uma experiência espiritual travesti, mobilizam alianças afetivas que instabilizam ideias de “sagrado” como “reivindicação do sagrado, do profano e da sacralidade do profano e mundanidade do sagrado” (yu *et al.*, 2022, p. 34). Tais performances mobilizam uma ideia de fé “enquanto uma forma de esperança nos termos de Paulo Freire: algo que mobiliza a luta, uma esperança que não espera, mas

age”, marcada por uma temporalidade utópica e não-linear que chamamos de *transcestralidade* (yu, 2023, p. 56). Ao colocarem o corpo travesti, bixa, na posição de sacralidade, como “o que exige fé”, tanto *Lamento de força travesti* quanto *Transangel* forjam transcestralidades, fabulando e radiando uma História bixa que parte do agora para instabilizar passado e futuro — e, portanto, a própria relação com a tradição, com o presente que nela é disputado, e com os futuros que são possíveis de se construir a partir daqui.



Figura 9: Quadro de *Lamento de Força Travesti* (2021)

Fonte: (Lamento..., 2021).

As duas obras também se relacionam na maneira como abordam modos hegemônicos de constituir e imaginar os territórios do Nordeste, mais especificamente o sertão e o litoral. Nesse caso, ao menos numa análise inicial, não haveria uma tentativa de construir outras possibilidades de pensar o Nordeste para além das convenções dominantes. Mas nossa corporeidade também é parte fundamental do processo de construção de territorialidades sônico-musicais. Pensando com a ideia de desidentificação, ainda que se utilize de convenções tradicionais, praianas ou sertanejas, o Nordeste imaginado nos cliques é constituído

a partir de outras relações. É um Nordeste rearticulado enquanto bixa. Um Nordeste que rejeita o macho viril e seu domínio cis+heteropatriarcal e, portanto, não reitera suas lógicas enquanto configuração de uma ordem social.

Bixas nordestinas, somos espinhos tortos que crescem da areia e do asfalto; somos andróginos tropicais que navegam pelas águas; somos “manguebixas” e pagodeiras, urbanas e rurais, das areias da praia e do semiárido. Reivindicamos múltiplas formas de ser e não ser (e de estar) bixas nordestinas e de não saber o que é que é, tendo em mente que, como lembra Preciado (2017), o hegemônico é se preocupar mais com a taxonomia de nossas identidades do que com o problema latente: por que nossa presença incomoda (ou não)? A quem interessa nos apreender (ou capturar)?

As relações entre as obras demonstram que são diversas as formas de ser bixa, nordestina e *bixa nordestina* e de se intervir na hegemonia da masculinidade viril que nos interpela e nos atravessa: podemos rejeitá-la, internalizá-la, confrontá-la ou rearticulá-la em outras possibilidades. Tais relações da bixa com o macho também podem ser observadas em *Levanta, Besh!* (2022). Nessa canção solo de Rosabeatz, o artista se proclama o “terror das básicas” e produz, junto a um instrumental eletrônico caótico de fundo de boate, um imaginário de o que é ser uma *besha* periférica fortalezense: muito *close*, confusão, “voadora”, catraca pulada, pávio curto, queixo pra cima e carão. A música narra, em segunda e terceira pessoas, as aventuras de uma bixa, sempre tratada no feminino, que assume uma persona imponente e debochada (mesmo que seja só uma “imagem que sobrevive”) para enfrentar o preconceito, os julgamentos, a solidão e até mesmo os abusos de outras bixas; uma mona que cai, mas que levanta e dá risada de si mesma na pista de dança.

Close e confusão / Terror das básicas / Hahaha, au! / Levanta, besh!
Cadê o carão? / FDS na boate, tu é só *close* e confusão / Pulando todas
as catraca, a abusada do busão / E tem razão / Sem boca torta, não
quero um piu / Vê se respeita, chegou ela / Dona e maior do Brasil /

Ela chega na voadora, ouviu o som que explodiu? / Curto pavio / Nem todos sabem / Na tua frente é sorriso e carão / Por trás desses olhos, nas ruas frias tá / Sempre selvagem, é só imagem que sobrevive / Sem o carinho e o calor e o sol nasce / Mas ela não vai olhar pro chão / Queixo pra cima e carão! / Ela caiu e levantou agora, dando risada (KAKAKAKAKAKA) / Passou na frente da galera e deu uma rabissaca (YAYAYAYAYA) / Ela adorou o bafafá, foi a mais comentada (FOFOCACACACA) / E quem não viu? Vai ver, vai ver, vai ver, vai ver! (Rosabeatz, *Levanta, Besh!*)

De onde vem essa “imagem que sobrevive” no corpo de bixas nordestinas? Seria o processo de *desidentificação*? Seria o fantasma do macho viril que insiste em se fazer presente em nossos corpos, quando nos interpelam demandando sua presença e quando somos criadas para ele nos tornarmos — nesse caso, seriam a voadora, a rabissaca e o carão resquícios dessa virilidade, como insistem alguns, ou mecanismos de enfrentamento e sobrevivência a ela e às relações de poder que ela sustenta até mesmo dentro das nossas comunidades? Ou seria a própria condição de *bixa* a de uma imagem que só sobrevive, sem de fato ter uma vida que se sustente? Diante de tantas negações da existência, só restaria uma imagem e mais nada? Mas uma imagem nunca é só uma imagem, mesmo que seja uma imagem só — mesmo que seja uma “bixa só, trava só”, como canta Linn da Quebrada em *Bixa Travesty*.

Um ponto marcante na articulação entre *Lamento de Força Travesti* e *Transangel* é a violência expressa no verso “*ele disse que não sou uma mulher*”, da segunda, refutado no verso “*eu sou mulher, enuncio de voz grossa*”, da primeira. Em *Transangel*, não há afirmação identitária que parta do binário masculino-feminino. A recusa à cis+heteronormatividade se expressa em versos como “*Terceiro ser, um parecer*” e “*Transangel is the new black*”. Aqui, como resposta à coerência compulsória entre sexualidade, anatomia e gênero, discutir o sexo dos (cis?)anjos é ainda mais inútil e supérfluo, como reivindicam alguns feminismos trans. O que ganha peso é a *afirmação* de sexo, sexualidade e gênero como incorporados e vividos — gêneros-outros, inconformados, transanjos. De

modo similar, na obra de Renna, a ocupação de elementos associados ao macho — incluindo a sua voz grossa — para afirmação da mulheridade das travestis — também incluindo a sua voz grossa — embaralha definições binárias de homem e mulher configuradas pela lógica cis+hetero-patriarcal que é sustentada e incorporada na figura do macho.

As duas obras, portanto, se cruzam na reivindicação afirmativa de si e na recusa da violência da interpelação malsucedida e rasurada pelo outro. Tratando de discurso de ódio e linguagem, Judith Butler oferece uma compreensão de como essa violência pode acontecer:

A linguagem poderia nos ferir se não fôssemos, de alguma maneira, seres linguísticos, seres que necessitam de linguagem para existir? [...] Se somos seres formados na linguagem, então esse poder constitutivo precede e condiciona qualquer decisão que venhamos a tomar em relação a ela, insultando-nos, desde o princípio, por assim dizer, por seu poder prévio. O insulto, no entanto, assume sua proporção específica no tempo. Uma das primeiras formas de injúria linguística que se aprende é ser chamado de algo (Butler, 2021, p. 9).

Ou seja, a linguagem faz parte do processo que constitui a forma da qual nos vemos e nos mostramos, mas também como somos vistos (Rincón, 2018). Nesse sentido, o resultado do processo é falho — ou mesmo criminoso, no contexto discutido por Judith Butler — quando a interpelação viola o direito ao reconhecimento. Ambos os vídeos expressam a violência no processo de (des)reconhecimento das pessoas trans, que se efetiva ou não a partir da recepção de um interlocutor oculto. Entre “ele disse que não sou mulher” e “eu sou mulher”, o “mal-me-quer”, as feridas abertas pela recorrente e deliberada intenção do não-querer-ver e a violência pela privação são mobilizadas.

No entanto, a ação da norma não é o cerne. O que a voz grossa enuncia é que “tá viva é minha resposta pro teu mal-me-quer”. A boneca transanja afronta o *amigo* que disse que ela não é mulher afirmando que *ele sabe* que ela é divina. Ainda que seja um “caminho proibido”, “tenho sido” mesmo assim. Diante da violência, dançamos, celebramos

e *vivemos*: fazemos um enterro virar uma festa, inventando outras possibilidades de vida, de mundo e de futuro por meio da coletividade e da criatividade.

Lembremos da coroa em *Lamento de Força de Travesti*: poderíamos ser cactos, mas nossas identificações se dispõem como os espinhos tortos. Pontas existem e podem ser quebradas, nascem e podem morrer. Mas, particularmente, penetram apenas aquilo que as tocam ou que por elas são tocados. Pensar música e comunicação, nesse sentido, implica reconhecer que a consciência (discursiva e afetiva) sobre o cultural, social, o individual e o coletivo é imprevisível. O contato se dará entre espinhos e superfícies e, a partir daí, relações se estabelecem. Isso implica, ao mesmo tempo, dar conta das formas de expressão que não estão no âmbito da linguagem, mas são culturalmente partilhadas e materialmente vivenciadas enquanto engajamentos afetivos.

É por essa razão que analisar produções musicais exige considerar que elas acionam identificações de maneiras diversas, entre produtores e consumidores que, longe de serem passivos, deslocam o olhar para aquilo que se apresenta e constroem suas próprias redes de significações.

A música é um artefato cultural privilegiado, uma vez que nos permite a experiência real de nossas identidades narrativizadas imaginárias. Assim, parte da compreensão de nossa identidade (que sempre é imaginária) seria produzida quando nos submetemos ao prazer corporal da execução ou escuta musical. E é precisamente aí que se produz a conexão entre a interpelação e o desejo, entre a oferta identitária e a identificação (Vila, 2012, p. 261).

É aí que reside a relevância das performances analisadas: um lugar onde formas de vida impossíveis dentro da hegemonia podem ser afirmadas, fabuladas, inventadas e disputadas; onde a própria vida pode ser questionada para além da afirmação de identidade e luta por direitos. Por outro lado, é importante reconhecer suas limitações e restrições estruturais. É preciso reconhecer, por exemplo, que as engrenagens das plataformas digitais, como o *YouTube*, onde estão disponibilizados *La-*

mento de Força Travesti e Levanta, Besha! — e de onde o vídeo de *Transangel* foi apagado, não estando mais disponível para o público —, não são “neutras” ou “democráticas”, e que fatores de mercado e do próprio funcionamento dos algoritmos das plataformas são determinações importantes para a exposição alcançada por uma publicação.

As três obras somam, em suas múltiplas iterações no YouTube, cerca de 19 mil visualizações. Sem escapar dessas formas de produção, circulação e consumo, cai-se no risco da fala de “nós para nós”. Isso afeta diretamente os videoclipes analisados, com a possibilidade de que as artistas acabem se enquadrando numa espécie de nicho musical: potente e articulador, que aciona a possibilidade do ver-se e do sentir-se pertencente, mas com poder de alcance limitado. Essas corpos bixas, portanto, acabam sendo invisibilizadas e marginalizadas também audiovisualmente diante das determinações hegemônicas e esse precisa ser um fator a ser levado em conta em nossas análises: como matar o macho e, mais que isso, afirmar vida, também nesses espaços?

Ao mesmo tempo, como lembra Marx (1974) no *18 Brumário de Luís Bonaparte*, “os homens [*sic*] fazem a sua própria história, mas [...] não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente”. É preciso ter em mente as disputas por hegemonia no âmbito da cultura como “limites e pressões”, nos termos de Raymond Williams (1979, p. 91): as estruturas dominantes determinam limites para o que é possível, mas sempre há a possibilidade de exercer pressões contra tais limites. Uma “hegemonia tem de ser continuamente renovada, recriada e defendida, ela é constantemente desafiada e, em certos aspectos, modificada” (Gomes, 2011, p. 38). Ou seja, “nenhum modo de produção, nenhuma ordem social, nenhuma cultura dominante esgota inteiramente a prática humana, a energia humana, a intenção humana” (Gomes, 2011, p. 41), o que significa que é possível encontrar brechas, alternativas, saídas e possibilidades de superação. Assim como uma tradição não diz respeito a um passado estático, a hegemonia presente também está sempre em disputa. Mais que isso:

[...] certamente existem áreas, em certos períodos, cujas práticas e sentidos alternativos ou oposicionais não são alcançados pelo processo de incorporação pela cultura dominante. É essa relação entre valores e sentidos dominantes e valores e sentidos alternativos e oposicionais que pode nos ajudar a compreender o processo contínuo de renovação, recriação, tensionamento, conflito, resistência que caracteriza a hegemonia e que nos possibilita pensar que, ao menos em tese, uma hegemonia pode ser modificada (Gomes, 2011, p. 41).

Daí reside a força e o desafio das pessoas LGBTI em suas performances audiovisuais. A luta pela vida e contra a violência são pungentes: resta saber como a produção de sentidos e engajamentos distribuída nas mais diversas formas culturais e, neste caso, nos videocliques, podem, mais do que representar, tornar presente aquilo que não pode nem deve estar; ser ferramentas assertivas para o desconforto daqueles que assentam em diversos privilégios; apresentar e fixar no mundo outras ficções, como disserta Rancière (2014), a ponto de incomodar o ignorante e o violento — ou, pelo menos, disputar o espaço confortavelmente ocupado por eles; e, principalmente, imaginar e performar alternativas de vida. Talvez as performances desidentificatórias de matar o macho e celebrar a vida bixa, nesse lugar entre o *ele dizer que não sou* e o *eu enunciar que sou*, possam apontar caminhos possíveis para além da norma. Caminhos em que *tá viva* é a resposta pro mal-me-quer. Caminhos que exigem fé por serem o que ainda não se sabe o que é que é.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. O videoclipe foi removido do YouTube, mas disponibilizamos aqui, com consentimento das artistas, as capturas de tela do arquivo.

Referências

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do “falo” — uma história do gênero masculino (1920-1940)*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- BAIRRO, Jup do. “A representatividade é uma faca de dois gumes”: entrevista a Alex Fernandes e Chico Felitti. In: GRUPO UOL. *Revista Gama*, [on-line], 28 jun. 2020. Disponível em <<https://tinyurl.com/ywsdh5ef>>. Acesso em: 23 out. 2025.
- BENEVIDES, Márcio. *Música além da música: uma etnografia dos afetos e das coletividades na cena rock de Fortaleza-CE*. 268 f. Tese (Doutorado em Sociologia) — Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- BIXA TRAVESTY. Direção: Claudia Priscilla; Kiko Goifman. Roteiro: Linn da Quebrada; Claudia Priscilla; Kiko Goifman. Brasil: PaleoTV; Canal Brasil; Válvula Produções, 2018.
- BOI NEON. Direção: Gabriel Mascaro. Produção: Rachel Ellis. Roteiro: Gabriel Mascaro. Brasil: Desvia; Malbicho Cine; Viking Film; Canal Brasil, 2015.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. *Discurso de ódio: uma política do performativo*. São Paulo: UNESP, 2021.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2013.
- DANIEL PEIXOTO FEAT. GEORGE M - OLHOS CASTANHOS. 2011. 1 vídeo (4min05seg). In: GOOGLE LCC. *YouTube*, [on-line], 3 out. 2011. Publicado pelo canal Daniel Peixoto. Disponível em: <<https://tinyurl.com/bdcj5umn>>. Acesso em: 23 de out. 2025.
- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- EDELMAN, Lee. *No al futuro: la teoría queer y la pulsión de muerte*. Madrid: Egales, 2014.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: 34, 2020.
- GOMES, Itania Maria Mota. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento. In: GOMES, Itania Maria Mota; JANOTTI JR., Jeder (org.). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: Edufba, 2011, p. 29-48.

GOMES, Itania Maria Mota; ANTUNES, Elton. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. *Galáxia*, São Paulo, n. esp. 1, p. 8-21, 2019. Disponível em: <<https://shorturl.at/wa30J>>. Acesso em: 16 out. 2025.

GROSSBERG, Lawrence. *Cultural Studies in the future tense*. Durham/London: Duke University Press, 2010.

JANOTTI JR., Jeder; ALCÂNTARA, João André. *O videoclipe na era pós-televisiva: questões de gênero e categorias musicais nas obras de Daniel Peixoto e Johnny Hooker*. Curitiba: Appris, 2018.

JANOTTI JR., Jeder; QUEIROZ, Tobias Arruda. Deixa a gira girar: as lives de Teresa Cristina em tempos de escuta conexa. *Galáxia*, São Paulo, n. 46, p. 1-17, 2021. Disponível em: <<https://h1.nu/1cTdX>>. Acesso em: 16 out. 2025.

JANOTTI JR., Jeder; TENÓRIO, Henrique. “Eu vou tacar fogo na pista antes que a noite acabe”: escuta conexa e corporeidades dançantes na música popular massiva. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 34., 2025, Curitiba. *Anais [...]*. Brasília, DF: Compós, 2025. p. 1-22. Disponível em: <<https://h1.nu/1hBEO>>. Acesso em: 16 out. 2025.

LADY GAGA - BLACK JESUS † AMEN FASHION (OFFICIAL AUDIO). 2011. 1 vídeo (3min36seg). In: GOOGLE LCC. *YouTube*, [on-line], 18 maio 2011. Publicado pelo canal Lady Gaga. Disponível em: <<https://tinyurl.com/msr4xcp6>>. Acesso em: 23 out. 2025.

LAMENTO DE FORÇA TRAVESTI. 2021. 1 vídeo (4min46seg). In: GOOGLE LCC. *YouTube*, [on-line], 29 ago. 2011. Publicado pelo canal RENNA. Disponível em: <<https://tinyurl.com/3fsjht7a>>. Acesso em: 23 out. 2025.

LEVANTA, BESHA! Intérprete: ROSABEATZ. Fortaleza: Berlim Tropical Records, 2022. *Single* (3 min). Spotify.

MADONNA - LIKE A PRAYER. 1989. 1 vídeo (5min37seg). In: GOOGLE LCC. *YouTube*, [on-line], 27 out. 2009. Publicado pelo canal Madonna. Disponível em: <<https://tinyurl.com/357shzwy>>. Acesso em: 23 out. 2025.

MARX, Karl. *O 18 brumário de Napoleão Bonaparte e cartas a Kugelmann*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

PRECIADO, Paul B. Cartografias “Queer”: O “Flâneur” Perverso, A Lésbica Topofóbica e A Puta Multicartográfica, Ou Como Fazer uma Cartografia “Zorra” com Annie Sprinkle.

eRevista *Performatus*, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. Disponível em: <<https://h1.nu/1cTdL>>. Acesso em: 16 out. 2025.

PROFANA, Ventura. VENTURA PROFANA: “EU NÃO VOU MORRER” — entrevista a Mirella Ferreira. In: SUBTILE. *Subtile: innovation, creativity & human connection*, [on-line], 2020. Disponível em <<https://tinyurl.com/tytwf4zp>>. Acesso em: 23 out. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RINCÓN, Omar. Mutações bastardas da comunicação. *MATRIZES*, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 65—78, 2018. Disponível em: <<https://h1.nu/1cTdO>>. Acesso em: 16 out. 2025.

SANTOS, Jéssica. “Nossa vingança é ficar velhas”. In: PONTE JORNALISMO. *Ponte*, [on-line], 28 jun. 2021. Disponível em: <<https://tinyurl.com/4fxzsct3>>. Acesso em: 23 out. 2025.

TATUAGEM. Direção: Hilton Lacerda. Roteiro: Hilton Lacerda. Brasil: REC Produtores Associados, 2013.

TROPICAL TECHNOLOGY. Intérprete: New Model. Fortaleza: Berlim Tropical Records, 2017. 1 EP (5 faixas). Bandcamp.

VILA, Pablo. Práticas musicais e identificações sociais. *Significação*, São Paulo, v. 39, n. 38, p. 247-277, 2012. Disponível em: <<https://h1.nu/1cTeb>>. Acesso em: 16 out. 2025.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

yu, wendi; FARIAS, Daniel Oliveira de; GOMES, Itania; BARBOSA, Karina; MENDONÇA, Carlos Magno. Nelas, através delas, em suas memórias: estigma, afeto e religiosidade em ativismos transcestrais no Brasil. *Líbero*, São Paulo, v. 25, n. 51, p. 29-51, 2022. Disponível em: <<https://h1.nu/1cTej>>. Acesso em: 16 out. 2025.

yu, wendi; FARIAS, Daniel Oliveira de; GOMES, Itania; LEAL, Bruno. Amar é suficiente? Afetos e gênero nas disputas por legitimidade e tradição em AmarElo — É tudo pra ontem. *Esferas*, Brasília, DF, v. 1, n. 27, p. 1-30, 2023. Disponível em: <<https://h1.nu/1cTeH>>. Acesso em: 16 out. 2025.

yu, wendi. *Continue a travecar*: uma contextualização radical por vidas trans nas obras de artistas travestis brasileiras. 276 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

PENSAR OS PROCESSOS
COMUNICACIONAIS DO/NO NORDESTE

CAPÍTULO 5

Manguebeat e Baianasystem: afroconfluências a partir de Recife e Salvador

THIAGO FERREIRA

THIAGO PIMENTEL

MANUEL NIEVES

ARTUR ONYAIÊ

DANIEL FARIAS

VICTOR PIRES

RAFAEL QUEIROZ

Início de conversa

“Não existiria BaianaSystem sem manguebeat”. Partimos dessa frase de Russo Passapusso, vocalista do grupo baiano, frente a um Marco Zero lotado, no carnaval do Recife de 2025, para abrir nosso trabalho. A proposta é discutir os engajamentos identitários articulados a fluxos audiovisuais em rede e processos comunicacionais contemporâneos que conformam ideias de Nordeste — tomado neste trabalho como um espaço-problema. Considerar essa região como espaço-problema significa dizer que não a observamos em um sentido estrito de território físico, georreferencial, em uma perspectiva jurídico-administrativa, ou mesmo de uma identidade fixa e estabilizada. Pelo contrário, buscamos enfrentá-la a partir de uma conjunção de questões, elementos e discussões, a fim de compreender determinados problemas e tecer contextos culturais, afetivos e políticos sobre um recorte específico da região.

Pretendemos observar, mais especificamente, aspectos políticos, estéticos e culturais que interconectam a música com disputas étnico-raciais e de território. Ao trazer a declaração de Russo Passapusso, demarcamos logo de início que há fluxos audiovisuais que conformam processos comunicacionais e artísticos na região — configuradores de pontos de contato de experiências de negritude, as afroconfluências —, além de explicitar relações complexas que existem em torno de Salvador e Recife, capitais históricas que exercem hegemonias culturais na região, seja pela formulação da baianidade, quanto na própria conformação do Nordeste, fomentada desde os primeiros anos de sua formação por pensadores pernambucanos, como Gilberto Freyre.

O nordestino será inventado, será definido em seus traços físicos e psicológicos, em grande medida, pela produção cultural e artística vinculada a este movimento. Nos anos 30, com a publicação das obras clássicas da sociologia nacional de Gilberto Freyre, e de toda uma produção artística, literária e ensaística sob sua inspiração a patrocínio, a figura do nordestino se afirmou definitivamente como um tipo regional brasileiro (Albuquerque Jr., 2013, p. 146).

Para a construção desta mítica do Nordeste, foi escolhido o sertanejo, o qual assimilaria traços de outras figuras sociais, como o senhor de engenho, o cangaceiro, o coronel, o vaqueiro, o matuto, o jagunço, o retirante, o caboclo, dissolvendo a particularidade destes em seu interior (Albuquerque Jr., 2013, p. 152). Isto contribuiu para a invisibilização e o apagamento das populações e heranças afro/indígenas, ao se conceber o Nordeste como um espaço homogêneo (o Sertão) e o nordestino como definido pela sua relação com esse espaço (de luta, orgulho, trabalho etc.) através da lente da virilidade, a ruralidade, a tradição e a “miscigenação”. O sertanejo é mostrado como “a vanguarda invencível desse exército civilizador” (Castro apud Albuquerque Jr., 2013), que enfrenta não só a natureza dura do sertão, mas também a natureza “incivilizada” dos seus habitantes originários. Apesar de ser observada a partir das hegemonias exercidas a partir das duas cidades, a Região Nordeste pode

ser vista de outra maneira: metropolitana e litorânea. Isso, por vezes, acaba apagando as características de outras capitais e regiões, como o Agreste e o Sertão — este tão centralmente posicionado na conformação inicial do que seria o Nordeste, como podemos ver a partir dos excertos acima.

Interessa-nos ainda discutir o que entendemos como apagamento racial na própria formação da concepção dominante de Nordeste como um bloco monolítico e homogêneo, partindo das afroconfluências entre o movimento manguebeat em Recife e de fenômenos musicais contemporâneos na capital baiana, a exemplo de BaianaSystem, que ora reivindicam um cosmopolitismo que confronta a visão do agrário e atraso na ideia de Nordeste, assim como anuncia referências à ideia de tradição da música da região, enquanto propõe a fusão com sonoridades transnacionais afrodiaspóricas. Reconhecemos, no entanto, que as produções culturais dessas cidades são amplas, de modo que aqui trazemos um recorte específico e que, no geral, não visa simplificar as expressões musicais de Recife e Salvador apenas como manguebeat e axé. Tal posição de propor questões sobre o Nordeste a partir da música tem um sentido afetivo e político (Grossberg, 2018; Gomes; Antunes, 2019), do nosso engajamento com a região por meio desse recorte musical, que nos faz chegar até o carnaval como política. Além disso, esse movimento reconhece a potência da música produzida em Recife e Salvador nas disputas sobre os significados, imaginários e experiências de nordestinidade.

Afirmamos as afroconfluências a partir das elaborações de Nego Bispo, que afirma: “Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente - a gente rende” (Bispo dos Santos, 2023, p. 15). Portanto, ao mobilizarmos as afroconfluências neste capítulo, estamos interessados em observar as confluências estabelecidas entre o manguebeat e movimentos musicais baianos, como o BaianaSystem, que não deixam de ser o que são, mas passam a confluir, a ser esses outros fenômenos que confluenciam, que rendem. Isso nos leva a

debater as articulações raciais que incidem sobre as ideias firmadas de Nordeste por Freyre. Outra discussão que consideramos fundamental é a ideia de fluxos audiovisuais em rede (Gomes, 2023). Olhamos os fenômenos citados acima inseridos no contexto contemporâneo, conformado pelo entorno tecnocomunicativo (Martín-Barbero, 2009).

Para Martín-Barbero, vivemos em um contexto em que somos atravessados todo o tempo por fluxos de imagem e informação, não fazendo sentido mais falar sobre *offline* e *online*, e sobre quem vê e quem é visto. Vemos e somos vistos o tempo todo e estamos permanentemente inseridos, conformando esse entorno, no qual os fluxos audiovisuais se tornam formas culturais (Ferreira, 2021) configuradoras da nossa experiência (Gomes, 2023). Ou seja, pensamos o audiovisual em rede (Gutmann, 2021), tomando-o em circulação nas ambiências digitais. Por isso, é fundamental a nossa afirmação de que trataremos as questões mobilizadas em torno do Nordeste a partir dos fenômenos midiáticos e musicais citados acima, já que eles não se esgotam em si mesmos, pois sua circulação se dá em rede, no entorno, em fluxo.

Para nós, é ainda importante mobilizar a implicação política que Gomes (2023) destaca ser subjacente a essa definição de fluxos audiovisuais, pois “[...] no entorno tecnocomunicativo, tecnicidades conectam identidades, o que contribui para olhar os fluxos audiovisuais em sua dimensão política, como articulação de engajamentos afetivos e identitários, abrindo-nos a outros mapas de importância” (Gomes, 2023, p. 59-60). Portanto, ao olharmos para os fenômenos citados acima, consideramos os engajamentos identitários e afetivos que mobilizamos a partir deles, para pôr em tensão o Nordeste enquanto um espaço-problema, em que dimensões de gênero e raça são afirmadas, apagadas, reiteradas e disputadas. Neste trabalho, nos dedicaremos às discussões de raça mobilizadas a partir do mangubeat, do axé e seus atravessamentos — sua relação com o BaianaSystem, principalmente.

Nesse sentido, uma outra definição importante para esta discussão é aquela de *território* proposta inicialmente por Santos (2002) e am-

pliada por Haesbaert (2021). Entendemos o território como um espaço socialmente construído, resultado das ações de diferentes agentes em uma área geográfica específica. Dessa forma, o território é um conceito multifacetado, mediado por relações sociais, políticas, econômicas e culturais. Ele é fruto de uma construção histórica e está sempre em transformação, refletindo as mudanças nas dinâmicas sociais e econômicas de uma região. Esse entendimento é particularmente relevante ao se analisar as construções territoriais no contexto contemporâneo, marcado por intensa mobilidade e o crescente fluxo de práticas culturais digitais. O território, de certa forma, nos oferece um ponto de ancoragem em um cenário cada vez mais permeado pela virtualidade. É essencial compreender que os modos de nos relacionarmos, criarmos territórios e moldarmos nossas práticas culturais estão interconectados e não devem ser analisados de forma isolada. O entendimento dos territórios é uma forma central de conceber modos como experienciamos o mundo. Nesse sentido, é importante observar como esses processos não apenas indicam uma relação afetiva com os territórios urbanos, mas também como esses afetos são construídos por meio da música em suas diversas formas.

Ampliando essa articulação, acreditamos que a ideia de “territorialidades narrativas”, proposta por Iqani e Resende (2019), oferece uma contribuição significativa para repensarmos a dimensão territorial nos estudos culturais. Os autores ressaltam que as narrativas funcionam como um meio de conectar diferentes comunidades e espaços geográficos, permitindo uma experiência compartilhada. Elas têm o poder de transcender barreiras físicas e políticas, criando uma rede de significados e valores que une as pessoas em diferentes partes do mundo. Nessa perspectiva, as narrativas são vistas como um modo de produzir e reproduzir territorialidades (Leal, 2022), ou seja, as maneiras pelas quais as pessoas se relacionam com o espaço e constroem suas identidades culturais, assim:

No território midiático, assim como no território que todos experimentamos como parte de nossas vidas cotidianas, as narrativas estão constantemente fluindo e conflitando e, portanto, inevitavelmente produzindo territorialidades distintas. Existe um jogo contínuo de poder e afeto, onde as representações estão sempre mobilizando efetivamente sentidos de pertencimento e não-pertencimento, reverberando, gerando, produzindo e inventando territórios. [...] Essa é uma forma de entender o espaço como parte da construção social e das relações [...], e é assim que também sugerimos que as narrativas sejam vistas: elas elicitam espacialidades, inventando e evocando geografias [...] (Iqani; Resende, 2019, p. 153).

“Da Lama ao Caos, Do caos à lama”

Pensar fluxos audiovisuais em rede a partir do verso que dá título a esta seção significa também perceber que não há um sentido linear para pensar a região, o território e os fenômenos musicais/comunicacionais que acionamos nesse texto. O que veio primeiro: o caos ou a lama? E isso importa? A potência criativa está na lama e no caos que vão ser sintetizados no refrão da faixa *Da Lama Ao Caos*, de Chico Science & Nação Zumbi. As formas de ancestralidade negra presentes na Região Nordeste — as quais restituímos após percebermos o apagamento racial em cidades como Recife — nos inspiram também a entender nesses versos que, sem o samba-reggae de Salvador, onde a negritude afirmada convive com o racismo cotidiano e violento, não haveria manguêbeat e, por sua vez, como diz Russo Passapusso, sem o manguêbeat, não haveria BaianaSystem. É ainda mais interessante perceber que há movimentos temporais e espaciais múltiplos conformando esses processos comunicacionais. Como bem observou Beto Barreto, guitarrista do BaianaSystem, após o já mencionado show do grupo no Marco Zero:

Sem Nação Zumbi, não existiria BaianaSystem, pode ter certeza disso. Há um entendimento disso. Do mesmo jeito que a gente falou que Planet Hemp também é fundamental para isso, porque são muitas coisas. São muitas pessoas diferentes, informações diferentes, para que aconteça da forma que é. Quando o Baiana surge, as pessoas ficam muito

tentando entender, como se fosse uma novidade, e a gente dizia o tempo inteiro: não tem novidade, a gente não tá tocando nada de novo. A gente tá tocando samba reggae, tá tocando frevo, está usando guitarra baiana, tá usando ijexá (Barreto *apud* Toca UOL, 2025, *on-line*).

A fala de Beto Barreto nos faz complexificar as afroconfluências que se articulam nas expressões musicais articuladas no Nordeste. Um grupo como BaianaSystem dialoga entre suas referências, com fluxos culturais de diferentes partes e regiões. Podemos citar o Planet Hemp, grupo musical brasileiro de rap rock, conhecido por iniciar, em 1993, a carreira dos rappers Marcelo D2 e BNegão — sendo este último um dos principais parceiros do BaianaSystem durante o carnaval e outros shows pelo país. Além disso, há o ijexá, o frevo e a guitarra baiana. Sonoridades e elementos que conformam esse recorte da região, mas que são mais diretamente associados, em termos midiáticos, às cidades de Salvador e Recife. Os ijexás dos blocos afro se vinculam territorialmente à capital baiana, e o frevo demarca, principalmente, as ruas de Recife e Olinda. Vemos as cidades como espaço onde a música se transforma em campo de disputa e negociação para populações racializadas. É nesses territórios sonoros que elementos afroconfluentes resistem, dialogam e articulam sentidos nas contradições dos seus contextos, conformando os fluxos audiovisuais com os quais fenômenos musicais brasileiros, como o BaianaSystem e o mangubeat, vão dialogar. E o que é o mangubeat?

Surgido nos anos 1990, o mangubeat põe Recife em relevo na cultura pop. Nomes como Mundo Livre S/A, Mestre Ambrósio e, principalmente, Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ) capitanearam o chamado mangubeat. Em relação às bandas da época, o grande destaque foi a ênfase em elementos da musicalidade local, como o maracatu e o baião, e estrangeira, como o rock, rap e reggae (Teles, 2000). Essa mistura apontava um vínculo específico: os gêneros musicais articulados por esses artistas, no geral, surgiram a partir da diáspora africana. Seus pontos de contato são, como apostamos, as afroconfluências. Em diás-

pora, elas atravessam e expandem os limites de Estado-nação — regionais também, apostamos.

Da música, o movimento mangubeat se espraia para outras formas de arte (como o cinema, vide o filme *Baile Perfumado*, de 1995) e política. Mas voltemos às suas origens. No Recife, o vocalista Chico Science e a ideia do mangubeat aparecem pela primeira vez, para o grande público, por meio de uma matéria intitulada *Sons Negros no Espaço Oásis*, em 1991. No artigo, o artista divulgava a festa *Black Planet* e já trazia a importância da cultura negra para sua música: “O ritmo chama-se manguê. É uma mistura de samba-reggae, rap, raggamuffin e embolada. O nome é dado em homenagem ao Daruê Malungo (que em iorubá significa companheiro de luta). Um núcleo de apoio à criança e à comunidade de Chão de Estrelas” (Science *apud* Teles, 2000, p. 264). Além da intenção de articular diversos gêneros musicais, desde a gênese do mangubeat, Science articula questões regionais e políticas em suas movimentações.

Peça fundamental na “sonoridade manguê”, Chico Science transitava entre as periferias de Olinda e os bairros de classe média de Recife e Jaboatão dos Guararapes. Podemos perceber seu poder de trânsito na formação do embrião do Chico Science & Nação Zumbi quando ele explora as conexões sonoras da banda Loustal, em que também estavam Lúcio Maia (guitarrista) e Dengue (baixista), com o Lamento Negro, grupo de percussão que contava com Toca Ogan, Gira, Canhoto e Gilmar Bola 8.

Fred 04, fundador do Mundo Livre S/A, desfrutava de poder de circulação, pois se valia de sua formação em Jornalismo para trafegar entre os jornais, revistas, suplementos culturais, programas de rádio, produção de festas e afins. Além de transitar nos meios de comunicação, Fred 04 também compôs os textos do Manifesto Manguê. De acordo com Glaucia Peres Silva, esses:

[...] colocam-se enfaticamente em uma posição periférica e desprivilegiada para enunciarem seu discurso. Entretanto, não se trata exatamente de

sujeitos marginalizados em busca de auto-representação, mas de sujeitos que precisam colocar-se na posição de marginalizados para dar sentido ao discurso que criam, que tem o objetivo claro de gerar os efeitos de transformação no mercado musical e na mídia (Silva, 2008, p. 51).

Percebemos que, a partir de referências afrodiaspóricas, os agentes culturais do mangubeat criaram narrativas baseadas em um ponto fundamental: a diversidade, colocada como uma propriedade fundamental enquanto aspecto de distinção dos processos de criação musical. Assim, seguindo a diferença como relevante traço de autenticidade, afloram à superfície novas bandas e/ou outros artistas que já atuavam, exemplo de Eddie, Mestre Ambrósio, Devotos, Jorge Cabeleira, ViaSat, Sheik Tosado, Serpente Negra, Comadre Florzinha, Querosene Jacaré, entre outros. Fortalecendo a ideia de movimento, essa estética distintiva é disseminada em outras instâncias culturais.

A contribuição do mangubeat para a visibilidade do Recife em âmbito internacional, principalmente no aspecto da produção cultural, foi bastante documentada. Como resultado, diversos movimentos ponderavam a respeito do mangubeat por diferentes olhares — seja no audiovisual, como nos documentários *Chico Science, um Caranguejo Elétrico* (2016), do diretor José Eduardo Miglioli, e *O Mundo é uma Cabeça* (2005), dos diretores Cláudio Barroso e Bidu Queiroz; seja no literário e acadêmico, a exemplo do livro de José Teles, *Do Frevo ao Mangubeat* (2000). Todavia, raramente trazem e problematizam a influência negra e dos povos originários nesses processos — nos referimos à influência territorial de bairros como Peixinhos, em Olinda-PE, inclusive, de grupos locais de percussão, como o Lamento Negro (Halley, 2014).

Ao longo dos anos — e, principalmente, após a morte de Chico Science, em 1997 —, o mangubeat foi incorporado ao cânone e imaginário da cultura e de identidade pernambucana ao longo dos anos (Moura, 2017). Essa é uma conjuntura atrelada à lógica da democracia racial, de Gilberto Freyre, e à herança da noção de invenção do Nordeste, “em que as práticas, imagens e enunciados definem e exigem de

forma muito estrita o ser masculino” (Albuquerque Jr., 2013, p. 26). O Centro Regionalista do Nordeste (movimento tradicionalista) foi capitaneado e fundado em 1924, por Gilberto Freyre, e teve sua centralidade de operações em Recife.

É nesse sentido que miramos no apagamento sistemático das influências culturais africanas e dos povos originários, para dar primazia a uma idealização de cultura regional, a pernambucanidade — seja pela ideia do nordestino imaginado ou até mesmo do Movimento Armorial, de Ariano Suassuna. Como podemos (re)pensar o mangubeat saindo dessa matriz que, se não é eurocêntrica em sentido amplo, ofusca as perspectivas afrodiaspóricas atreladas ao movimento e suas origens? Como repensar narrativas, olhares e escutas em torno da música, desses artistas e das políticas em negociação?

Em outras palavras, percebemos um acionamento primordial da cultura negra, sem, no entanto, fazê-lo de forma explícita — como outras manifestações que declaram o orgulho negro — ou por alguns momentos até relativizando-a. Podemos observar ambiguidades nessa construção, já que o mangubeat, enquanto categorização musical/cultural, virá a ser institucionalizado pelo poder público e servir de embalagem para uma política cultural da cidade de Recife que propõe a multiculturalidade. Aqui percebemos como tal escolha segue na esteira dos apagamentos e invisibilização das contribuições negras e indígenas, como pontuamos acima.

Carnaval como política

Nos fluxos que ainda se cruzam entre o mangubeat e BaianaSystem, consideramos ser fundamental demarcar a compreensão de que carnaval é político. Se, por um lado, as prefeituras de Recife e Salvador seguem disputando nas redes sociais e peças publicitárias qual o maior e melhor carnaval da região, é importante para nós falarmos das práticas segregadoras e da comercialização presente em ambas as cidades, de

modo a reverberar a ideia de que carnaval é gozo, é festa e afirmação de transformação pela presença dos nossos corpos nas ruas¹.

Em Pernambuco, a marcha do carnaval multicultural ainda canta políticas culturais com os ecos das vozes freyreanas, pois, quando o tom é não institucionalizado, para alguns soa desafinado, esdrúxulo, barulhento, descaracterizador da cultura pernambucana². Basta ouvir as escolas de samba (Simões; Alves, 2025) e afoxés (Yuri da BS, 2025) padecerem sem o devido apoio, com cachês baixos e péssimas condições de apresentação. É nessas condições que ficamos, posições em que alargamos fissuras que transbordam outras harmonias no carnaval. Mesmo sendo um dos grandes símbolos da égide multicultural, o manguebeat, institucionalizado, desconsidera suas origens, visto que a inspiração para o corpo percussivo que viria a formar a CSNZ, que partira do grupo Lamento Negro, foi formado com referências ao samba-reggae de Salvador. Manifestação cultural que começa a surgir no fim da década de 1970 na capital baiana, o samba-reggae era executado pelos blocos afro, que mantinham estreita relação com os movimentos negros e apresentavam-se orgulhosamente como herdeiros de África na sonoridade, nas letras e nas roupas. Por vezes exaltando um passado romantizado ou narrando lutas contemporâneas de uma negritude global, estes parecem frutos diretos de uma realidade que dificilmente se encontraria escondida por mais tempo: a identidade negra soteropolitana. A afirmação dos blocos afro, que poderia fazer uma compreensão errada sobre haver justiça racial na capital baiana, em boa parte é uma resposta a blocos de carnaval e clubes que excluía negros de seus associados.

O Ilê foi criado em 1974, por mim e pelo falecido Apolônio (de Jesus). Nós queríamos combater o racismo no carnaval, aqui do bairro da Liberdade (o maior bairro negro da cidade). Antes, o negro só saía no carnaval carregando alegoria e resolvemos criar um bloco em que só negros participassem. Foi uma época muito forte da ditadura no Brasil. Qualquer tipo de movimentação e você já era tachado como comunista. E não foi diferente com a gente: fomos perseguidos pela polícia. O pessoal achava que queríamos tomar o poder. Momentos difíceis. Mui-

ta gente não quis sair no bloco, as famílias não deixavam com receio. Só conseguimos sair com 100 pessoas no primeiro ano. Não tínhamos instrumentos, nada. Até o terceiro ano do bloco desfilamos vigiados pela polícia (Vovô do Ilê *apud* Almeida, 2012, *on-line*).

Considerado o primeiro bloco afro de Salvador, o Ilê Aiyê foi alvo da ditadura civil-militar, como é dito por Vovô, um dos seus fundadores. A sua fala sobre o medo do poder autoritário, de eles quererem tomar o poder, de serem comunistas, revela a justaposição do racismo ao arbítrio na configuração do poder que era exercido no país naqueles anos, mas que tem suas origens na escravidão no país e permanece até os dias atuais. Nesse momento, a repressão se revela de maneira entrecruzada como oriunda do governo autoritário e de formas de racismo, como perseguição, estigma e controle, ainda presentes no cotidiano.

Ao afirmar isso, não queremos firmar uma linearidade para entender as relações entre poder e racialidade na capital baiana, mas, sim, afirmar os processos históricos que incidem sobre esse território. O Ilê chegou a ser chamado de “bloco racista” pelo jornal *A Tarde*:

Bloco racista, nota destoante. Conduzindo cartazes onde se liam inscrições tais como: “Mundo Negro, Black Power, Negros para Você”, etc, o Bloco Ilê Aiyê apelidado de “Bloco do Racismo” proporcionou um feio espetáculo nesse Carnaval. Além da imprópria exploração do tema e da imitação norte-americana revelando uma enorme falta de imaginação uma vez que em nosso país existe uma infinidade de motivos a serem explorados os integrantes do “Ilê Aiyê” — todos de cor — chegaram até à gozação dos brancos e das demais pessoas que os observava do palanque oficial (*A Tarde*, 1975, p. 3).

O evidente racismo evidenciado nessas palavras vai ser reelaborado com os elementos que compõem a identidade negra na Bahia e em Salvador, sendo apropriados para conformar aquilo que vai ser entendido como baianidade. Segundo Vasconcelos (2007, p. 73), “características fundamentalmente herdadas de uma cultura africana que se assentou hegemonicamente na cidade de Salvador e seu Recôncavo”, como misti-

cismo, sensualidade, música, dança, culinária e religiosidade, são usualmente acionadas como configuradoras da baianidade. Baianidade essa que vai ser utilizada politicamente de modo mais forte no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, com a eleição de Antônio Carlos Magalhães, que via nesses elementos um modo de vender Salvador e a Bahia turisticamente para o resto do Brasil e do mundo, ao mesmo tempo em que políticas racistas expulsavam moradores do Centro Histórico da capital baiana e definiam a atuação das polícias e políticas de segurança pública.

Uma forma de diversidade então se apresenta institucionalmente, sendo disputada, nesse momento, nos termos de ideias de multiculturalidade e miscigenação, que apagam as desigualdades sociais e de poder. Trata-se da conformação de uma diversidade sem conflito, que tornaria a Bahia singular, tolerante, alegre e festiva. A partir de então, essa produção se mostra frequente em produções audiovisuais institucionais, em que a própria conformação audiovisual reforça, em seus planos, tal concepção de diversidade apaziguada. Mais do que isso, como argumenta Farias (2021), tal forma institucional de disputa da diversidade, enquanto prática cultural, tenta promover outro apagamento, do histórico de resistência, de luta, dos conflitos que configuram a história brasileira e a disputa por território no país. Grupos musicais, como o BaianaSystem, acionam tais elementos centrais dos blocos afro e outros gêneros musicais ligados à afrodíspora, como o reggae, o dub, o samba e o pagodão, como uma posição afetiva, cultural e política em relação aos apagamentos mencionados. Em paralelo, muitas vezes dialogam com construções de multiculturalidade e tentativas de institucionalização nos enfrentamentos do racismo e nas disputas em prol da presença e afirmação das culturas musicais negras em Salvador.

Podemos identificar na trajetória do BaianaSystem, na capital baiana, discursos e apropriações audiovisuais da cidade que evidenciam dinâmicas culturais, disputas e alianças afetivas que confrontam os enunciados da Salvador da alegria, do verão e da felicidade, muito vinculada

à política institucional associada ao carlismo, assim como ao turismo e ao axé-music como modelos de negócio e atividades econômicas que muitas vezes amplificam desigualdades e formas de racismo na cidade. Tal engajamento se dá a partir da construção de uma Salvador como território urbano, desigual, tenso e cosmopolita, da denúncia da cidade capitalista da especulação imobiliária e da exploração dos trabalhadores, da afirmação da resistência e da luta do povo negro, que vive, majoritariamente, nas periferias. Ao mesmo tempo, estabelecem relações com gêneros e fenômenos musicais, como o pagode e o eletrônico, na utilização constante da percussão, com sonoridades que convocam performances dançantes, vibrantes e participativas, associadas às experiências nas ruas da cidade, o que remete às matrizes culturais carnavalescas.

Há uma vinculação de BaianaSystem, em especial, com o Pelourinho, que mobiliza afetos tanto relacionados aos protestos dos blocos afro, nos anos 1980, quanto dos movimentos e gêneros jamaicanos soundsystem e reggae. O grupo referencia, com frequência, em suas músicas, os blocos afro, como Ilê e Olodum, chegando a realizar um show em conjunto com o segundo intitulado Olodumbaiana.

Essas vinculações afetivas deixam ver frequentemente disputas territoriais marcadas pela racialidade. Em 2023, a possibilidade de permitir que brancos desfilassem no Ilê fez com que houvesse reação e debate em fluxos audiovisuais e textuais. Trechos foram publicados em reportagem no *Correio*:

O ator Sulivã Bispo brincou com a personagem Koanza, mulher de forte identidade negra que interpreta nos palcos. “Me ligou chorando, ela está sem acreditar”, disse, ao saber da possibilidade de abrir o Ilê para pessoas brancas participarem. [...] A atriz e apresentadora Luana Xavier também se manifestou. “Acho bom tomar logo meu remédio de pressão, porque talvez a próxima notícia seja que mulheres não negras poderão concorrer à Deusa do Ilê”, escreveu, em referência ao concurso anual que elege a Deusa do Ébano, a rainha do Ilê, que surgiu justamente para enaltecer a mulher preta, sempre vetada em concursos de beleza de padrões eurocêtricos. [...] Por sua vez, a fundadora do bloco afro Ara Ketu Vera Lacerda defendeu a flexibilização. “Criei o Ara Ketu

porque, na época, tentei fazer parte do Ilê e me disseram que eu não era negra o suficiente para poder desfilar. Então, criei um bloco onde todos que se identificam com as causas negras poderiam participar. Sou a favor dessa abertura. Fico feliz”, declarou na época. [...] Um internauta que aprovou a ideia logo que ela foi divulgada, destacou a importância da miscigenação. “Há anos, Menininha do Gantois abriu o terreiro para brancos e revolucionou o Candomblé. Espero que a decisão seja da mesma natureza que anos atrás” (Almeida, 2024, *on-line*).

A possível inclusão de brancos no Ilê Aiyê é negada, mas evidencia como, ainda hoje, se constituir enquanto um bloco negro é visto como importante lugar de disputa no carnaval soteropolitano, onde blocos afro costumam ter os piores horários e dias para desfilar e poucos recursos, seja de patrocinadores privados seja de apoios públicos³. As declarações da criadora do AraKetu e de um internauta que traz o terreiro do Gantois para a discussão, por sua vez, evidenciam a disputa por uma suposta abertura que permitisse ao bloco uma composição mais miscigenada — e talvez, como defende Freyre, mais “brasileira”, já que, para ele, a mestiçagem era o elemento caracterizador do ser brasileiro. A esse respeito, Denise Ferreira da Silva argumenta que

[...] o mestiço irrompe como o sujeito social brasileiro. Tal articulação presume que as causas da subjugação social somente podem ser explicadas através da categoria mais apropriada para explicar-se as configurações sociais modernas, isto é, a classe. O sujeito brasileiro é o mestiço; a proporção dos marcadores de negridade no corpo dela ou dele determinarão se ela ou ele pertencem ao presente e ao futuro da nação (Silva, 2022, p. 432).

Pensando e retratando uma ancestralidade negra de um Nordeste aparentemente sem cor, gera-se uma fresta, a partir dessa observação que fazemos do afro/africanidade/negridade em Salvador no discurso consolidado da “raça” nordestina, mestiça. No entanto, tal narrativa é absorvida pelo poder público, mais frequentemente dirigido por pessoas brancas (AFROACM), que se utilizam do negro enquanto exótico ou atuam a partir da lógica do extrativismo cultural, para promover Salva-

dor como a Meca Negra para impulsionamento do turismo, enquanto o racismo e o *status quo* da branquitude são mantidos como ordem natural das coisas. Reiteradamente afirmada como a “cidade mais negra fora de África”, os poderes públicos da capital baiana têm na afirmação dessa identidade um mascaramento das múltiplas desigualdades e violências que operam em Salvador. A explicitação da presença desse “outro” — o negro — não impede a obliteração do fato de que são as pessoas negras as mais assassinadas pela PM que mais mata no país.

“O Mundo dá Voltas”

Trazer a racialidade para a discussão que mobilizamos sobre o Nordeste nos possibilitou explicitar, de um lado, o apagamento das populações negras e indígenas na ideia que se constroi sobre Nordeste, ancorada nas formulações de Gilberto Freyre e outros autores que tinham, na defesa da mestiçagem, lugar fundamental — como é perceptível, por exemplo, em um Recife que esconde suas referências afro/indígenas. De outro lado, podemos criticar o fato de, mesmo em cidades como Salvador, reconhecida narrativamente por ser um dos territórios mais negros fora de África, a violência ter o aspecto racial como um dos seus mais evidentes marcadores, fazendo com que questionemos as diferentes posições e contradições nas relações que se estabelecem entre ser negro e ser nordestino. Nesse sentido, o diálogo que propomos entre afetos e afroconfluências nos permite observar os territórios como lugar onde engajamentos identitários vão se conformar, além da territorialidade como narrativa e como engajamento afetivo, no qual se dão as afroconfluências que analisamos.

Por meio dos movimentos que realizamos com as cidades de Recife e Salvador, e o Mangubeat e o BaianaSystem, explicitamos ainda as afroconfluências que conformam os fluxos audiovisuais em rede compostos a partir desses dois fenômenos. Nesse contexto, pensamos as afroconfluências, a partir de Nego Bispo, como pontos de contato das

experiências de negritude — seja em diáspora ou não — que atravessam espaços, territórios e, assim, mobilizam afetos. No lugar de uma linearidade em que demarcaríamos uma origem — o caos ou a lama, manguebeat ou BaianaSystem —, nossa discussão caminhou pela justaposição de diferentes elementos temporais e espaciais. Ou seja, o samba-reggae dialoga com o manguebeat, que dialoga com o BaianaSystem, que, por sua vez, recorre ao frevo, ao ijexá, nos fazendo perceber que o Nordeste hoje não deve ser tomado como uma região a priori, mas, sim, como um território que se compõe a partir dos nossos engajamentos, que têm como referências movimentos musicais e culturais de outras regiões, a exemplo do Planet Hemp, outra referência explicitamente citada por Beto Barreto, integrante do BaianaSystem.

Além disso, perceber essas relações que extrapolam as fronteiras das duas capitais permite complexificar o lugar em que ambas são posicionadas como polos hegemônicos de conformação de um Nordeste contemporâneo, o que resulta em apagamento narrativo da importância de outras capitais e regiões que não as litorâneas, onde ambas estão localizadas. Os atravessamentos e diálogos com outras cidades e regiões são fundamentais para os engajamentos cotidianamente expressos nesses territórios. Não dá para pensar Salvador e Recife restritas às suas fronteiras institucionais. Nesse sentido, a afroconfluência mobilizada por nós, a partir do manguebeat e do BaianaSystem, é importante para perceber os borramentos territoriais que se dão a partir da racialidade, tensionando o regime jurídico da região e possibilitando conceber o espaço, de fato, como um espaço-problema. Essas territorialidades são tomadas por nós enquanto engajamentos afetivos, em que o ijexá e o samba-reggae são tão importantes para o frevo quanto ele e o hip hop vão ser importantes para um grupo como o BaianaSystem. O carnaval vai ser um importante momento para observação das disputas e contradições que conformam as duas cidades e a nossa região, fazendo com que questionemos a linearidade temporal e as fronteiras. São múltiplas as temporalidades e as relações espaciais que se deixam ver a partir da

análise dos fluxos audiovisuais em rede que restituímos a partir do man-guebeat e do BaianaSystem. Daí que, como expresso pelo grupo baiano em seu álbum mais recente, podemos reiterar: “O mundo dá voltas”.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. No carnaval de 2025, no bloco do Baiana em Campo Grande, o cantor disse “Celebre seu direito de lutar, e lute pelo seu direito de celebrar”.
2. Gilberto Freyre escreveu em 1966, no Diário de Pernambuco: “No Recife, mata-se o frevo, o passo, o maracatu, o clube popular, o bloco, a espontaneidade, para quase oficializar-se o samba, o arremedo ou a caricatura do carnaval carioca, chega a ser um crime de traição ao Recife [...] Um carnaval do Recife em que comecem a predominar escolas de samba ou qualquer outro exotismo dirigido, já não é um carnaval recifense ou pernambucano: um inexpressível postiço e até caricaturesco carnaval subcarioca” (Freyre, 1990, p. 47).
3. Uma exceção ainda que insuficiente é o Programa Ouro Negro do governo do estado da Bahia. A iniciativa, que apoia entidades de matriz africana, como blocos afro e de afoxé, destinou R\$15 milhões para os desfiles de 132 entidades no carnaval de 2023.

Referências

- A TARDE. Bloco racista. Nota destoante. *A Tarde*, Salvador, 12 fev. 1975. p. 3.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do “falo” uma história do gênero masculino (1920-1940)*. 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- ALMEIDA, Gabriela de. Vovô do Ilê fala ao Correio sobre resistência à ditadura. In: CORREIO BRAZILIENSE. *Correio Braziliense*, [on-line], 25 nov. 2012. Disponível em: <https://tinyurl.com/56skzanj> Acesso em 13. ago. 2025.
- ALMEIDA, Larissa. Possibilidade de presença de brancos tornou o Ilê alvo de críticas. In: REDE BAHIA. *Jornal Correio*, [on-line], 31 jan. 2024. Disponível em: <https://tinyurl.com/46xnv893> Acesso em: 21. nov. 2024.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora; PISEAGRAMA, 2023.
- FARIAS, Daniel Oliveira de. *Engajamentos afetivos na música em Salvador: territorialidades que articulam gêneros musicais e identidades*. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.
- FERREIRA, Thiago. *Transformações de políticas e afetos no Brasil: contextualizando radicalmente junho de 2013 em fluxos audiovisuais*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFGM, 2021.
- FREYRE, Gilberto. Recife sim, subcarioca não! In: REAL, Katarina. *O folclore no carnaval do Recife*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Ed. Massangana, 1990. p. 47.
- GOMES, Itania. Consciência afetiva, modificações de presença e fluxo: comunicação e experiência nos Estudos Culturais. In: LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos (org.). *Teorias da comunicação e experiência: aproximações*. Cachoeirinha: Editora Fi. 2023. p. 41-66.
- GOMES, Itania; ANTUNES, Elton. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. *Galáxia*, São Paulo, n. esp. 1, p. 8-21, 2019.
- GROSSBERG, Lawrence. *Under the cover of chaos: Trump and the Battle for the American Right*. Londres: Pluto Press, 2018.
- GUTMANN, Juliana. *Audiovisual em rede: derivas conceituais*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFGM, 2021.

HAESBAERT, Rogério. *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi)territorial/de(s) colonial na América Latina*. Buenos Aires: CLACSO; Niterói: POSGEO/UFF, 2021.

HALLEY, Bruno Maia. Onde mora o xangô? Fatores de localização de terreiros afroreligiosos às margens do rio Água Fria – Recife (séculos XIX - XX). *Revista Eletrônica: Tempo - Técnica - Território*, Brasília, DF, v. 5, n. 1, p. 29-54, 2014.

IQANI, Mehita; RESENDE, Fernando. Theorising media in and across the Global South: narrative as territory, culture as flow. In: RESENDE, Fernando; IQANI, Mehita (Ed.). *Media and the Global South: narrative territorialities and cross-cultural currents*. New York: Routledge, 2019. p. 5-17.

LEAL, Bruno Souza. *Introdução às narrativas jornalísticas*. Porto Alegre: Sulina, 2022.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Jesús Martín-Barbero: as formas mestiças da mídia. Entrevista cedida a [Mariluce Moura]. In: FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Revista Pesquisa FAPESP*, São Paulo, n. 163, set. 2009. Disponível em: <https://tinyurl.com/32jy7wje> Acesso em: 13 set. 2025.

MOURA, Mariama da Mata Leite. *A influência do movimento manguêbeat na cena cultural do Recife: um estudo a partir da identidade e do consumo*. 2017. Dissertação (Mestrado em Consumo, Cotidiano e Desenvolvimento Social) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2017.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

SILVA, Denise Ferreira. *Homo modernus: para uma ideia global de raça*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

SILVA, Glaucia Peres. “*Mangue*”: moderno, pós-moderno, global. 2008. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SIMÕES, Nataly; ALVES, Yasmim. Artistas populares de Pernambuco denunciam falta de valorização e políticas centradas em datas festivas. In: AGÊNCIA ALMA PRETA. *Alma Preta*, [on-line], 5 mar. 2025. Disponível em: <https://tinyurl.com/yc665krw> Acesso em: 30 maio 2025.

TELES, José. *Do Frevo ao Manguêbeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TOCA UOL (@toca_uol). “NÃO EXISTIRIA BAIANA SYSTEM SEM MANGUEBEAT”. In: Meta Platforms, Inc. Instagram, [online], 5 mar. 2025. Disponível em: <https://tinyurl.com/ywhytpa7> Acesso em: 18 set. 2025.

VASCONCELOS, Claudia Pereira. *Ser-Tão Baiano: O Lugar da Sertanidade na configuração da Identidade Baiana*. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

YURI DA BS. Afoxé Alafin Oyó protesta no Carnaval, sai do palco e segue em cortejo em Olinda. In: BILLBOARD. *Billboard Brasil*, [on-line], 2 mar. 2025. Disponível em: <https://tinyurl.com/2hstknab> Acesso em: 18 set. 2025.

CAPÍTULO 6

(Re)significando o nordeste a partir da música pop: corpo, performance e territorialidade no pagotrap e nobrega funk

AUGUSTO GALDINO
HENRIQUE TENÓRIO
KELVEN FIGUEIREDO
NADJA VLADI GUMES

Introdução

Imagens de cangaceiros, vaqueiros, retirantes, coronéis. Uma terra seca, partida, habitada por uma população considerada atrasada. Uma paisagem sonora de zabumbas, triângulos, foles e sanfonas. Esse repertório simbólico consolidou, ao longo do século XX, a ideia do Nordeste como um território viril, patriarcal e anacrônico. Mas que experiências territoriais, raciais, de gênero e de classe foram soterradas sob essa representação? Quais corpos, da Bahia ao Maranhão, foram reduzidos a uma identidade homogênea?

Como aponta Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2001), o “nordestino” é uma invenção discursiva historicamente produzida e associada a uma masculinidade heterocisnormativa e à ideia de resistência rústica. Essa construção, como propõe Aníbal Quijano (2005), opera sob a lógica da “colonialidade do poder”, que não se restringe apenas ao controle

econômico e político, mas incide sobre as formas de subjetividade e de produção de conhecimento.

Pensar o Nordeste, portanto, não é tomar a região como uma identidade estável ou um espaço dado, mas como um espaço-problema, atravessado por trânsitos, negociações e disputas. A relação entre essa problematização e os objetos analisados neste capítulo — o brega funk de Recife, em Pernambuco, e o pagotrap de Salvador, na Bahia — permite observar como as fronteiras do que se entende como “dentro” e “fora” do Nordeste são constantemente tensionadas. Nosso interesse é ir além de identidades fixadas para compreender como essas práticas musicais acionam engajamentos afetivos em torno de uma ideia de afrolatinidade, articulada, de um lado, às territorialidades específicas de Recife e Salvador e, de outro, aos fluxos transnacionais do Atlântico Negro (Gilroy, 2001).

A desconstrução dessas imagens, forjadas por sotaques e estereótipos, nos convoca a refletir sobre as bases coloniais das relações sociais fundantes do Brasil. Neste sentido, propomos desarticular a noção de um “Nordeste homogêneo” e tensionar o constructo discursivo do “nordestino” a partir de práticas da música pop¹ periférica de Salvador e Recife. O brega funk e o pagotrap são os caminhos analíticos que nos permitem investigar como essas expressões musicais, ao acionarem corpo, performance e territorialidade, ressignificam o Nordeste em sua multiplicidade.

Neste sentido, pensar o Nordeste como espaço-problema, desafio central deste livro, implica reconhecer as camadas e contradições que moldam as regionalizações em diferentes contextos geográficos e históricos (Haesbaert, 2014). A multiplicidade de práticas culturais desafia a ideia de um lugar fixo e nos provoca a compreender as territorialidades negras urbanas e periféricas como campos de disputa frente ao pensamento homogêneo colonial. Nas palavras de Quijano (2005, p. 138): “[...] é tempo de aprendermos a nos libertar do espelho eurocêntrico

onde nossa imagem é sempre, necessariamente, distorcida. É tempo, enfim, de deixar de ser o que não somos”.

Buscamos, portanto, compreender como os corpos que performam o pagotrap e o brega funk (re)configuram os sentidos dos espaços urbanos, da periferia, da música pop e da própria ideia de Nordeste. Essas práticas musicais produzem corporeidades e territorialidades que, por vezes, escapam das amarras coloniais e propõem outras formas de habitar e significar o mundo.

Nos apoiamos na noção de performance como prática incorporada e meio de produção de conhecimento (Schechner, 2019; Taylor, 2013). O corpo aqui é compreendido pelo conceito de corpomídia, entendido como um meio ativo, sensível e relacional que negocia, traduz e transforma informações a partir das interações com o ambiente (Katz; Greiner, 2005). Já a noção de tempo espiralar, proposta por Leda Maria Martins (2021), auxilia na compreensão de como práticas musicais agenciadas por corporeidades negras acionam temporalidades não lineares, atualizando memórias e saberes em performances contemporâneas.

Por fim, mobilizamos o conceito de música pop periférica² (Pereira de Sá, 2021) para destacar como essas expressões se configuram como práticas estético-políticas que mobilizam corporeidades dissidentes e reconfiguram narrativas hegemônicas sobre o Nordeste, frequentemente retratado como árido e masculino. O pagotrap e o brega funk tensionam fronteiras entre o popular e o periférico, local e global, reposicionando sujeitos e corpos historicamente invisibilizados. Assim, transformam a escuta, a cena e o território, abrindo espaço para pensar a diversidade como força motriz das culturas musicais contemporâneas.

Corpo, performance e escuta conexa

Na tentativa de compreender o brega funk e o pagotrap como operadores das ressignificações do Nordeste, consideramos o papel central do corpo nos fenômenos culturais e nas dinâmicas comunicacionais.

Ele atua como lugar de memória, resistência e criação, sendo o elemento protagonista para a elaboração das performances que atravessam territorialidades e temporalidades. O corpo é um lugar sensível, político e epistêmico, no qual as práticas musicais produzem histórias de pertencimento, subjetividades e modos de habitar o espaço. Para essa dimensão, conceitos como performance, corpomídia e tempo espiralar ajudam a compreender os modos como corpos tensionam estéticas, desestabilizam estereótipos e reconfiguram formas de escuta, visibilidade e existência no Nordeste.

Como colocam Janotti Jr., Queiroz e Pires (2023), o corpo é uma categoria essencial de experienciar o mundo, ao mesmo tempo em que ocupa um lugar central e indivisível nas interações subjetivas e no processo de escuta musical. Ele não é uma estrutura fragmentada, mas uma totalidade em constante relação com o contexto, atravessada por processos históricos, afetivos e simbólicos. Essa perspectiva dialoga com Helena Katz e Christine Greiner (2005), que criticam as dicotomias clássicas (mente/corpo, interior/exterior, sujeito/objeto) e propõem uma reconstrução da corporeidade, rejeitando visões reducionistas e dualistas.

A partir da concepção foucaultiana do corpo-máquina e sua dimensão política, Katz e Greiner (2005) desenvolvem a ideia de corpo-espécie, suporte de processos biológicos e sociais, que compõem o biopoder, com suas facetas de anátomo-política e biopolítica. Avançando além dessa perspectiva, as autoras propõem o conceito de corpomídia, de acordo com o qual o corpo não é um receptor passivo, mas um espaço dinâmico de negociações de informações em interações com o ambiente, em constante transformação por disputas e mudanças.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas (Katz; Greiner, 2005, p. 131).

As performances, por sua vez, como aponta Schechner (2019), são moldadas por repetições que estabilizam e desestabilizam as práticas cotidianas, transformando modos de agir conforme o contexto. Os comportamentos restaurados, recombinaados a partir de experiências anteriores, oferecem uma chave de análise:

[...] todo comportamento é um comportamento restaurado - todo comportamento consiste em recombinaar pedaços de comportamentos previamente realizados. Claro, na maioria das vezes as pessoas não estão cientes de que estão fazendo tal coisa. Elas simplesmente “vivem a vida” (Schechner, 2019, p. 35, tradução nossa).

Essa conexão entre corpo e performance é significativa para compreender o brega funk e do pagotrap não apenas como expressões estéticas e comunicacionais, mas também como práticas de engajamento afetivo. Como define Grossberg (2010, p. 312), o afeto envolve “investimentos que organizam as formas como nos engajamos com o mundo e com as práticas culturais”. Em diálogo com Itania Gomes (2023), entendemos os engajamentos afetivos como vínculos que articulam afeto, identidade e tecnicidade, permitindo compreender a comunicação como experiência vivida e situada. Assim, observamos como os corpos em fluxo conectam memórias, sensibilidades e disputas políticas, instaurando pertencimentos e reorganizando cartografias culturais.

Ao analisarmos artistas de Salvador e Recife, veremos que, inseridos em processos contínuos de escuta e disputas visuais, eles mobilizam seus corpos como instrumento de contestação e ampliação das fronteiras das categorizações musicais. No pagodão baiano, por exemplo, o gesto e a dança são inseparáveis da experiência musical, de modo que o gênero se reconhece no corpo e pelo corpo. Não por acaso, a imprensa baiana chegou a apelidá-lo de “bunda *music*”, destacando a centralidade do movimento corporal em sua percepção e circulação (Barbosa, 2024; Cerqueira, 2019).

Em performances acionadas por corporeidades negras e periféricas, os percursos de escuta se aproximam do que Leda Maria Martins (2021) denomina de tempo espiralar. Nessa lógica, passado e futuro não são etapas lineares, mas instâncias que se entrelaçam continuamente no corpo em movimento, reativando memórias e projetando possibilidades de futuro. O chamado “tempo Kalunga” permite ao corpo acessar o passado e moldar o futuro continuamente:

O tempo ancestral não se contém nos limites de uma linearidade progressiva, em direção a um fim e a um páthos inexauríveis, e nem se modula em círculos centrípetos fechados de repetições do mesmo. Em suas espirais tudo vai e tudo volta, não como uma similaridade especular, uma prevalência do mesmo, mas como instalação de um conhecimento, de uma sophya, que não é inerte ou paralisante, mas que cineticamente se refaz e se acumula no Mar-Oceano indeterminado do tempo ancestral, o tempo Kalunga, o tempo de Nzâmbi e de Olorum, um em si mesmo, íntegro e pleno, cuja recheada por instâncias de presente, de passado e de futuro, sem elisão, sem forclusão, sem sobressaltos, sem fim dos tempos. Um tempo espiralar (Martins, 2021, p. 14).

Se, por um lado, a música pop está atravessada pelas temporalidades lineares do capitalismo, que organiza o ciclo produtivo da indústria fonográfica, seus eventos e ritualizações em produtos midiáticos, por outro, as práticas da música pop periférica tensionam essa lógica ao atualizar saberes e expressividades corporais ancestrais de forma rizomática, múltipla e não-progressiva. Schechner (2019) observa que o caráter processual das performances nos permite observar padrões que estruturam a experiência, enquanto Gutmann (2020) mostra como a performance audiovisual opera em ciclos de naturalização e ruptura, disputando novas convenções.

Nesse sentido, a performance atua como uma epistemologia. Para Diana Taylor (2013, p. 17), “a prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a ela, oferecem um modo de conhecer”. Contudo, o que é reconhecido como performance depende dos enquadramentos culturais e contextuais nos quais ocorrem. Ao tratar

das performances nos estudos de gênero musicais, Janotti Jr. (2003, p. 37-38) observa que o conceito “aponta para uma espiral que vai das codificações de gênero às especificidades da execução musical”. Nesse contexto, a comunicação musical é sempre encarnada, territorializada e historicizada.

Os percursos de escuta musical também são modificados em suas interações com outras formas de visualidades (fotografia, cinema e videocliques), dispositivos tecnológicos e acionamentos em plataformas digitais. Essa articulação configura o que Janotti Jr. e Queiroz (2021) e Janotti Jr., Queiroz e Pires (2023) denominam de escuta conexa, uma forma de recepção sinestésica atravessada por mediações estéticas, socioculturais e tecnológicas. Essa escuta se organiza em torno de “territorialidade narrativa e conectividade” que se desdobra em “tessituras” que envolvem tanto a materialidade dos corpos quanto os territórios (Janotti Jr.; Queiroz, 2021, p. 5).

As discussões propostas sobre corpo, performance e escuta para repensar o discurso sobre “Nordeste” nos permitem reconhecer que as práticas musicais não apenas expressam experiências sociais, mas também produzem conhecimento, reconfiguram histórias e tensionam dispositivos e poder. Compreendendo o corpo como corpomídia (Katz; Greiner, 2005) e performance como prática epistemológica (Taylor, 2013), torna-se possível analisar como sujeitos racializados e dissidentes intervêm nas estruturas simbólicas hegemônicas a partir das corporalidades e sonoridades.

A seguir, discutimos o brega e sua trajetória de popficação, para compreender como essas dinâmicas se materializam em expressões musicais que emergem das periferias, tensionando categorias normativas de gosto, gênero e pertencimento, ao mesmo tempo em que produzem deslocamentos nas gramáticas da música pop brasileira.

O brega e sua popficação

Como música popular voltada para o grande público, a música brega se difundiu entre as décadas de 1970 e 1980, ecoando a Jovem Guarda e a seresta. Segundo Thiago Soares (2017), um marco inicial do brega no estado de Pernambuco é o lançamento do álbum Reginaldo Rossi, em 1966, pelo selo Chantecler - CMG 2417, que inaugura o eixo estético nomeado pelo pesquisador como masculino-galanteador. Trazendo como temática “o homem que corteja a mulher em narrativas de amor romântico, insinuações sexuais e devires etílicos” (Soares, 2017, p. 45).

A partir de uma perspectiva temporal e também de gênero, Soares elenca um segundo eixo estético, o feminino-romântico, que tematiza “a mulher que responde ao homem, luta por amor, sofre com a infidelidade e com questões do feminino” (Soares, 2017, p. 45). A presença das cantoras das bandas de brega romântico nesse eixo, como Michelle Melo, Palas Pinho e Eliza Mell, converge com o ápice dos programas televisivos de auditório estaduais nos anos 2000 como principais difusores das canções.

É neste mesmo período que o impacto do brega foi aumentando em alcance e visibilidade midiática e populacional, por conta do grande volume de pirataria de CDs e DVDs, que facilitou a produção e propagação das bandas através das letras que retratavam, de maneira amorosa, o cotidiano e as experiências que se relacionavam com a classe trabalhadora e periférica. Em seguida, o barateamento de equipamentos, como computadores e smartphones, permitiu o amplo acesso às tecnologias e à digitalização da música, sendo essenciais para que muitas bandas e artistas conseguissem produzir e divulgar seus trabalhos em redes digitais, ampliando o alcance e visibilidade do brega para as novas gerações.

Um terceiro eixo estético, nomeado por Soares como masculino-provoador, emerge do contato do brega com o funk. No início dos anos 2000, os bailes do Recife eram marcados por MCs que cantavam funks cariocas, o que levou, anos depois, à criação de músicas autorais

por esses artistas, que rivalizavam com outros MCs ao cantarem sobre as comunidades. Esse contexto de disputas marca os primeiros passos do brega funk.

Ainda na mesma década, o funk não parecia rentável para os cantores, uma vez que a retratação da violência, em conjunto com a espetacularização dos programas policiaescos de Pernambuco, criava uma demonização dos bailes e MCs a partir de estereótipos racistas e classistas. Em diálogo com isso, GG Albuquerque (2018) explica:

Diante de um beco sem saída, cercados por um panorama cultural de terra arrasada, os jovens funkeiros da periferia de Pernambuco incorporaram o brega por uma tática de sobrevivência. Mas o fizeram com uma atitude inventiva, transformando a música ao seu redor e criando um ritmo próprio, só deles — uma inquietação imaginativa que não está tão distante assim do que ocorreu em paralelo com o Manguê Beat (Albuquerque, 2018, on-line).

Inicialmente marcado por artistas como os MCs Sheldon, Leozinho, Boco, GG, Menor e Troinha, o brega funk tematiza o masculino-provoador a partir da figura do “homem que ‘atiça’ e provoca a mulher, num embate que envolve o flerte, sexualidade, jogos de sedução e poder” (Soares, 2017, p. 45).

Após as experiências iniciais entre 2008 e 2009, o brega funk foi definindo-se melhor enquanto ritmo um pouco mais tarde, cerca de três anos depois (Albuquerque, 2018), quando o gênero musical passou a se reinventar constantemente até o surgimento da fusão de batidas eletrônicas em um ritmo dançante. Marcadamente digital, o crescimento nas redes sociais e plataformas foi importante como uma forma de democratização para o acesso e transmissão dos trabalhos que impulsionaram novos artistas e ampliaram o impacto do brega funk. Esse foi também um período de “popficação” do brega através do contato com o funk, ou seja, tendo um direcionamento como música pop brasileira e não mais só do estado de Pernambuco.

O processo que nomeamos aqui como de “popficação” do brega está conectado com a maneira como o gênero dialoga com a indústria musical e com estéticas globais associadas ao pop. Mais do que uma mera inserção midiática, trata-se de um movimento de reconfiguração do popular, em que ritmos periféricos passam a circular em plataformas digitais, em redes nacionais e transnacionais, e a disputar narrativas sobre gosto e pertencimento (2019). Nesse sentido, a partir dos anos 2000, o contato com o funk ampliou o horizonte do brega, aproximando-se da música pop periférica brasileira e deslocando-o de uma cena restrita a Pernambuco.

A nacionalização do brega funk só viria a ocorrer no final da década de 2010, com o sucesso viral do videoclipe Envolvimento, de MC Loma e As Gêmeas Lacração, em 2018, e do protagonismo nas paradas de streaming de faixas como Surtada, de Tati Zaqui, OIK e Dadá Boladão, entre os meses de novembro de 2019 e fevereiro de 2020 (Soares; Bento, 2020). Esse período é marcado não só pelos números de streams, mas também pela ampliação de colaborações de MCs de Recife com artistas e produtoras musicais do Sudeste do Brasil.

Apesar da popularidade, o movimento brega — formado majoritariamente por pessoas pretas e periféricas — segue em luta por espaço e reconhecimento por parte da mídia tradicional e da indústria cultural brasileira, enquanto o próprio brega funk, mesmo já tendo sido usado por políticos para autopromoção, continua sendo discriminado.

Entre vários tensionamentos, em 2021, o brega foi reconhecido oficialmente como patrimônio imaterial do Recife por meio de lei sancionada pelo então prefeito João Campos (G1 PE, 2021, on-line), sob a premissa de que o movimento representa as experiências da população pernambucana, especialmente as comunidades urbanas e periféricas. Longe de um ato desinteressado, o reconhecimento municipal, ao mesmo passo que corrobora a inclusão do gênero musical nas principais festividades promovidas pela Prefeitura do Recife, também é impulsionado pelo embranquecimento do gênero (Rodrigues, 2023).

Podemos então pensar o brega como parte da “Rede de Música Brasileira Pop Periférica” (Pereira de Sá, 2017), pois se forma principalmente por meio digital, seja em plataformas, redes sociais ou serviços de streaming. Possui também comportamento inclusivo e colaborativo, ao imaginar o brega funk como a mistura de ritmos e expressões culturais periféricas, compartilhando sua relação com a indústria cultural e sociedade, além de fatores de identidade de uma população marginalizada.

É neste contexto que, em março de 2023, a revista Forbes, ao destacar “10 novas (e promissoras) cantoras brasileiras para conhecer” (Assef, 2023, on-line), apresentou a recifense Uana. Ao descrever a artista, pontuou referências do pop internacional, como a estadunidense Beyoncé, e a banda Cordel do Fogo Encantado, de Arcoverde, Pernambuco, salientando que Uana tem como objetivo “transformar o brega recifense em algo mainstream, a exemplo do que Anitta fez com o funk” (Assef, 2023, on-line).

Entre 2021 e 2023, Uana lançou uma sequência de singles e um EP que prepararam o caminho para seu álbum *Megalomania*, lançado em 2024. Suas composições mesclam as batidas do brega funk com elementos da música eletrônica, do trap e de sonoridades populares de Pernambuco. Em 2025, ela apresentou o projeto *Fervo 90!*, que evidencia sua conexão com as tradições musicais do estado, ao reinterpretar clássicos do carnaval recifense sob a estética do brega funk.

A partir desse cruzamento de referências, é possível observar como Uana agencia diferentes camadas da música popular, do repertório periférico ao universo das divas pop, na construção de sua identidade musical e performática. Em entrevista ao programa *Sons da Folia*, a cantora comenta sobre sua relação com essas sonoridades:

Acho que eu tenho essa relação muito próxima ao carnaval, às culturas populares por conta disso, E aí fui transformando meu trabalho numa coisa mais pop, porque eu também tenho outras referências, Também fui um adolescente que cresci assistindo MTV e vendo todas as divas, e eu queria de alguma maneira, juntar isso. Eu acho que minha voz tem essa assinatura aí da cultura popular, porque realmente foi onde eu

aprendi a cantar, foi cantando Coco, foi cantando forró, mas eu tenho essas outras referências também. Eu tô muito ligada na música que tá acontecendo, na atualidade e eu morava em Casa Amarela, próximo a vários produtores, então queria também testar essa coisa da música eletrônica (Sons..., 2025, on-line).

Ao pensar o encontro de referências e articulações sonoras nas canções e colaborações de Uana, percebe-se a noção de uma Rede da Música Pop Periférica, marcada pela fluidez entre gêneros e pela articulação de ritmos periféricos do Recife. Essa rede evidencia como os sentidos do popular se entrelaçam e se reconfiguram na esfera musical contemporânea.

Para além das sonoridades, as performances visuais de Uana também revelam estratégias de construção estética ligadas à popficação. Em videoclipes como o da música *Se você não me queria* (2023), é possível perceber essa dinâmica: ao longo do vídeo, a artista aparece em três cenários distintos, sendo um deles um palco onde performa caracterizada como uma diva pop das décadas de 1940 e 1950. A referência à figura da diva pop, especialmente em sua dimensão internacional, dialoga com as memórias de Uana como espectadora da MTV na adolescência, como ela mesma relata em entrevista.



Figura 1: Uana no videoclipe de *Se você não me queria*
Fonte: YouTube (Uana..., 2023, on-line).

A artista carrega na sua performance musical diversas referências que trazem novas perspectivas para o segundo eixo estético do brega, o feminino-romântico, atrelando-o à diva pop em narrativas sonoras e imagéticas, fazendo “a articulação entre esses gêneros sem supor um processo de homogeneização das diferenças entre eles; nem, por outro lado, ignorar os diálogos, misturas e reconfigurações” (Pereira de Sá, 2019, p. 31).

Um dos aspectos presentes na performatividade de Uana é a subversão das normas de gênero, especialmente em relação às representações do masculino no brega e no brega funk. No videoclipe de Vidro Fumê (2022), a artista constrói uma narrativa inspirada no universo da máfia, protagonizada por um casal heterossexual: o homem assume o papel de mafioso e Uana interpreta sua esposa. Ao longo da trama, ela o trai, assume o controle dos negócios e, no desfecho, rompe com o padrão esperado ao se envolver com outra mulher, sua motorista.



Figura 2: Uana no videoclipe de Vidro Fumê
Fonte: YouTube (Uana..., 2022, on-line).v

Segundo Butler (2018, p.33), a performatividade é um modo de nomear um poder que a linguagem tem de produzir uma nova situação

ou de acionar um conjunto de efeitos. Desta forma, Uana aciona outros modos de pensar a sexualidade no brega funk, apresentando novas possibilidades de narrativas em suas canções e produções audiovisuais, como também repensar a ideia do nordestino que, mesmo remodelado, é centralizado na ideia do masculino no brega.

A performance de Uana tensiona imagens cristalizadas sobre o ser nordestino ao incorporar o brega funk em diálogo com estéticas globais da cultura pop. Ao invés de reforçar uma identidade regional fixa, sua obra se move por entre ruínas simbólicas de uma tradição idealizada, não para apagá-la, mas para reorganizá-la em novas formas de existência. Assim, “a destruição de valiosos ambientes construídos e da infraestrutura que nos sustenta é a destruição do que idealmente deveria organizar e sustentar a vida de modos que sejam suportáveis” (Butler, 2018, p.47). Através da popficação do brega funk, Uana reinscreve maneiras de se pensar o nordestino, em que o popular, o periférico e o pop global se encontram em performance.

Tanto no brega funk recifense quanto no pagotrap soteropolitano, vemos como artistas periféricos elaboram estéticas híbridas, que dialogam com o pop global sem perder a marca territorial. Assim como o brega funk em Recife, o pagotrap em Salvador também articula o popular periférico ao pop global, mas a partir de outras matrizes sonoras e identitárias. Se em Recife, Uana reinscreve “o nordestino” no campo na performance queer-pop, em Salvador, veremos a seguir como Nêssa explora o encontro entre pagodão e trap, produzindo um “pop baiano”.

Pagotrap: o pop genuinamente baiano?

“Eu canto um pop que é genuinamente baiano. Costumo misturar com os ritmos periféricos e, principalmente, o pagodão”. Essa é a fala da cantora e compositora baiana Nêssa em uma entrevista ao programa Mosaico, da TV Bahia, na época do lançamento do videoclipe da música Atrevida, em parceria com O Poeta³. Nêssa é um dos principais no-

mes do pagotrap, sonoridade que combina surdo, timbal e repique com batidas graves e sequências rápidas e sincopadas, aliadas a instrumentos característicos da música pop, como teclado, baixo, bateria e metais, com letras que tratam da sexualidade ao consumo.

Ao afirmar que canta um “pop genuinamente baiano”, Nêssa, que já gravou com Pabllo Vittar, Iza, Psirico e ÀTTØØXXÁ, desloca a noção de música pop para uma territorialidade marcada por sonoridades afro-baianas. O pagotrap emerge como uma estratégia afrocentrada e diaspórica, enraizada nas sonoridades do pagodão, do samba duro, do samba de roda, e do samba junino⁴, em diálogo aos fluxos globais da black music e do hip-hop. É uma sonoridade que surge em comunidades negras periféricas de Salvador, navega pelo Atlântico negro (Gilroy, 2001) como parte da Rede de Música Brasileira Pop Periférica (Pereira de Sá, 2021), tensionando representações do Nordeste como anacrônico e folclórico.

Nesse atravessamento transnacional, mediado por corpos jovens negros, o ritmo reinscreve novos sentidos para Salvador como uma encruzilhada atlântica de memórias, sons e disputas. Ao articular pagode baiano, trap e funk, o pagotrap aciona o que Gilroy (2001) identifica como uma política cultural da diáspora: a música como resistência e invenção. Nesse sentido, a imagem do navio no Atlântico Negro, apresentado por Gilroy como unidades “culturais e políticas”, funciona como metáfora de identidades em movimento (Gumes, 2024), não como destino fixo, mas como processo em trânsito. A noção de “tática sonora”, de Houston A. Baker Jr. (1984), ajuda a compreender esse processo como estratégias de sobrevivência e invenção dentro da diáspora. O pagotrap articula linguagem estética, política e epistemológica da experiência negra, ao mesmo tempo em que contesta os enquadramentos coloniais da modernidade.

A historicidade do pagotrap conecta-se à espiral da música negra em Salvador, cuja visibilidade ganha força com o surgimento do bloco afro Ilê Aiyê, em 1974. Na segunda metade do século XX, o pagode baiano

se consolidou em diálogo com referências musicais locais e globais. Entre as décadas de 1990 e 2000, grupos de sucesso midiático como Terra Samba, Gera Samba (que se tornou É o Tchan!), Gangue do Samba, Harmonia do Samba, Saiddy Bamba, Parangolé, Psirico e O Fantasmão renovaram a cena ao incorporar novos timbres, explorar o grave do baixo, experimentar pedais no cavaquinho e inserir solos de guitarra. O pagotrap herda essas transformações, reinscrevendo práticas do samba duro, do samba junino e do pagodão, ao mesmo tempo em que dialoga com gêneros transnacionais. Assim, configura-se como parte do que Soares (2015) denomina “territorialidades pop”.

Um marco decisivo neste turning point do pagode baiano é a música Não Vá Que É Barril, da banda Fantasmão, no álbum Pluralidade (2008). Com o groove arrastado, a substituição do cavaquinho por guitarras roqueiras produz uma nova ambiência sonora, que influenciou artistas como Léo Santana (ex-Parangolé), ampliou os cruzamentos com funk, rap e trap (Gumes et al., 2025). Além de transformações sonoras, as letras de Fantasmão passam a incorporar o cotidiano periférico, a crítica social e a identidade racial. Posteriormente, as letras também dialogam com sexualidade e ostentação, sinalizando os deslocamentos discursivos do gênero.

Assim como, nos anos 1970, o Ilê Aiyê combinou ijexá e soul music para afirmar a negritude, o pagotrap atualiza esse legado ao reunir samba duro, pagode, trap, funk e o rap. Corpos jovens e negros performam a experiência urbana periférica de Salvador em movimentos espirilares (Martins, 2021), reativando memórias e temporalidades negras. Nesse processo, o corpo se torna corpo-memória (Touam Bona, 2020), agente vivo de atualizações, saberes e pertencimentos.

O videoclipe Atrevida, de Nêssa, em feat com O Poeta, exemplifica essa dimensão estético-política. Inspirada em figuras como a cantora estadunidense Beyoncé, Nêssa coloca em cena uma corporeidade afro-diaspórica, em beats e movimentos sensuais, que operam como gestos de produção de engajamentos afetivos. Essa performance inscreve a pe-

riferia como território simbólico e relacional (Haesbaert, 2005), articulado-se simultaneamente a redes afetivas, midiáticas e políticas do Atlântico Negro.

O pagotrap, nesse sentido, narra Salvador por meio da sua sonoridade, de suas letras e de seus corpos, reescrevendo, nas bordas, expressões de temporalidades negras. Ao se afirmar como “pop baiano”, incorpora significantes que o situam em Salvador, mas tensiona esse pertencimento ao dialogar com “um senso cosmopolita”, que envolve “espaços reais e imaginários [...] e diferenças que funcionam como eficientes chaves de fruição” (Soares, 2015, p. 14).



Figura 3: Nêssa e O Poeta em imagem do videoclipe de Atrevida

Fonte: YouTube (Atrevida..., 2021).

Lançado em 2021, o videoclipe Atrevida se apresenta como uma materialidade privilegiada para compreender o pagotrap como uma cultura pop afro-diaspórica. A letra aborda temas de sexualidade e empoderamento feminino por meio de uma linguagem provocativa e afirmativa, que reivindica a autonomia dos corpos femininos e racia-

lizados na rede musical pop periférica: “Toda atrevida, toda atrevida, toda atrevida, jogando esse rabo/ Toda atrevida, toda atrevida, na hora H você pede e eu faço”.

Ao mesmo tempo, a canção tensiona essa autonomia ao situá-la em um espaço privado e sigiloso (“é melhor ficar em segredo, tudo que acontece fica no quarto”), o que sugere disputas de visibilidade em torno da liberdade sexual feminina. Esse tensionamento se explicita ainda quando Nêssa sugere que O Poeta, seu “par” no clipe, tome a iniciativa, enquanto ela o espera no quarto. As imagens reforçam essa leitura, ao concentrar a narrativa na relação do casal protagonista dentro do espaço doméstico, reiterando a atmosfera de intimidade e segredo que condiciona a performance de Atrevida.

A sonoridade de Atrevida combina riffs de guitarra (executados por Chibatinha, da banda ÀTTØØXXÁ), metais e batidas graves características do pagotrap, em que o baixo substitui o surdo tradicional do pagode baiano e assume papel central. Esse deslocamento marca uma recriação sonora do pagode no século XXI, alinhada ao que o produtor musical e DJ Rafa Dias, também do ÀTTØØXXÁ, define como ghet-to-tech: “[...] como algo que fosse pra pista, ou que comunicasse, com pessoas de outros lugares” (Dias apud Argôlo, 2021, p. 180). A partir dessas células rítmicas reconfiguradas pelos beats, os artistas constroem uma música pop periférica capaz de dialogar com diferentes circuitos culturais sem causar estranhamentos.

As influências de Nêssa transitam entre o pop estadunidense (Beyoncé, Rihanna e Ariana Grande), o funk carioca e a música pop nacional (Ludmilla, Iza), em diálogo constante com o pagode e a cena pop baiana (Ivete Sangalo, BaianaSystem e ÀTTØØXXÁ). No videoclipe ÊTA! (2023), logo na abertura, um quarto simulado da cantora exibe pôsteres desses artistas na parede e CDs na mesa de cabeceira, compondo uma cartografia visual de referências musicais que a situam tanto em circuitos locais quanto transnacionais.

O vídeo se passa inteiramente neste quarto, que funciona como um espaço de intimidade e preparação para a festa. Entre trocas de roupa e ensaios diante do espelho, Nêssa compartilha com uma amiga momentos de cumplicidade e flerte, ora voltados ao reflexo, ora diretamente uma para a outra. A letra reforça essa ambiguidade: “Vem ni mim/ Pra quê esconder?/ É tudo uma questão de querer / Não é difícil de escolher,/ Mas se você quiser pode ser nós duas” (Nêssa..., 2023, on-line). A insinuação de um romance lésbico coexiste com menções a espaços de sociabilidade de Salvador, o bairro do Rio Vermelho, o samba e a feira, que, na canção, ganham o tom de celebração pública. No entanto, o desejo homoafetivo permanece resguardado no espaço privado do quarto, sugerindo que a liberdade feminina ainda é mediada por fronteiras de visibilidade.

Outro ponto significativo é o título da canção e o contexto em que é utilizado. A expressão “êta!” é uma variação linguística de “eita”, apontada por alguns estudiosos da língua portuguesa como de origem nordestina, carregando sentidos ambíguos que podem expressar prazer ou surpresa. No clipe, essa ambiguidade opera com a metáfora da sexualidade de Nêssa e de sua performance pública: um jogo entre exposição e segredo, entre o desejo que se mostra e se oculta. Assim como a interjeição, sua performance sugere uma experiência simultânea de afirmação e suspensão, de reconhecimento e dissimulação.

Visualmente, o videoclipe mobiliza referências a estéticas globais, especialmente de Beyoncé, Rihanna e Ariana Grande, que evocam cenas típicas de “pré-festa” com amigas, em Party ou 7 Rings. Tais referências são reinscritas em chave afro-baiana, a partir de gestualidades e expressividades dissidentes. Ao deslocar códigos heteronormativos do pop internacional, Nêssa reabre sentidos e projeta um possível romance lésbico no centro da narrativa. O quarto, assim, se converte em espaço de reinscrição simbólica, onde Salvador é narrada por corpos que performam outras possibilidades de existência.

Essa reinscrição se dá em camadas temporais e sonoras. Como observa Leda Maria Martins (2021), o tempo espiral da performance não é linear, mas reperformado, “nunca como na primeira vez”. O clipe mobiliza essas repetições espiraladas ao atualizar imagens do pop internacional em chave afro-brasileira. Do mesmo modo, sua sonoridade conecta-se ao que Gilroy (2001) denomina de “cultura do Atlântico Negro”: uma tecnologia de travessia que tensiona noções fixas de identidade e autenticidade, ao mesmo tempo em que traduz e ressignifica códigos estéticos transnacionais em práticas musicais periféricas.

Com letras e coreografias sexualizadas, Nêssa tensiona o papel das mulheres no pagode baiano. Se, nos anos 1990, as figuras femininas eram majoritariamente dançarinas e backing vocals, como evidenciado pelo sucesso nacional do grupo É o Tchan!, hoje elas ocupam os lugares de cantoras, compositoras e produtoras. Essa presença, no entanto, não deve ser lida como um percurso linear de emancipação: a dança continua sendo um espaço de agência e autonomia, mas permanece atravessada pela sexualização e por estruturas machistas que limitam suas possibilidades. Como observa Barbosa (2024, p. 66), “[...] dentro do pagodão, as mulheres apareceram durante décadas como coadjuvantes, nos papéis de dançarinas e backing vocals (e numa fusão dessas duas funções que contemporaneamente ganha força, as back dance, dançarinas que também cantam partes de músicas”. Nesse sentido, cantar ou dançar não define maior ou menor protagonismo, mas revela formas distintas de negociar poder dentro da cultura afrodiaspórica, na qual música e dança são indissociáveis.

O encontro entre o pagode baiano e o trap amplia e transforma não apenas a sonoridade, mas também as narrativas sobre o Nordeste. Ao articular dois ritmos produzidos majoritariamente por artistas negros, o pagotrap insere-se na rede musical pop periférica que Rafa Dias denomina Global Ghattotech, caracterizada por circuitos transnacionais marcados pela combinação de ritmos locais e música eletrônica, atravessados por fluxos afrodiaspóricos. Como coloca Gilroy (2001), es-

ses fluxos se inscrevem em uma “continuidade cultural” que conecta experiências negras no Atlântico. O pagode e o trap são experiências musicais racializadas que possibilitam o exercício de “uma corporalidade subversiva e disruptiva” (Pinho, 2005, p. 132). No pagotrap, essa corporalidade mobiliza jovens, negros e periféricos em performances que operam como práticas estético-políticas, simultaneamente locais e globais. Em sua inscrição na música pop, o gênero ativa memórias e territorialidades, nas quais temporalidades se entrelaçam, produzindo novas formas de existir, dançar, escutar e cantar.

Breves conclusões

Procuramos demonstrar como o pagotrap de Salvador e o brega funk de Recife operam como práticas estético-políticas que tensionam e ressignificam representações hegemônicas do Nordeste brasileiro. Partindo da crítica à ideia de um Nordeste homogêneo, historicamente construído como viril, rústico e anacrônico, buscamos evidenciar como essas expressões musicais, originadas em comunidades negras urbanas, articulam corporeidades dissidentes, performances culturais e territorialidades que escapam aos enquadramentos coloniais.

O corpo, entendido aqui como agente em constante interação e negociação com o ambiente (Katz; Greiner, 2005), é percebido como via de acesso a um tempo não cronológico que se converge no ato da performance, um conhecimento incorporado e ato político (Taylor, 2013). É na performance que se desafiam padrões da normatividade, fazendo do corpo um agente central em um território atravessado por disputas.

A partir das trajetórias de artistas como Uana e Nêssa, analisamos como essas sonoridades operam cruzamentos entre o local e o global, entre o popular e o periférico, desafiando convenções de gênero, sexualidade e gosto musical. Se, por um lado, o pagotrap e o brega funk tensionam noções consolidadas de música pop brasileira ao dialogarem com fluxos midiáticos transnacionais, por outro, reafirmam sua anco-

ragem nas experiências de corpos periféricos profundamente conectados com as cidades de Salvador e Recife, territórios urbanos assumidos como espaço simbólico de reinvenção do pop. Nesse processo, a performance emerge não apenas como forma expressiva e criativa, mas como estratégia de resistência, capaz de produzir novos imaginários sobre as identidades nordestinas e sobre o que se entende por cultura pop no Brasil contemporâneo.

Pagotrap e brega funk não são lidos aqui apenas como gêneros musicais, mas como linguagens críticas que reescrevem narrativas historicamente silenciadas. Do mesmo modo, entendemos o Nordeste não como um dado natural, mas como espaço-problema, historicamente construído e atravessado por disputas simbólicas (Albuquerque Jr., 2001). Neste contexto, essas práticas musicais performam o Nordeste em sua multiplicidade e instabilidade, mostrando como territorialidades, corporeidades e performances desestabilizam representações homogêneas e projetam novos imaginários. Ao reinscreverem corpos e vozes negros e periféricos na cena pop nacional, essas expressões apontam caminhos para pensar este espaço-problema em movimento, atravessado por afetos, disputas, travessias e contemporaneidade.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Ao trazer o conceito de música pop neste capítulo, pensamos em uma música surgida no século XX (Janotti Jr., 2006), que se ambienta em um espaço midiático, em uma lógica mercadológica e, como coloca Shuker, em “uma mistura de tradições, estilos e influências musicais” (Shuker, 1999, p. 7).
2. Simone Pereira de Sá (2021, p. 26) classifica a música pop periférica como “um rótulo guarda-chuva, que abriga um conjunto de expressões musicais que compartilham sentidos estéticos amplos e são valorados negativamente por camadas da audiência e da crítica”.
3. John Ferreira, ou O Poeta, é um dos expoentes da nova safra do pagodão.
4. “O samba duro é uma das principais características do Samba Junino, por sua ‘pegada’ mais acelerada e corrida, através dos instrumentos essenciais a sua rítmica — timbal, tamborim e surdo, com a possibilidade de inserção de outros instrumentos musicais. Entretanto, muitos grupos tocam também samba de roda com os mesmos instrumentos musicais, ao fazer uma melodia mais cadenciada, acompanhado por palmas (os mais antigos utilizavam tabuinhas) e um refrão recorrente, deixando o samba duro apenas para o momento mais propício, ou seja, para o auge, quando desejavam fazer a poeira subir” (Salvador, 2020, p. 20).

Referências

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2. ed. Recife: Massangana, 2001.

ALBUQUERQUE, Gabriel G. O nascimento do bregafunk é a história de sobrevivência dos MCs do Recife. In: VICE MEDIA LLC. *Vice*, [on-line], 2018. Disponível em: <https://tinyurl.com/54abtvam> Acesso em: 9 ago. 2025.

ARGÔLO, Marcelo Pinheiro. *A minha pele de ébano: música pop e ativismo negro em Salvador*. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2021.

ASSEF, Claudia. 10 novas (e promissoras) cantoras brasileiras para conhecer. In: FORBES BRASIL. *Forbes*, [on-line], 8 mar. 2023. Disponível em: <https://tinyurl.com/f49jrtf4> Acesso em: 10 out. 2025.

ATREVIDA - Nêssa e O Poeta (Clipe Oficial). 2021. 1 vídeo (2min 27seg). In: GOOGLE LCC. *YouTube*, [on-line], 7 jan. 2021. Publicado pelo canal Nêssa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RjPqsOGabVc> Acesso em: 18 mar. 2025.

BAKER JR., Houston Alfred. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

BARBOSA, Amanda de Oliveira. *“Elas que se bancam”: uma contextualização radical da mulher negra no pagodão*. 2024. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

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

CERQUEIRA, Maryrluce dos Santos. *Quem mete dança é ela: protagonismo feminino no pagode baiano*. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação - Habilitação em Jornalismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

G1 PE. Movimento brega é transformado em patrimônio imaterial do Recife. In: GRUPO GLOBO. *G1*, [on-line], 1 jul. 2021. Disponível em: <https://tinyurl.com/p9jwws2c> Acesso em: 20 set. 2025.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GOMES, Itania Maria Mota. Consciência afetiva, modificações de presença e fluxo: comunicação e experiência nos estudos culturais. In: LEAL, Bruno; MENDONÇA,

Carlos (org.). *Teorias da comunicação e experiência: aproximações*. Cachoeirinha: Editora Fi, 2023. p. 41-66.

GROSSBERG, Lawrence. *Cultural Studies in the Future Tense*. Durham: Duke University Press, 2010.

GUMES, Nadja Vladi. O navio pirata singra os mares do Atlântico Negro: o sotaque pop da banda BaianaSystem na cena musical afrolatina diaspórica de Salvador. In: HERSCHMANN, Micael *et al.* (org.). *Cidades musicais (in)visíveis*. Porto Alegre: Sulina, 2024. p. 249-266.

GUMES, Nadja Vladi; LIMA, Tatiana Rodrigues; AMORIM, Lucas; SANTOS, Melina. Pagode com groove arrastado: o álbum Pluralidade nas espirais da cena musical de Salvador. *Música Hodie*, Goiânia, v. 26, 2025

GUTMANN, Juliana. *Audiovisual em redes na cultura pop: materialidades, mediações e dimensões de análise*. 2020. Projeto de Pesquisa (Pós-Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

HAESBAERT, Rogério. Da desterritorialização à multiterritorialidade. In: ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, 10., 2005, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: USP, 2005.

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

JANOTTI JR., Jeder Silveira; QUEIROZ, Tobias Arruda. Deixa a gira girar: as lives de Teresa Cristina em tempos de escuta conexa. *Galáxia*, São Paulo, n. 46, p. 1-17, e50973, 2021.

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

JANOTTI JR., Jeder. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 31-46, 2003.

JANOTTI JR., Jeder. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. *E-Compós*, Brasília, DF, v. 1, p. 1-15, ago. 2006.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. In: GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125-133.

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

NÊSSA e Maya - ÊTA! (Visú Oficial). 2023. 1 vídeo (3min 02seg). In: GOOGLE LCC. *YouTube*, [on-line], 6 dez. 2023. Publicado pelo canal Nêssa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-WnBCN87GjQ> Acesso em: 18 mar. 2025.

SÁ, S. P. de. Cultura digital, videoclipes e a consolidação da Rede de Música Brasileira Pop Periférica. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 26., 2017, São Paulo. *Anais [...]*. Brasília, DF: Compós, 2017.

SÁ, S. P. de. Cultura digital, videoclipes e a consolidação da Rede de Música Brasileira Pop Periférica. *Fronteiras – Estudos Midiáticos*, São Leopoldo, v. 21, n. 2, p. 21-32, jul. 2019.

SÁ, S. P. de. *Música pop-periférica brasileira: videoclipes, performances e tretas na cultura digital*. Curitiba: Appris, 2021.

PINHO, Osmundo de Araújo. Etnografias do Brau: corpo, masculinidade e raça na reafricanização em Salvador. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 127-145, jan./abr. 2005.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

RODRIGUES, Camila Estephania Pereira. *Nem melhor nem pior, o diferencial: o brega funk no Carnaval do Recife*. 2023. Monografia (Especialização em Gestão de Projetos Culturais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

SALVADOR (Bahia). Secretaria de Cultura e Turismo. *Samba junino: plano de salvaguarda*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2020.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. New York: Routledge, 2019.

SHUKER, Roy. *Vocabulário da música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

SOARES, Thiago. *Ninguém é perfeito e a vida é assim: a música brega em Pernambuco*. Recife: Outros Críticos, 2017.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogerio (org.). *Cultura pop*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015. p. 19-34.

SOARES, Thiago; BENTO, Emmanuel. A nacionalização do brega funk. *Temática*, João Pessoa, v. 16, n. 8, p. 207-224, ago. 2020.

SONS da Folia #01 - Entrevista com Isaar e Uana Mahim. 2025. 1 vídeo (42min 5seg). In: GOOGLE LCC. *YouTube*, [on-line], 10 fev. 2025. Publicado pelo canal Leia já. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6qhM7mavLGk> Acesso em: 18 mar. 2025.

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

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

UANA | Se Você Não Me Queria (Clipe Oficial). 2023. 1 vídeo (3min 46seg). In: GOOGLE LCC. *YouTube*, [on-line], 19 maio 2023. Publicado pelo canal UANA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dCItOcadgB4> Acesso em: 18 mar. 2025.

UANA | Vidro Fumê (Clipe Oficial). 2022. 1 vídeo (3min 12seg). In: GOOGLE LCC. *YouTube*, [on-line], 14 abr. 2022. Publicado pelo canal UANA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uLE4ghp89O0> Acesso em: 18 mar. 2025.

CAPÍTULO 7

“Quem vai lidar comigo?”: Entre Bahia e nordeste, Rita Batista mas disputas raciais e regionais do jornalismo

AÍLA CARDOSO

BÁRBARA LIMA

JUSSARA MAIA

VALÉRIA VILAS BÔAS

Rita Batista é uma mulher negra baiana, com destaque no cenário midiático nacional. Em 2024, lançou um livro e assumiu um lugar na apresentação de um já tradicional programa feminino de um canal por assinatura, o *Saia Justa*, no GNT. Seus trânsitos e deslocamentos midiáticos e territoriais constituem aqui, neste texto, um lugar de partida para a observação de como os seus percursos nos permitem observar a construção de vínculos sociais, afetivos e ideológicos em torno de sua figura e, sobretudo, convocados em sua performance. Para tanto, nos concentramos na análise de entrevistas recentes e de seu perfil no Instagram, com o objetivo de mapear, a partir do modo como Rita narra a si mesma, as disputas sobre a constituição e a visibilidade de questões subjetivas no cruzamento de três eixos de deslocamentos: o jornalismo, o território e a raça.

Com uma carreira profissional na comunicação iniciada em 2003, na apresentação de um telejornal local em Salvador, Rita Batista des-

taca a raça como parte da negociação que lhe garantiu seu primeiro emprego: “quando cheguei, a emissora queria ter mais gente preta entre os apresentadores e acabei sendo chamada para fazer o ‘Esperando o Carnaval’, um quadro de 3 minutos nos intervalos da programação” (Batista *apud* Lima, 2024, *on-line*). Assim, sua trajetória começou como uma das poucas comunicadoras negras das emissoras de TV, na capital considerada a mais negra fora do continente africano. Essa realidade é o tema central do documentário *Negras no Telejornal Baiano* (2014)¹, que analisou as 5 emissoras televisivas da Bahia e contabilizou apenas seis mulheres negras nas funções de âncoras e repórteres de rua, o que representava 14% do quadro geral, naquele momento.

Jornalismo forasteiro

A atuação de Rita Batista, em relação às dimensões de território, raça, gênero e jornalismo, apresenta narrativas que atravessam, inter-cambiam e colocam em disputa consensos regionais, sociais e também no campo profissional. A posição profissional da comunicadora, formada em Publicidade e Propaganda, é comumente modulada na mídia de modo a lhe conferir legitimidade como jornalista, numa operação sustentada, inicialmente, em sua trajetória de estreia no campo, como apresentadora de um jornal local, na TV Aratu, afiliada do SBT, em 2003, em Salvador. Esse percurso se consolida com a participação de Rita Batista, como apresentadora e repórter, em sucessivos telejornais e programas televisivos e radiofônicos, também locais. Esta trajetória envolve um vínculo, celebrado por Rita nas entrevistas, com o jornalismo em programas radiofônicos na emissora do ex-prefeito biônico de Salvador Mário Kertész (1979-1981). Acusado de receber financiamento não declarado na eleição para a prefeitura da capital baiana, em 2015, o ex-carlista tem uma atuação no jornalismo bastante controversa, mas é lembrado pela apresentadora apenas como uma figura fundamental para o seu sucesso.

Para Rita Batista, o movimento discursivo de embaralhar e embotar os quesitos para a instituição da identidade como jornalista é fortalecido e sustentado também em manobras simbólicas e jurídicas da Rede Globo, que tem como editor-chefe e âncora do seu principal telejornal, o *Jornal Nacional*, o publicitário William Bonner, há 29 anos. Destacamos ainda que o grupo midiático tem em sua história a liderança, bem-sucedida, da ação que derrubou a exigência do diploma em Jornalismo, impetrada pelo Sindicato das Empresas de Rádio e Televisão, em São Paulo, na mais elevada corte do Brasil, o Supremo Tribunal Federal, em 2009.

Contraditoriamente, no circuito jornalístico hegemônico e inspirados numa deontologia de matriz moderna, emissoras e jornais do Sudeste têm posição central, sobretudo, aqueles do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Tem-se aí uma relação simbólica com o tempo acelerado e o acesso a fontes oficiais e especializadas que reforçam o ideal de modernização, ao lado de embates raciais presentes nas dinâmicas culturais do país. O vínculo de Rita Batista com o jornalismo transita, assim, também na ambiência da defesa ambígua do jornalismo iluminista, comprometido com a esfera pública burguesa, com ênfase no Estado, instituições, organizações, empresas e parte dos cidadãos, em detrimento da compreensão da experiência contemporânea mais complexa sobre política e subjetividade. “A subjetividade, constituída no processo de nascimento do homem moderno [...] foi deixada à deriva, sem que a institucionalização das trocas comunicativas, realizadas pelas organizações jornalísticas reconhecessem a sua legitimidade” (Maia, 2012, p. 299).

Em sua participação na Festa Literária Internacional de Cachoeira (Flica), de 2024, Rita Batista conta como, desde criança, queria ser jornalista de televisão, e como a sua família incentivava que fosse o que quisesse, mas tinha medo que se frustrasse, devido à ausência de jornalistas negras(os) na TV. Mas, longe de ser um medo nutrido pela sua família, a pouca diversidade racial no jornalismo, incluindo sua esfera

televisiva, era aferida nos dados elencados em levantamentos com profissionais da área. Essa falta de corpos negros na mídia revela o racismo nessas instituições, registrado também na pesquisa *Perfil Racial da Imprensa Brasileira* (Portal dos Jornalistas, 2019), que mostra que 98% dos jornalistas consideraram que a sua carreira foi/é mais difícil por serem pretos e pardos, enquanto 85% das mulheres negras observaram que as ações racistas foram mais persistentes em sua vida profissional.

No jornalismo, a convocação de uma específica ideia de modernidade de matriz europeia envolve o exercício de hegemonias na cultura sobre o masculino, a branquitude, a heterossexualidade e a cisgeneridade, considerados uma espécie de padrão para o perfil de jornalistas, dentro de uma hierarquia também territorializada. É o que indica a pesquisa da Fenaj (Lima, 2022), O perfil dos jornalistas brasileiros, com a predominância de brancos (67,8%) e de profissionais do sudeste (61,5%). Essa identidade é reforçada por valores que apontam para os modelos da prática jornalística: a objetividade, a aceleração do tempo, a neutralidade (Silva, 2010; Moraes; Silva, 2019).

Nesse projeto de normatização dos discursos jornalísticos, são desconsideradas as singularidades dos territórios, no sentido da acumulação simbólica vinculada às vidas e presenças que os habitam, ou seja, a relação do corpo-território (Haesbaert, 2021). Podemos, assim, considerar que esse jornalismo tem inspiração moderno-colonial, ao buscar sobrepor uma deontologia à sua conjuntura e identidade, diante de uma experiência social muito diversa. As tensões desse nexo corpo-território são externadas na entrevista no programa *Conversa com Bial*, de 6 de agosto de 2024 (Grupo Globo, 2024a), em que Rita Batista afirma continuar morando em Salvador, apesar de trabalhar no Sudeste, por uma necessidade de reforçar a sua identidade nordestina. Assim, mesmo que Rita Batista não precisasse morar no Nordeste atualmente para ser considerada nordestina, esse reforço de pertencer territorialmente ao Nordeste é frisado e disputado pela jornalista.

Ao contrário do que acontece com comunicadoras do Sudeste que atuam na mídia nacional, a vinculação regional de Rita Batista ganha destaque como uma espécie de subversão à lógica territorial hegemônica. Em entrevista ao Mídia Ninja (Menezes, 2024), em julho de 2024, Batista conta sobre a sua carreira, atuando principalmente no jornalismo regional, a partir de seu estado, Bahia, com seus 417 municípios, afastando-se do discurso hegemônico da baianidade, “centrado na cidade de Salvador e no Recôncavo” (Vasconcelos, 2012, p. 27). Com as suas singularidades, ainda que relativas à experiência de mulher cisgênero e heterossexual, ela ocuparia o lugar do “Outro” na fronteira estabelecida pelo jornalismo a partir de marcas raciais, de gênero e territoriais. Mas também o desafiaria, ainda que numa formulação ambígua, em que contesta a hegemonia, mas a reitera, por meio de uma metáfora que qualifica a vida na capital costeira como referência para a política e a economia do estado, compreendidas como centrais: “eu falo a partir da capital (Salvador), mas sempre com o olho no interior e nas especificidades do meu estado, nas costas, nas possibilidades artísticas e culturais” (Batista *apud* Grupo Globo, 2024a, *on-line*).

Na esteira de disputas entre os principais discursos de brasilidade entre o Sul-Sudeste, lideradas por São Paulo, e o Nordeste, conduzidas por Pernambuco (Vasconcelos, 2012), a decisão da apresentadora de morar em Salvador é motivo de reiterado estranhamento, frente à ascensão profissional. Ao invés de um argumento pessoal ou familiar, Rita Batista convoca a cultura como justificativa e transforma o deslocamento para o centro de Salvador, nos Barris, em um valor de identidade. “Isso é maravilhoso, a gente ouvir as nossas pessoas, ver os nossos costumes, prestar atenção nos nossos movimentos, mesmo migrando toda semana, fortalece essa essência da gente” (Batista *apud* Grupo Globo, 2024a, *on-line*).

A Salvador citada pela comunicadora é uma cidade traçada a partir de bairros populares: Periperi, Pelourinho e Barris. O traçado desse território que emerge de suas falas não é exatamente construído a par-

tir de bairros periféricos, mas perpassa por caminhos ligados à cultura popular, espaços em que, como indica Stuart Hall (2003, p. 247), se revelam “as mudanças no equilíbrio e nas relações de formas sociais” ao longo da história. Na cultura popular e em seus espaços, atua um duplo movimento que deve motivar também nosso duplo interesse enquanto pesquisadores: o de conter e resistir. A partir dessa observação, posicionamos o nosso olhar para os deslocamentos de Rita — reconhecendo que seus movimentos, ao mesmo tempo, são um modo de resistir à tendência homogeneizadora da construção de uma identidade nacional a partir do Sudeste e, por vezes, são essencializadores de uma identidade nordestina/baiana/soteropolitana. É no bairro dos Barris que ela constituiu morada, em uma casa comprada em 2020. Para a revista *Casa e Jardim*, Rita falou sobre morar “no centro da minha cidade — a primeira capital do país” (Abolafio Junior, 2023, *on-line*). Para ela, Salvador está para o Brasil como lar e aconchego, assim como a Bahia está para o mundo. Essa percepção justifica a sua manutenção em Salvador como lugar de morada, embora trabalhe no Rio de Janeiro e “viva no aeroporto” (Abolafio Junior, 2023, *on-line*). O movimento de Rita aqui, ainda que se inscreva discursivamente como um gesto resistente aos chamados para deslocar-se para um território hegemônico em relação às oportunidades de trabalho e visibilidade, contém também o apelo a uma autenticidade que é tomada como valor para a figura pública que ela performa.

É curioso observar como essa relação de Rita com sua casa ganhou destaque na imprensa — a casa ganhou, em 2024, o prêmio da revista *Casa e Jardim* na categoria Brasilidades. Responsável pela decoração do imóvel, o arquiteto Roberto Leal Neto afirmou para o jornal *Correio* que “A valorização que Rita dá à arte e ao artesanato local é um aprendizado a cada conversa com ela. Todos os itens da casa têm história, e essa alma é bem baiana” (Leal Neto *apud* Correio, 2024, *on-line*). Ao mesmo tempo em que marca o território, essa inscrição local revela um dos caminhos que “se produziu, no âmbito da cultura brasileira, o Nordeste.

O nexo de conhecimento e poder que cria o nordestino e, ao mesmo tempo, o oblitera como humano” (Albuquerque Jr., 2013, p. 33).

Rita, em sua casa, é uma brasileira. A sua casa, como exemplo de brasilidade, revela uma certa imagem perpetuada do Brasil colonial, fincado no chão baiano, nordestino, uma “imagem de eternidade associada ao espaço” (Albuquerque Jr., 2011, p. 35). Então, o que a inscreve na brasilidade é uma certa alusão ao pitoresco, à tradição, à memória de um Brasil plasmado temporalmente. Essa referência a um certo sentido de popular parece se aproximar da reivindicação pelo reconhecimento de uma cultura popular pura, íntegra, autêntica e autônoma (Hall, 2003), ignorando justamente os movimentos de transformação gestados na dinâmica entre contenção e resistência que a própria cultura popular incita. Nesse sentido, a imagem de um Nordeste ligado à tradição conservadora de suas origens promove uma ilusão idílica que situa o território “fora do campo de forças das relações de poder e dominação culturais” (Hall, 2003, p. 254). De modo distinto, ainda que Rita opere, mais uma vez, um deslocamento entre Bahia e Rio de Janeiro, assim como entre o Brasil colonial e sua pele preta, que habita uma casa com “alma baiana” contemporânea, o “local” surge, na fala daqueles que lhe narram, como uma espécie de curva que os mantém no meio — em um lugar que não é o legitimado da jornalista sudestina. Por isso é mantida como forasteira e reitera-se a hegemonia de profissionais do Sudeste, região com autoridade para uma comunicação de caráter nacional.

Ainda na entrevista com Bial, ao ser questionada sobre qual é a sua maior referência na televisão brasileira e em sua profissão, Rita destaca Glória Maria e o seu papel no jornalismo: “ela pavimentou o caminho para que outras mulheres negras pudessem chegar” (Batista *apud* Grupo Globo, 2024a, *on-line*). Nesta fala, observamos dois movimentos interessantes: 1) apesar de não ser formada como jornalista, mas atuar na área, Rita disputa o jornalismo como lugar de legitimidade, afinal, nos parece que está nesta carreira o maior número de referências relativo à atuação de mulheres negras na televisão, mesmo que haja ainda tão

poucas; 2) Glória Maria atuava como jornalista e promovia uma certa cisão racial e também à normativa moderna e masculina do jornalismo, por não esconder afetos e emoções. Ainda que, em vários momentos em sua carreira no telejornalismo, a sua subjetividade marcada por relações de raça e gênero não fosse acionada para sustentar a figura neutra da repórter, que se relaciona com a sua profissão, tornou-se emblemática a cobertura da Chacina da Candelária, em 1993. Naquele momento,

[...] a experiência subjetiva do feminino e da negritude não são configuradas enquanto possibilidade de partilha e reconhecimento na figura da jornalista que, na cobertura de uma chacina de crianças negras, por exemplo, destaca a sua comoção na relação com a função profissional, com o ter estado ali que permite ao jornalista um contato com os fatos (Vilas Bôas, 2020, p. 167).

Desse modo, Rita também se apropria do jornalismo como o lugar de sua atuação. Não necessariamente atua na contramão, mas localiza a sua experiência reforçando a identidade jornalística. Assim, percebemos o jornalismo também tensionado, sendo um lugar de disputa e configurador de identidade, na qual experiências jornalísticas perpassam e atravessam a atuação de Rita Batista. Essas contradições, próprias do jornalismo, indicam que são distintos os agentes configuradores da experiência jornalística. Portanto, nos colocam questões sobre a escrita jornalística do mundo, tensionada por normativas e singularidades (Fonseca, 2014).

Nessa perspectiva de contradições próprias das narrativas jornalísticas em seus agenciamentos, inclusive de identidades, parecem estar postas disputas e consensos em torno da figuração feminina branca e sudestina que tornou-se padrão de grandes emissoras. Na nova formação do *Saia Justa* (GNT/Globo), desde agosto de 2024, Rita Batista, Bela Gil, Tati Machado e Eliana conversam sobre temas do “universo feminino”. Rita estreou ocupando o sofá do *Saia Justa* dois anos após o resultado bem-sucedido na audiência, como uma das apresentadoras do programa *É de casa*, também da emissora. Ambos são voltados para as

mulheres, mas, novamente, parecem reforçar um padrão específico, já que a maioria dessas experiências está localizada entre Rio de Janeiro e São Paulo, e tem mulheres brancas como mediadoras principais. Nesse sentido, Rita Batista disputa esses lugares, para a definição consensual dos corpos que ocupam os lugares do sensível e, portanto, negociam com a historicidade da predominância de pessoas brancas nas transmissões televisivas.

O *Saia Justa* e o *É de casa* são programas que se vinculam a uma longa linhagem de programas destinados ao público feminino, que foram lançados com o nascimento da televisão brasileira, nos anos 1950. Questões domésticas, relacionadas aos cuidados com a casa, a família, os prazeres culturais, capacitação da mulher para o mercado de trabalho, sugestões de jardinagem e culinária são pautas ainda presentes nas produções atuais. Registramos aqui o deslocamento do *Saia Justa*, em 2002, de sua proposição como um espaço para o debate, entre mulheres, de pontos de vista sobre temas atuais. A observação do acervo disponível por meio de rastros de gravações, bem como publicações que reivindicam a memória da produção televisiva, aponta para a inexistência de mulheres negras como apresentadoras de programas de variedades destinados ao público feminino, na televisão aberta, até a chegada de Rita Batista, em 2022, ao *É de casa*. Na TV fechada, a atriz Taís Araújo apresentou o *Superbonita* (GNT), na temporada de 2007, e integrou o *Saia Justa*, em 2016. Nesse sentido, reconhecemos o valor político e simbólico da apresentadora como uma função que marca uma autoridade diferenciada e uma posição estratégica de mediação entre a identidade do programa, na relação daquela produção na programação televisiva, e o diálogo proposto com a audiência. Estão ali constituídas, como parte da dinâmica comunicacional, as trajetórias profissionais, figurinos, expressão corporal, gestualidades e performances, imbricados às dimensões de afirmação e potência de prestígio social, político e cultural.

Com estratégias comunicacionais específicas, essas produções dialogam com a trajetória iniciada com o lançamento de: *O Mundo é das Mulheres* (1955), na TV Paulista, apresentado por Hebe Camargo; *Revista Feminina* (1958), na TV Tupi, apresentado por Maria Tereza Gregori; e *Boa Tarde, Cássio Muniz* (1959), apresentado por Edna Savaget, na mesma emissora (Maia, 2012). Historicamente, nessas produções televisivas, o lugar do cuidado com a casa como algo prazeroso é direcionado às mulheres brancas, que cozinham ou orientam o trabalho de mulheres negras na cozinha, definem a decoração e conversam sobre as suas questões pessoais, valorizando a intimidade. Esta é a imagem instaurada pelo patriarcado, enquanto o racismo e a misoginia operam sobre as mulheres negras de outros modos, mais voltados para as imagens de controle na operação de determinados discursos, como apontado por Patricia Hill Collins (2019) e Lélia Gonzalez (2020), isto é, imagens de força, de guerreira, trabalhadora, em oposição ao sensível e ao cuidado. Entendemos que, nas atrações voltadas a uma dimensão considerada feminina, a representação do espaço doméstico como acolhimento subjetivo reserva-se, na maioria das vezes, ao protagonismo de mulheres brancas. Nesse sentido, parece haver uma compreensão geral de que a atuação de mulheres negras nos espaços domésticos está ligada ao serviço e ao cuidado com o outro — não consigo mesma. Ao observarmos a não existência de mulheres negras como apresentadoras desse tipo de programação na história da televisão brasileira, sublinhamos que é significativa a posição ocupada por Rita.

No discurso sobre a identidade regional nordestina, se soma às dimensões raciais a caracterização da figura do homem com atributos de virilidade na constituição de valores, imagens e símbolos para a descrição de uma identidade regional e de gênero. A organização de sentidos em torno desse empreendimento político, econômico, cultural, racial e de gênero partia da compreensão de que era urgente combater a feminização trazida pela cidade, a industrialização e a República. “O movimento se caracteriza, pois, por tentar ancorar a realidade regional

e a definição da fisionomia de seu habitante no passado, um passado definido como tradicional, passado rural, quando não escravista e que Freyre define como patriarcal” (Albuquerque Jr., 2013, p. 146).

Ainda que Rita Batista seja colocada e reforce um feminino cisgênero e heterossexual, ao associar a mulher ao signo da maternidade, quando a apresentadora inicia o debate sobre a maternagem, na verdade, questiona temáticas como o direito ao tempo para as mulheres, os discursos etaristas daquelas que não desejam ser mães e o que significa no Brasil, politicamente, ser uma mãe negra com guarda compartilhada. Durante o programa *Saia Justa*, a apresentadora recupera a sua própria experiência de filha de uma mãe solo, criada por uma rede de apoio.

Eu sou filha de mãe solo, de 1979, e infelizmente os números oficiais do Censo, a cada ano nos dizem que isso não diminui (de maternidade solo), e isso influencia em como lidamos com as relações masculinas. Mas eu tive a sorte que os meus avós ajudaram a me criar. Mas, essa criação coletiva é um modelo adotado em aldeias indígenas e sociedades africanas, como se a criança fosse responsabilidade de todos (Batista *apud* Grupo Globo, 2024b, *on-line*).

Os vídeos no canal Rita Batista Oficial no YouTube (Rita., 2025) mostram a trajetória da comunicadora como jornalista, especialmente em emissoras baianas, expondo o modo como a sua presença confronta padrões da televisão brasileira, principalmente, por meio de sua estética de afirmação da negritude e também de sua fala. A posição política é explicada na entrevista para o *Mamilos Café*, “Eu não sou a ‘boa crioula’, não sou essa moça fofa, recatada, que fala baixo, que tem movimentos controlados. Eu sou completamente expandida”. A observação recupera e contesta justamente a visão da “boa crioula”, analisada como um mecanismo de imagem de controle (Collins, 2019), construído e reforçado na mídia, que confere à mulher negra um papel de subserviência. Com essa atuação, Rita Batista estabelece um lugar de disputa que tensiona o jornalismo hegemônico, organizado de maneira normativa, ao instalar um controle que não se restringe à organização das notícias, mas incide

também sobre as subjetividades, por meio de paradigmas como o da neutralidade.

Nordeste tem nove estados

“Por que tanto motivo de orgulho do Nordeste e da Bahia?”. A questão do jornalista Pedro Bial, diante da recepção efusiva da plateia à chegada de Rita Batista, ao lado do vocalista da banda BaianaSystem, Russo Passapusso, na abertura do programa *Conversa com Bial* (GNT 6/8/24), expressa e atualiza o embate regional histórico e a estratégia simbólica de acentuar as adversidades como matriz descritiva do Nordeste, em contradição com o sucesso que levou aqueles convidados até ali. Revela também a aproximação entre raça e região, mas só a vinculação com o Nordeste e a Bahia é assumida, já que a condição de mulher negra só é declarada pela entrevistada, permanecendo uma ausência nas perguntas. Na contramão do intento do apresentador de reduzir a região à Bahia, a convidada enfatiza a importância de pessoas da Paraíba e Sergipe, além de baianos, declararem sua origem e se manifestarem na plateia com aplausos à sua chegada. “Afim de contas, o Nordeste tem nove estados, não é não?”, declarou festiva Rita Batista.

O assunto raça atua como uma corrente subterrânea organizadora dos processos identitários e explode, reiteradamente, nas falas e na imagem de Rita Batista, recuperando a experiência histórica de quase 400 anos de escravização de pessoas negras no Brasil. O consecutivo pacto da branquitude (Bento, 2022), no país pós-abolição, irrompe no silêncio de apresentadoras(es) e redatoras(es), instalando uma parte fundamental ao discurso de democracia racial como expressão da hegemonia, sustentada na miscigenação, após o fracasso dos movimentos eugenistas, e parte da composição do chamado racismo *por denegação*. “A presença amefricana constitui marca indelével na elaboração do perfil do chamado Novo Mundo, apesar da denegação racista que habilmente se

desloca, manifestando-se em diferentes níveis (político-ideológico, socioeconômico e psicocultural)” (Gonzalez, 2020, p. 137).

Este movimento de negação do racismo estava já presente, de maneira mais estrategicamente política, nos esforços para a implantação do Centro Regionalista do Nordeste, em 1924, no Recife, capitaneados pelo Movimento Regionalista e Tradicionalista, liderado por Gilberto Freyre, considerado um marco nas investidas de intelectuais e elites agrárias, para a definição de características antropológicas, etnográficas e culturais do nordestino.

O vínculo com a Bahia e o Nordeste, a partir de uma experiência racial, coletiva e cultural, é destacado por Rita Batista na entrevista ao podcast *Mais Preta*, apresentado por Adriana Couto, que tem como proposta apresentar, a cada edição, as “memórias musicais + pretas” de uma personalidade negra. Na edição de 17 de outubro de 2024 (Rita..., 2024), depois de falar sobre suas memórias com músicas de Emílio Santiago, Alcione e de uma primeira música de Carlinhos Brown, a apresentadora do programa convoca Rita a partir de uma relação territorial, citando “essa cena efervescente musical de Salvador”. Em sua resposta, Rita demarca território a partir de sua vinculação com essa escuta:

Margareth Menezes, Lazzo Matumbi, Riachão. Agora né? Agora não, já tem um tempo, Xênia, Luedji, Duquesa, ave maria, Larissa, minha amiga, Larissa Luz [...] Tatau, mestre maior, eu sou de Periperi, né? Então eu sou do mesmo lugar que o Ara Ketu surgiu, o mesmo bairro, e passei o tempo todo acompanhando essas transformações todas, de mudanças de vocalistas, o que é muito normal, Olodum, banda de percussão internacionalmente conhecida. O Ilê Ayê, os blocos afro de maneira geral, Muzenza, Malê Debalê, o Cortejo Afro com suas pegadas eletrônicas. Então assim, eu sou puro fruto, suco, deste lugar, com essas influências musicais todas, com essas influências artísticas, dessas pessoas todas [...] (Batista *apud* Rita..., 2024, *on-line*).

Ao falar sobre a banda Reflexus e sua contribuição “para a propagação da música baiana”, Rita localiza um deslocamento operado não apenas a partir do território, mas também a partir de um modo especí-

fico de produção musical que é, por sua vez, territorialmente marcado. Para Rita, a banda requalifica a sua sonoridade a partir de demandas do mercado que talvez não entendesse aquela música, mas consumia, pois “o mercado quando eu falo o Sudeste, né?”. Nesse trecho da entrevista, a música citada é Madagascar Olodum, que, curiosamente, canta sobre um espaço não só material, mas que ancora no território baiano disputas simbólicas sobre raça. A inscrição que Rita faz aqui é territorial e racial. Se Madagascar é a ilha do amor, o Pelourinho, bairro histórico de arquitetura colonial no centro de Salvador, é “palco da vida e negras verdades”.

Na entrevista ao podcast *Mamilos*, a entrevistadora Cris Bartis avança um pouco mais na abordagem das experiências de Rita Batista, mas sem tomar raça e racismo como parte da realidade brasileira, com a convocação do cabelo, elemento que foi tornado um símbolo das lutas para a afirmação de valores políticos e estéticos das pessoas negras. Para realizar essa arquitetura de sublimação, o discurso se volta para a subjetividade, ao colocar ênfase na base familiar, sem mencionar o racismo na sociedade que conforma a experiência convocada. A formulação desconsidera ainda a atuação coletiva de uma variada rede de movimentos negros no Brasil, no reposicionamento de definições hegemônicas de beleza de pessoas negras.

Sua avó nunca alisou o seu cabelo e aí quando você chegava meio bo-rocoxô em casa, por causa dos comentários, ela falava: mas quem tem o cabelo assim? Ou seja, você era a única [...] como ser a única e ainda assim se sentir bonita? Como você construiu essa percepção de beleza? (Bartis *apud* Mamilos..., 2024, *on-line*).

Na mesma chave da subjetividade, Bial justifica as conquistas da convidada com a “atitude”, revelada nas fotos de infância exibidas, e o gênio inventivo individual e natural da apresentadora: “você me parece que desde cedo sabia o que queria para a sua vida, o lugar que você queria ter no mundo” (Bial *apud* Grupo Globo, 2024a, *on-line*). Mas

Rita Batista afirma ter uma condição diferenciada e recupera a força do coletivo, esvaziado pelo capitalismo neoliberal, com a historicidade de mulheres negras no jornalismo da Rede Globo:

Ao contrário de muitas meninas pretas, eu tinha, eu sempre digo que eu estava ali na base da pirâmide social, como ainda hoje, mas no camarote. Em bons colégios [...] e tive acesso a essas pessoas que me diziam que era possível fazer o que eu quisesse fazer [...]. Eu imitava os ícones da televisão, obviamente Glória Maria (Batista *apud* Grupo Globo, 2024a, *on-line*).

As lutas raciais por existência política, social e midiática, silenciadas na ordem discursiva da mídia, são convocadas continuamente pela comunicadora, restabelecendo embates com a hegemonia racial, com palavras envoltas em sorrisos e brincadeiras, de modo a manter a alegria como afeto central, em sintonia com a celebração do sucesso. Afinal, a trajetória profissional de valorização da presença da apresentadora no *É de casa* (TV Globo) e no *Saia Justa* (GNT/Globo), no maior conglomerado de mídia da América Latina, é tomada como critério de noticiabilidade para a pauta de programas de entrevista em diversas plataformas, reportagens e notas.

Considerações finais

Rita Batista convoca confrontos na relação com identificações que relacionam gênero, raça e região como uma chave explicativa para entender o mundo e justificar seu trajeto sob uma lógica subjetiva e coletiva. “Durante muito tempo não éramos consideradas bonitas [...] as mulheres pretas estarem sempre à margem desses assuntos de beleza e serem sempre uma força de trabalho, né?” (Batista *apud* Mamilos..., 2024, *on-line*). A apresentadora faz questão de explorar na plataforma uma descrição dos traços físicos exibidos em produções audiovisuais, dizendo: “É um traço negroide que me designa e diz de onde eu vim. Ainda mais em um país que a gente sabe, né? Infelizmente, a gente teve

que enfrentar 400 anos de escravidão” (Batista *apud* Mamilos..., 2024, *on-line*).

Apesar de o corpo e a voz de Rita Batista recuperarem as hierarquias políticas, econômicas e culturais estabelecidas com a escravização de pessoas negras, a interdição à racialização da apresentadora revela a estratégia de manutenção do poder, sob uma ordem racial, de gênero e regional instalada pela branquitude, em sua busca para manter-se oculta. “Um sistema político, uma estrutura particular de poder para um governo, formal ou informal, para o privilégio socioeconômico e para a distribuição assimétrica de riquezas materiais e oportunidades, benefícios e responsabilidades, direitos e deveres” (Mills, 2023, p. 35).

“Quem vai lidar comigo?”. A provocação de Rita Batista, no *Conversa com Bial*, expressa e atualiza uma trajetória de lutas históricas, materiais e simbólicas, contra a expropriação, exploração e morte da população negra no Brasil. A formulação é dita entre gargalhadas, na imagem que exhibe, em plano geral, a apresentadora ao lado do cantor Russo Passapusso, e de ambos em frente ao apresentador do programa. Assim, diante um programa produzido pelo jornalismo sudestino, impõe-se um lugar quase que consolidado de um imaginário sobre o Nordeste. No entanto, a performance de Rita parece disputar esses sentidos georreferenciados e enraizados, para um Nordeste em corporeidade, disputado e tensionado em multiplicidades e ambiguidades que não necessariamente serão resolvidas.

Se manifestar deste modo, com a reinstalação de confrontos sociais, políticos e econômicos, expressa a negociação da apresentadora com os sentidos hegemônicos, sintetizada pelo vocalista da banda BaianaSystem, entre risos: “A Rita joga em duas posições, defendendo a Bahia e atacando a Bahia” (Passapusso *apud* Grupo Globo, 2024a, *on-line*). Pode-se considerar que a apresentadora faz uma espécie de Chegança, festa do interior do Nordeste que combina festividade e conflitos (Vasconcelos, 2012).

No dizer popular, a interpelação na frase de Rita é um convite ao desafio, mas ali se presta a justificar o tom combativo e sorridente de sua atuação nos dois programas da Rede Globo, com o vínculo entre seu nome e o da santa católica Rita de Cássia, considerada a santa das causas impossíveis. Bem distante de uma posição moralista, vinculada ao sentido de santidade presente na referência para a escolha de seu nome, Rita explicita a posição de luta contra o racismo, contando que é uma realidade ainda muito forte no país. Por meio da metáfora, consideramos que ela enfatiza a sua posição como uma vitória, enquanto reconhece a diversidade racial, ainda que como uma “quase” impossibilidade, dainte da discriminação racial como estruturadora das instituições no país — mesmo país onde, só em 2022, se tornou a primeira mulher negra a apresentar um programa voltado para o público feminino, na televisão aberta. A frase ganha destaque no contexto de silenciamento da questão racial nas perguntas, apesar de ser reiterada pela convidada em sua autodefinição e na afirmação da excepcionalidade que é a sua presença no *Saia Justa*. A conquista é observada como realização de um sonho — ocupar um lugar de exceção em um espaço hegemônico, ainda que isso signifique pactuar de algum modo com essa hegemonia —, tornado possível por conta da presença de outras mulheres negras como apresentadoras: “Principalmente quando as pretas começaram a entrar. Eu falei assim: ó, hum hum... é possível... vai que” (Batista *apud* Grupo Globo, 2024a, *on-line*).

O silenciamento quanto ao processo histórico marca a conformação do discurso de apropriação de apenas alguns aspectos da experiência racial brasileira, mantendo a condição de branquitude oculta. No retorno do último bloco de *Conversa com Bial*, o momento é tomado como quase um ritual de superação, no qual embates anteriores serão transmutados em lutas para conquistar mais sucesso midiático. O apresentador reitera o apagamento de registros históricos, assentados na constituição material e simbólica de superioridade de pessoas brancas, como parte da organização cultural de poderes políticos instalados desde a coloni-

zação europeia e atualizados por movimentos políticos conservadores. Mas este trajeto da composição racial e territorial brasileira transita nas metáforas formuladas na analogia com o sobrenome de uma das protagonistas mais famosas da obra de Jorge Amado, Tereza Batista, cansada de guerra. A personagem, que é prostituta, sambista de cabaré e líder comunitária na narrativa de superação da barbárie social que enfrenta, após a perda do pai e da mãe, tem sua vida performada na comparação que escapa quando Bial encerra o programa, em clima de celebração: “Estamos de volta, com Rita Batista, que não está nem cansada de guerra porque não tem guerra, tá começando a batalha do Saia Justa agora”.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Documentário foi elaborado como projeto de TCC do curso de Jornalismo na UFBA, elaborado por Raquel Santana em 2014 (Negras..., 2014).

Referências

- ABOLAFIO JUNIOR, Roberto. Casa da jornalista Rita Batista na Bahia é cheia de arte brasileira. In: GRUPO GLOBO. *Casa e Jardim*, [on-line], 9 nov. 2023. Disponível em: <https://tinyurl.com/2ht4jt9z> Acesso em: 10 set. 2025.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do falo - uma história do gênero masculino (1920-1940)*. Maceió: Catavento, 2013.
- BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- CORREIO. Sobrado dos anos 1950, casa de Rita Batista em Salvador leva prêmio nacional de arquitetura e design. In: REDE BAHIA. *Jornal Correio*, [on-line], 1 out. 2024. Disponível em: <https://tinyurl.com/ynkefcta> Acesso em: 10 set. 2025.
- FONSECA, Ana Carolina Silveira. É tudo um mesmo jornalismo? In: LEAL, Bruno Souza; ANTUNES, Elton; VAZ, Paulo Bernardo (org.). *Para entender o jornalismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 19-28.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GRUPO GLOBO. Conversa com Bial. Programa de 06/08/2024. 2024, 1 vídeo (30min 27seg). In: GRUPO GLOBO. *Globoplay*, [on-line], 2024a. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/12808611/> Acesso em: 6 set. 2025.
- GRUPO GLOBO. T23:E2 - Falar De Emoções/ Drama Queen/ Eu Na Família/ Melhor Que Sexo. 2024, 1 vídeo (52min 30seg). In: GRUPO GLOBO. *Globoplay*, [on-line], 2024b. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/12824840/?s=0s> Acesso em: 6 set. 2025.
- HAESBAERT, Rogério. *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi)territorial/de(s) colonial na América Latina*. Buenos Aires: CLACSO; Niterói: POSGEO/UFF, 2021.
- HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do popular. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 247-264.

LIMA, Claudia. Rita Batista: “Fui criada num lar de mulheres pretas obviamente ativistas”. In: GRUPO UOL. *Mina Bem-Estar*, [on-line], 19 jun. 2024. Disponível em: <https://tinyurl.com/dtu33rtu> Acesso em: 10 set. 2025.

LIMA, Samuel Pantoja (Coord.). *Perfil do jornalista brasileiro 2021: características sociodemográficas, políticas, de saúde e do trabalho*. Florianópolis: Quorum Comunicações, 2022.

MAIA, Jussara Peixoto. *Além da notícia: jornalismo em programas de entretenimento*. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação) — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

MAMILOS Café #15 - Rita Batista fala o que pensa: “eu não posso ficar me enquadrando para não ser cancelada”. 2024, 1 áudio (45min 49seg). In: SPOTIFY TECHNOLOGY SA. *Spotify*, [on-line], 29 ago. 2024. Publicado pelo podcast Mamilos. Disponível em: <https://tinyurl.com/mumsbcns> Acesso em: 10 set. 2025.

MENEZES, André. “É com a palavra que eu me armo e me defendo”, diz a apresentadora e jornalista Rita Batista. In: MÍDIA NINJA. *Mídia Ninja*, [on-line], 4 jul. 2024. Disponível em: <https://tinyurl.com/52ea7as5> Acesso em: 10 set. 2025.

MILLS, Charles. *O contrato racial*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

NEGRAS no Telejornal Baiano. 2016. 1 vídeo (20min 29seg). In: GOOGLE LCC. *YouTube*, [on-line], 3 nov. 2016. Publicado pelo canal Santaraquel1. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6po_ax206AE Acesso em: 18 mar. 2025.

PORTAL DOS JORNALISTAS. *Perfil Racial da Imprensa Brasileira*: relatório. São Paulo: Jornalistas & Cia, 2021. Disponível em: <https://tinyurl.com/2nujjpb4> Acesso em 20 set. 2025.

RITA Batista - Mais Preta EP23 - #Novabrazil. 2024. 1 vídeo (49min 32seg). In: GOOGLE LCC. *YouTube*, [on-line], 17 out. 2024. Publicado pelo canal Nova Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qRVH0OUgJyw> Acesso em: 18 mar. 2025.

RITA Batista Oficial (@RitaBatistaOdara). [Canal do YouTube. Página inicial]. In: GOOGLE LCC. *YouTube*, [on-line], 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/@RitaBatistaOdara/videos> Acesso em: 18 mar. 2025.

SILVA, Márcia Veiga da. *Masculino, o gênero do jornalismo: um estudo sobre modos de produção das notícias*. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

SILVA, Marcia Veiga da; MORAES, Fabiana. A objetividade jornalística tem raça e tem gênero: a subjetividade como estratégia descolonizadora. In: ENCONTRO ANUAL

DA COMPÓS, 28., 2019, Porto Alegre. *Anais [...]*. Brasília, DF: Compós, 2025. p. 1-21. Disponível em: <https://tinyurl.com/tsaayy4v> Acesso em: 16 out. 2025.

VASCONCELOS, Cláudia Pereira. *Ser-tão baiano: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana*. Salvador: Edufba, 2012.

VILAS BÔAS, Valéria Maria. Mulher, Negra e Repórter: atravessamentos entre gênero, raça, subjetividade e telejornalismo na trajetória de Glória Maria. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 165-184, 2020.

CAPÍTULO 8

Quais são os nordestes possíveis em produções de emissoras públicas nordestinas?

BEATRIZ GUGLIELMELLI

CAIO AMARAL DA CRUZ

LEONARDO BIÃO

Esse capítulo busca investigar quais são as nordestinidades possíveis presentes em produções audiovisuais disponibilizadas nos canais de YouTube de emissoras de televisão públicas nordestinas. O programa *Giro Nordeste*¹, produzido pela TVE Bahia, em parceria com outras 12 emissoras públicas de televisão e rádio, de diversos estados da região, será acionado aqui como um vetor que — somado a outras iniciativas também realizadas em parcerias interinstitucionais, como as séries de *Destino Nordeste* (Destino..., 2024) e *Campeões do Nordeste* (Campeões..., 2023) e o projeto *Univerciência* (Univerciência..., 2022), produzido em parceria com universidades públicas nordestinas — nos possibilita tensionar várias ideias, narrativas e discursos.

Interessa-nos ver os Nordeste(s) que se conformam, se mostram ou são deixados de fora, a partir da articulação em rede de paisagens, sons, trilhas musicais, cidades, arquivos, histórias, depoimentos, personagens e personalidades que são convocadas por esses programas que começaram a ser produzidos em 2020, ainda em contexto pandêmico, garantin-

do presença de tela e disputando visibilidades, em um período no qual o jornalismo e a comunicação pública foram e continuam sendo alvos de constantes ataques, desmontes e discursos de desacreditação.

Pensar o(s) Nordeste(s) vai além da articulação de questões geopolíticas, uma vez que, a partir do que nos apresenta Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2009), a própria ideia da formação da região emerge de um contexto cultural e ideológico complexo, onde elementos simbólicos, como a seca, o cangaço, o messianismo e as disputas familiares pelo controle político dos estados se entrelaçam para fundar a própria ideia de Nordeste, enquanto região. A construção, portanto, desse Nordeste e as disputas em torno dele ocorrem no âmbito cultural, mais do que no geopolítico. Nesse processo, as obras literárias, sociológicas e artísticas de membros de uma “elite regional” — que reúne nomes como Gilberto Freyre, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego e José Américo de Almeida — desempenham um papel crucial, empenhando-se em criar novos territórios existenciais e sociais, resgatando uma visão idealizada de um passado glorioso. Revivem-se nas obras desses romancistas, as imagens da opulência da casa-grande, a “docilidade” da senzala e a suposta “paz e estabilidade” do Império.

É nesse cenário que se elabora o Nordeste como um espaço de alteridade dentro da própria nação, um “outro” interno que se torna objeto de representações estereotipadas e mitificadas, desde o “retirante” faminto até o “coronel” autoritário, imagens que foram cristalizadas primeiro pela literatura, mas que ganharam força no cinema e posteriormente na televisão. Essa construção reforça divisões simbólicas dentro do país, onde o Nordeste é frequentemente visto como uma região “problemática”, ao mesmo tempo que sua cultura é apropriada e valorizada de forma estereotipada. Albuquerque Jr. (2009), portanto, oferece uma perspectiva crítica: o Nordeste é inventado para manter uma hierarquia social, na qual as narrativas dominantes, via de regra sudestinas, promovem uma visão estática e pitoresca desse território, escondendo as dinâmi-

cas sociais, culturais, científicas, artísticas e políticas que realmente a conformam.

Aqui buscamos mapear essa diversidade a partir das produções realizadas por emissoras de televisão e rádio públicas e/ou universitárias, disponíveis no canal do YouTube da TVE Bahia. Esses programas nos oferecem uma oportunidade para explorar e questionar as múltiplas ideias, narrativas e discursos que nos deixam ver distintos Nordeste possíveis, uma vez que “o Nordeste, assim como o Brasil, não são recortes naturais, políticos ou econômicos apenas, mas, principalmente, construções imagético-discursivas, constelações de sentido” (Albuquerque Jr., 2009, p. 343).

Antes de iniciarmos nossas análises, é válido fazermos alguns tensionamentos a respeito da construção da televisão brasileira e da comunicação pública no país. Em primeiro lugar, é importante pontuarmos que a televisão se consolidou no Brasil, desde 1950, como um empreendimento comercial, modelo que permanece hegemônico até os dias atuais. As iniciativas voltadas à implementação de um serviço público de radiodifusão, por sua vez, sempre atuaram de forma secundária. Embora a Constituição Federal de 1988 estabeleça, em seu artigo 223, o princípio da complementaridade entre os sistemas privado, público e estatal de radiodifusão², o país ainda carece de um marco legal unificado que defina e diferencie de maneira clara e funcional esses três setores. Essa lacuna normativa compromete diretamente a consolidação da comunicação pública como um projeto autônomo e verdadeiramente democrático.

Isso, porque as emissoras que integram a esfera pública da radiodifusão brasileira estão vinculadas, direta ou indiretamente, a órgãos governamentais federais, estaduais ou municipais. Tal vínculo institucional, além de gerar tensões entre a noção de comunicação pública e governamental, dificulta a plena autonomia editorial desses veículos, tornando-os frequentemente suscetíveis a interesses políticos e administrativos do governo de turno. Nos últimos anos, especialmente a partir de 2016,

após o golpe que derrubou o governo da presidenta Dilma Rousseff, as tentativas de enfraquecimento da Empresa Brasil de Comunicação (EBC) começaram a se acentuar a partir da retirada do fomento à comunicação pública como seu objetivo principal (Carta Capital, 2017). Já durante a gestão do ex-presidente Jair Bolsonaro (2019—2022), a empresa passou por uma série de interferências que suscitaram preocupações quanto à sua independência editorial. Como exemplo, podemos citar a fusão da TV Brasil com a TV NBR, que resultou na interrupção da programação regular da emissora para a transmissão de eventos oficiais do governo, uma tentativa de transformar a comunicação pública em um instrumento da propaganda governamental bolsonarista, além de cortes de cargos e encerramento de programas locais que estavam há muitos anos no ar (Sampaio, 2019).

Apesar dos desafios estruturais e das limitações impostas pelas vinculações institucionais e orçamentárias, as emissoras públicas não se limitam a um papel passivo diante desse cenário; pelo contrário, temos observado tentativas e movimentações das emissoras para diversificar seus formatos e conteúdos, e assim, atrair uma nova audiência. Em fevereiro de 2024, o programa *Sem Censura*, retornou à grade da TV Brasil sob o comando da atriz e apresentadora Cissa Guimarães (Empresa Brasileira de Comunicação, 2025a). O programa se destacou durante o processo de redemocratização do Brasil por ser um espaço plural, que abordava temas relevantes da sociedade como cultura e política. Nesta nova fase, o *Sem Censura* retorna com a promoção de diálogos abertos e informativos, integrando agora diferentes plataformas de mídia. Neste ano, a EBC abriu inscrições para a chamada pública “Seleção TV Brasil”, uma nova linha de financiamento voltada à televisão pública, com recursos do Fundo Setorial do Audiovisual, totalizando um valor recorde de R\$ 110 milhões (Empresa Brasileira de Comunicação, 2025b). Trata-se, até o momento, do maior investimento da história destinado ao campo público da comunicação. Serão beneficiadas, no mínimo, 35 produções independentes de conteúdo audiovisual brasileiro. Como parte

das produções deste edital, a TV Brasil também anunciou a produção de sua primeira telenovela original, com um aporte de R\$15 milhões previstos e expectativa de produção de 40 a 60 capítulos, de 52 minutos cada (Amado, 2024). Esses números são importantes, mas se mantém o questionamento sobre como transformar as emissoras públicas do país em órgãos que fazem políticas públicas para a comunicação.

Outra característica importante a se ressaltar é a forma de financiamento das emissoras públicas, que é, majoritariamente, definida por meio de dotação orçamentária governamental, sendo variável de acordo com as prioridades de cada governo em exercício e à qual esfera esteja vinculada. Mais do que um limite financeiro, esse modelo as torna vulneráveis às prioridades e interesses políticos de cada gestão, funcionando também como mecanismo de controle e influência. Tomemos como exemplo a TVE Bahia, emissora pública estatal do estado e que disputa com outras emissoras nordestinas protagonismo dentro do cenário nacional. A emissora nasceu em 1985, como resultado da implementação do Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia (IRDEB), criado por meio da Lei Estadual nº 4.173/1984. Durante seus primeiros anos, o IRDEB esteve vinculado à Secretaria de Educação e Cultura, no entanto, a partir de 1997, com a publicação do Decreto Estadual nº 6.241, passou a integrar exclusivamente a Secretaria da Educação do Estado da Bahia, em decorrência de uma reestruturação institucional que separou as pastas de Educação e Cultura (Bahia, 1997). Essa mudança refletiu não apenas uma reorganização administrativa, mas também uma tentativa de garantir maior estabilidade orçamentária, por meio da vinculação a uma pasta com maior capacidade de investimento.

A TVE Bahia também tem investido na diversificação da sua programação e incentivado o esporte e a cultura local. Desde 2021, a emissora retomou os direitos de transmissão do Campeonato Baiano de Futebol, tanto da divisão principal quanto da Série B, que anteriormente estavam sob domínio de emissoras comerciais (Zirpoli, 2021). Essa retomada incluiu também a exibição de partidas do Campeonato Baiano

Feminino e do Campeonato Brasileiro Feminino. As transmissões são realizadas simultaneamente no canal da emissora no YouTube, permitindo um maior alcance de visualizações. Além do futebol, a TVE tem investido na cobertura de grandes eventos culturais, como o Carnaval da Bahia, com atenção especial aos palcos alternativos e manifestações populares menos exploradas pela mídia comercial (Bahia, 2023). Todos esses esforços mostram que existem iniciativas para a construção de uma programação mais diversa e menos dependente de investimentos publicitários.

Isso nos faz pensar também sobre o acesso que se faz a esses conteúdos produzidos por emissoras públicas. Apesar de ter o objetivo de ampliar o acesso à cultura e transmissões não-comerciais, o alcance dos programas ainda é limitado. A TVE Bahia ainda tem uma audiência de nicho, e seu público se mantém segmentado, mesmo com ações mais recentes, de alcance maior da audiência, como a ampliação da programação infantil e a transmissão dos campeonatos de futebol locais.

Pensar o Brasil a partir do(s) Nordeste(s)

O *Giro Nordeste*, programa da TVE Bahia, representa uma importante iniciativa para a difusão de vozes e perspectivas que pensam o país e a região de forma colaborativa na televisão. Criado em 2020, surgiu em resposta às limitações impostas pela pandemia de COVID-19, adotando um modelo de produção remota que possibilitasse o diálogo entre jornalistas, convidados e telespectadores de todo o país, especialmente aqueles dos estados do Nordeste. O programa possui um formato de entrevistas, com duração média de uma hora e, a cada episódio, traz um convidado para ser sabatinado pelos jornalistas e formadores de opinião dos nove estados nordestinos. Além disso, a produção do programa é coordenada remotamente, com as participações sendo realizadas via videoconferência — um modelo que se mostrou possível em meio às contingências estabelecidas pela pandemia, que facilitou a participação

de convidados de diferentes localidades, muitos deles de fora da região, sem as barreiras e custos de produção da presença física em estúdio.

O programa é uma mesa redonda híbrida: é apresentado diretamente dos estúdios da TVE Bahia, enquanto, por videoconferência, os jornalistas e o convidado ou a convidada da vez vão participando e interagindo. Esse formato consolidou o programa como uma referência na integração entre distintas vozes nordestinas, uma vez que é conduzido por jornalistas de várias emissoras públicas de televisão e rádio nordestinas, entre elas: TV Ceará, TV Universitária e a Rádio Timbira do Maranhão, Empresa Paraibana de Comunicação, TV da Universidade Federal da Paraíba, TV Antares do Piauí, TV da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, TV Aperipê de Sergipe, TV Educadora de Alagoas, TV Universitária de Recife, Rádio Frei Caneca e TV Pernambuco. Isso proporciona um ponto de vista diverso e descentralizado, abrangendo as visões de mundo, realidades e pautas trazidas pelos representantes de cada um dos nove estados que compõem a região. Esse rodízio possibilita que mais vozes e visões ganhem centralidade e que os temas abordados contemplem os interesses e as particularidades de cada estado.

Além de ser transmitido semanalmente pela TVE Bahia e pelas emissoras públicas de televisão e rádio parceiras, as edições do programa também são exibidas pela TV Educadora do Espírito Santo e pela TVT de São Paulo, estando disponíveis no canal de YouTube da emissora baiana e também nos canais de outras emissoras da região. Ao estabelecer uma plataforma de comunicação que parte das próprias vozes nordestinas, o *Giro Nordeste* participa ativamente desse processo de construção de visibilidade e dizibilidade desses distintos Nordeste, dando a ver perspectivas multicêntricas e confluentes. É importante destacar que, embora seja produzido por emissoras e profissionais da região, as pautas postas em debate no programa não discutem temas ligados às nordestinidades. O *Giro Nordeste* também não apresenta, a partir do suporte imagético, nenhum elemento que caracterize a sua

estética como nordestina. Não usa trilhas, nem cenografias, tampouco imagens de apoio que demarquem características convencionalmente designadas à região, o que desloca o seu foco para o conteúdo discursivo e para o potencial dialógico dos encontros entre entrevistadores e convidados. Ao privilegiar o debate como eixo central da narrativa, o programa investe em uma performatividade discursiva que reposiciona o Nordeste como espaço de produção de pensamento, de formulação crítica e de inserção política no debate público nacional.

Nomes nordestinos como Rui Costa, Lula, Flávio Dino, Margareth Menezes, Lia de Itamaracá, Jean Wyllys, Lazzo Matumbi, Sidarta Ribeiro, Itamar Vieira Junior, Chico César, Fátima Bezerra, Jaqueline Góes, Muniz Sodré, Joanna Maranhão e Antônio Nóbrega e outros nomes de outras regiões do país, a exemplo de Ailton Krenak, Vera Iaconelli, Sônia Guajajara, Katiúscia Ribeiro, Ad Júnior, Lilia Schwarcz, Preto Zezé, Eliana Alves Cruz, Miguel Nicolelis e Luiz Antônio Simas, operam junto aos nove representantes das emissoras públicas de TV e rádio na emergência de um espaço de comunicação que desloca o centro da produção de notícia e de televisão para além da região Sudeste, dando a ver Nordestes pensantes e que promovem, a partir da comunicação pública, outras imagens e discursos do país, gerados fora do eixo Rio-São Paulo.

A proposta do *Giro Nordeste* dialoga diretamente com as reflexões de Albuquerque Jr. (2009, p. 34), que afirma que “quando falamos na emergência de uma nova visibilidade e dizibilidade, falamos da emergência de novos conceitos, novos temas, novos objetos, figuras, imagens, que permitem ver e falar de forma diferenciada da forma como se via o sublunar, anteriormente”. Falar de Nordeste, portanto, é acionar uma constelação de realidades distintas, atravessadas por diversas identidades culturais, étnicas e sociais. Logo, “definir a região é pensá-la como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certas regularidades, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos e não pensá-la uma homogeneidade, uma identidade presente na natureza” (Albuquerque Jr., 2009, p. 35).



Figuras 1 e 2: Frames da estreia do *Giro Nordeste* - 14 maio 2020

FonFonte: YouTuvbe (Drauzio..., 2020, *on-line*).

Desmistificar esse Nordeste inventado é fundamental para abrir espaço para novas possibilidades e para uma visão mais ampla e autônoma da identidade nordestina. A proposta do programa é apresentar o Nordeste como ponto de partida para debater temas relevantes para o país. Sua estreia foi em 14 de maio de 2020 e trouxe como convidado o médico Dráuzio Varella para ser entrevistado sobre o ainda pouco conhecido coronavírus. Em um cenário televisivo onde toda a atenção se volta para as emissoras comerciais e seus programas e coberturas, via de regra, produzidos a partir de uma perspectiva sudestina, aqui temos profissionais nordestinos apresentando sua análise e entrevistando importantes nomes da nossa cultura, economia, política, esporte, ciência, tecnologia e demais áreas.

Pensar o país a partir de uma lógica fora do eixo de onde as produções televisivas costumam partir promove o que Albuquerque Jr. entende como a reinvenção do Nordeste ou, como estamos pensando aqui, a reinvenção do Brasil a partir dos Nordeste. Ao ampliar o leque de temas e representações, o programa fomenta uma percepção de futuros possíveis para a região e para o país em um espaço de resistência na comunicação pública, ajudando a consolidar uma imagem de uma região que propõe e disputa o debate, e pauta o discurso, uma vez que “tanto na visibilidade quanto na dizibilidade articulam-se o pensar o espaço

e o produzir o espaço, as práticas discursivas e as não-discursivas que recortam e produzem as espacialidades e o diagrama de forças que as cartografam” (Albuquerque Jr., 2009, p. 34).

Embora desempenhe um papel fundamental na construção de visibilidades e dizibilidades que fomentam pensar o Brasil a partir de enredamentos descentralizados e ancorados em pólos de produção públicos e/ou universitários da região, o *Giro Nordeste* também dá a ver um ecossistema profundamente marcado por fragilidades estruturais da comunicação pública brasileira. Sua existência e continuidade dependem da articulação entre emissoras estaduais que, muitas vezes, operam com orçamentos reduzidos, equipes enxutas e recursos técnicos limitados. Assim como aquela de outros programas que compõem as grades das distintas emissoras aqui convocadas, sua produção esbarra em problemas crônicos do sistema público de comunicação, como a escassez de investimentos continuados e a pouca valorização institucional por parte dos governos estaduais e federal, que frequentemente relegam a comunicação pública a um papel marginal.

Idealizado e levado ao ar desde o primeiro ano da pandemia, o *Giro Nordeste* segue sendo produzido em formato híbrido, com uma playlist do programa criada pela emissora pública baiana no YouTube que conta com 129 vídeos. O formato colaborativo e de produção remota do programa se apresenta como sua maior potência — um programa como esse, que envolve atores, estruturas e emissoras distintas, dificilmente se viabilizaria de outra forma na radiodifusão pública brasileira. Essa continuidade só é possível porque se ancora em um senso de responsabilidade cultural, social e política que está na base da comunicação pública, garantindo espaços de fala, de escuta e de debate qualificado para pensar o país a partir do(s) Nordeste(s).

Conectando Nordeste a partir da ciência

O programa *Univerciência*, que foi criado pela TV UESB, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), em 2020, também como fruto do período pandêmico e com o objetivo de acionar o Nordeste enquanto pólo descentralizado de construção do saber, da ciência e do pensamento crítico. Já em 2021, resultado de uma parceria com a emissora TVE Bahia e cerca de 50 instituições públicas de ensino superior de todo o Nordeste brasileiro, o programa passa a ser exibido a partir de uma parceria com 25 TVs públicas, educativas, culturais e universitárias, tanto na programação de radiodifusão quanto na internet. O programa é exibido, hoje, aos sábados e às quartas-feiras na grade da TVE Bahia³. O argumento principal do programa é trazer pesquisas científicas produzidas por cientistas nordestinos vinculados a universidades públicas nordestinas. Isso levanta a pergunta: como a ciência produzida no Nordeste e por cientistas nordestinos se diferencia da ciência em outros lugares? Existe especificidade na produção científica limitada a essa região geopolítica?

O programa traz um apresentador ou apresentadora que faz a escalada (resumo dos principais assuntos abordados) a cada episódio e introduz os temas. Em cada programa, entre quatro e cinco pesquisas produzidas por diferentes universidades públicas nordestinas⁴ são apresentados, e os vídeos são produzidos pelas próprias universidades, que mandam o conteúdo para a TV UESB, que seleciona e os separa por episódios e temporadas. De acordo com release da TVE Bahia: “entre estudantes, docentes e técnicos, as instituições que produzem o *Univerciência* contam com mais de 800 mil pessoas, além de mais de 8 milhões de pessoas nas redes sociais” (Bahia, 2022, *on-line*).

O *Univerciência* chegou a sua sexta temporada em 2024, abordando em seus temas, principalmente, aqueles ligados às ciências naturais e biológicas, saúde e à tecnologia. Em uma *live* de estreia realizada na TVE Bahia, no dia 22 de maio de 2021, foram apresentados os princípios

do programa, sendo eles: “estímulo à ciência, à tecnologia, ao desenvolvimento sustentável e à inovação; fortalecimento dos sistemas públicos de educação e comunicação; valorização da identidade, da cultura e dos saberes do povo nordestino; e respeito à diversidade étnico-racial e de gênero” (Live..., 2021, *on-line*). Neste sentido, percebemos que existe um desejo de criação de uma rede que articula educação e comunicação a partir de um lugar de valorização do que seriam a cultura e os saberes do povo nordestino. É possível questionar e tensionar como as ciências produzidas no Nordeste são capazes de fazer isso e se essa rede de fato foi criada e funciona. Mas, a partir da análise do programa, percebemos que há um esforço para entender como essas pesquisas se conectam com problemas sociais e propõem soluções para eles.

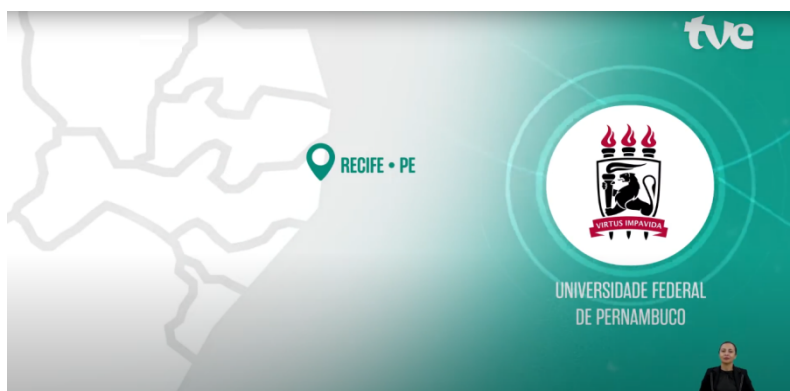


Figura 3: Frame em que o programa localiza a origem da pesquisa da matéria - 23 abr. 2022
Fonte: YouTube (Física..., 2022, *on-line*).

Como o *Univerciência* foi lançado em um período de pandemia da COVID-19, o discurso do apresentador da *live* ressaltou que: “vivemos um triste momento de pandemia e o agravamento com a disseminação de notícias falsas causa um distanciamento da população para entender o papel da ciência e das universidades públicas” (Live..., 2021, *on-line*). A ideia aqui é que um programa jornalístico ajudaria a reverter um cenário

de desinformação, principalmente, pelo fato de serem pesquisas feitas por nordestinos, o que causaria uma aproximação maior com o público. No entanto, questionamos se de fato essa conexão é feita dessa forma.

Observamos que, ao reforçar a ideia de produção de conhecimento coletiva entre essas instituições públicas de ensino, o programa tensiona a ideia de que “o Nordeste não é possível sem os coronéis, sem cangaçeiros, sem jagunços ou santos. O Nordeste não existe sem a seca e toda sua representação” (Albuquerque, 2014, p. 7).

Quando pensamos neste território, enquanto uma região geopolítica, o Nordeste é um dos principais polos educacionais do país. “Em 2019, a região registrou aproximadamente 1,87 milhão de matrículas no ensino superior, sendo 1,42 milhão em cursos presenciais e 452 mil na modalidade EAD, representando 21,7% das matrículas do país” (Semesp, 2021). É também a segunda maior região em números de estudantes do Ensino Superior, atrás apenas do Sudeste. “Em março [de 2024], o Governo Federal anunciou a criação de 100 novos campi de Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia (IFs), com 38 deles destinados ao Nordeste, evidenciando a importância estratégica da educação profissional e tecnológica para o crescimento regional” (Magalhães, 2024, *on-line*). Isso articula a importância da produção científica feita pelos programas de pós-graduação criados a partir dos anos 2000 no Nordeste, ao mesmo tempo em que reforça uma ideia de que, mesmo que a região do Nordeste seja entendida geopoliticamente como relacionada ao atraso, isso pode ser disputado a partir da construção de um imaginário coletivo de produção do saber nessas universidades.

Existe também uma diversidade no tratamento dos temas, cobrindo desde assuntos econômicos e sociais, até aqueles de caráter científico considerados mais tradicionais, com a utilização de laboratórios e instrumentos. Entretanto, há o esforço em mostrar que ciência não é só o que se produz em um laboratório, como fica evidente na apresentação do último programa disponibilizado pela TV UESB. No episódio, o apresentador Mário Ribeiro diz: “muita gente pensa que ciência é fei-

ta apenas em laboratórios, daqueles com tubos de ensaio, mas, ciência se faz produzindo conhecimento, e isso se faz nas mais diversas áreas” (Univerciência..., 2024, *on-line*); logo depois, chama a matéria produzida pela área da Economia na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), na Bahia.



Figura 4: Frame de depoimento de professor do Depto. de Física da UFPE - 23 abr. 2022

Fonte: YouTube (Física..., 2022, *on-line*).

Nesse sentido, percebe-se também uma ênfase nas produções científicas universitárias que trazem um benefício direto aos problemas mais comuns do dia a dia das pessoas. Por exemplo, questões como: falta de água; infestação do mosquito *Aedes Aegypti*; relação com o preço dos alimentos; dessalinização de águas; representação de questões de raça na mídia; entre outros. Isso nos mostra que o *Univerciência*, ao mesmo tempo em que disputa imagens cristalizadas do Nordeste como lugar de atraso e escassez a partir da divulgação científica institucional, também reforça uma ideia de ciência tradicional, que entende a pesquisa como um lugar de resolução de problemas práticos.

Disputando imagens cristalizadas

Enquanto o *Giro Nordeste* e o *Univerciência* convocam Nordeste que trazem a produção de conhecimento e a disputa política e cultural em torno do deslocamento do pensamento crítico sobre o país a partir da região, as séries *Destino Nordeste* e *Campeões do Nordeste* evocam imagens, sons, paisagens, monumentos, arquiteturas e o esporte que mobilizam e trazem para o centro alguns discursos e narrativas cristalizadas sobre a região.

Destino Nordeste apresenta de forma didática e acessível, com imagens, sons e uma linguagem simples, as particularidades dos centros históricos de sete capitais nordestinas. A série procura evidenciar como cada cidade teria se adaptado ao tempo, recorrendo a uma narrativa convencional, típica desse tipo de produção, em que tradição e modernidade surgem em aparente harmonia, sem tensões. Exibida em 2024 e dividida em sete episódios, a produção convida o espectador a uma viagem pelos centros históricos de Salvador (BA), Fortaleza (CE), Natal (RN), São Luís (MA), Recife (PE), Teresina (PI) e João Pessoa (PB).

Cada episódio tem entre três e seis minutos de duração e apresenta narrativas bem estruturadas por meio de uma combinação de elementos, a começar por uma pesquisa histórica, incorporando também imagens aéreas e terrestres atualizadas dos espaços, juntamente com depoimentos de moradores, visitantes, artistas, educadores e especialistas locais. Essas imagens são embaladas pelos ritmos musicais de cada localidade.

Ao longo da série são apresentadas edificações importantes para construção histórica de cada lugar. Um edifício histórico é uma estrutura que possui algum tipo de valor histórico, ou seja, as pessoas (no presente) estão conectadas a ele através de eventos passados de alguma forma (Pinheiro; Salomão, 2021). Esses edifícios operam como suportes da memória cultural, na medida em que concentram, organizam e veiculam narrativas historicamente construídas sobre o passado (Assmann, 2011). Essas narrativas, entretanto, não são neutras nem consen-

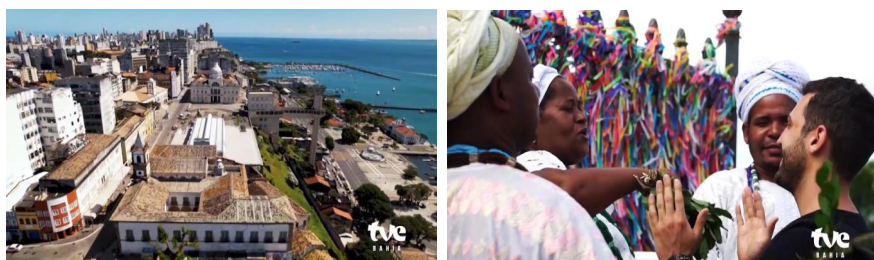
suais, conforme aponta Pollak (1989), a memória coletiva é atravessada por disputas, seleções e silenciamentos, de modo que esses espaços não apenas preservam determinadas versões da história, mas também invisibilizam conflitos, tensões e experiências sociais dissidentes. Desta forma, longe de permanecerem imutáveis, os sentidos atribuídos a esses edifícios são continuamente atualizados e reconfigurados de acordo com os contextos históricos, sociais e culturais.

Em algumas cidades, os prédios históricos viraram equipamentos culturais. Em Fortaleza, por exemplo, o antigo terminal da estação ferroviária se transformou no Complexo Estação das Artes, composto por diversos espaços e expressões culturais como pintura, gastronomia, performance, música, teatro, entre outras. Já o centro histórico de Salvador, por conta das transformações e apropriações populares, carrega múltiplos significados, pois, embora conhecido por suas 21 igrejas católicas, o local também revela um forte sincretismo com religiões de matriz africana, evidenciado nas imagens dos rituais de benzeção das baianas e nas fitas coloridas que combinam elementos do candomblé e do catolicismo.

Na cidade de Natal, a Rua Chile, localizada no bairro da Ribeira, também se reinventou e começou a abrigar as programações culturais da cidade, como o Circuito Cultural da Ribeira, que leva às ruas espetáculos, shows e exposições. Em Recife, a região do Marco Zero se consolidou como o principal palco do carnaval, reunindo shows de artistas do Brasil inteiro, ao passo que, paralelamente, em horários alternativos e em proporção menor, manifestações como o frevo, a ciranda, o maracatu, o coco de roda e o caboclinho também se fazem presentes ao longo da programação. A abertura do Palco do Marco Zero, por exemplo, é realizada há 22 anos pelo Tumaraca, espetáculo que reúne diversas nações de Maracatu de Baque Virado (Euler, 2025).

Embora, ao mostrar diversas manifestações culturais de cada estado, as reportagens contribuam para a desmistificação de uma “cultura nordestina” única, que cria uma homogeneidade imaginária de todos os estados da região (Albuquerque Jr., 2009), elas também cristalizam e pa-

cificam inúmeras tensões e contradições que circundam esses edifícios e espaços. Partindo de um apelo turístico, as imagens de apoio apresentam sempre locais belos com imagens aéreas de praias, céus azuis, edifícios majestosos e pessoas felizes, com depoimentos que intensificam essa narrativa, ocultando, assim, as exclusões e desigualdades sociais presentes nesses espaços.



Figuras 5 e 6: Frames do episódio de *Destino Nordeste* sobre Salvador - 27 dez. 2023

Fonte: YouTube (Destino..., 2023, *on-line*).

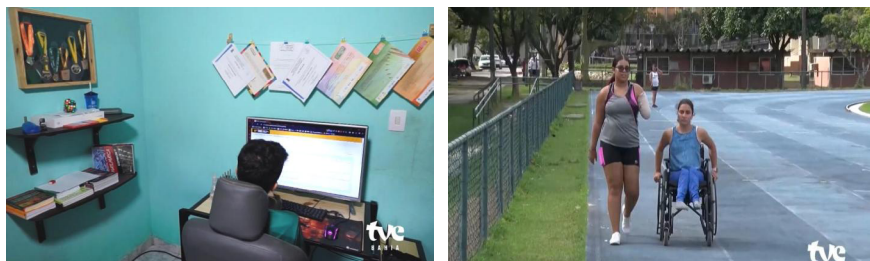
Em Salvador, o Pelourinho, palco de inúmeras manifestações culturais e artísticas afro-brasileiras, por exemplo, passou por um processo de gentrificação com o programa Recuperação do Pelourinho, iniciado em 1991 (Ribeiro, 2015). O Programa tinha como objetivo recuperar edificações em estado de ruínas, contudo, junto a isto, foi realizada uma limpeza social da área, expulsando e marginalizando a população mais pobre deste espaço, para que ele passasse a se enquadrar nos moldes do turismo. A cidade do Recife apresenta cerca de 43 mil imóveis abandonados na área central, o que cria um cenário de disputas entre planejamento habitacional e especulação imobiliária (Brito, 2024). Nos últimos anos, centenas de famílias de movimentos sociais de luta por moradia ocuparam imóveis abandonados no centro do Recife em reivindicação à moradia popular. São exemplos: a ocupação Leões do Norte, localizada no antigo prédio do Conselho Regional de Contabilidade de Pernambuco (CRC-PE) (Moraes, 2022), a ocupação Leonardo Cisneiros, loca-

lizada no antigo prédio do Instituto Nacional do Seguro Social (INSS) (Gonzaga, 2021) e a ocupação Menino Miguel, localizada no antigo prédio do Hotel Nassau (Carvalho, 2022).

Assim como em Salvador e Recife, outros centros históricos das demais capitais do Nordeste apresentam cenários de disputas sociais parecidos, contudo, essas questões são pacificadas e apagadas nas reportagens, dando espaço apenas a narrativa do belo e do cultural, que, ao mesmo tempo em que está desconectada da realidade, também é responsável por dar vida e construir a identidade desses lugares.

Campeões do Nordeste, por sua vez, apresenta histórias de jovens nordestinos que se destacam em áreas como esporte e educação. Oriundos de diferentes estados da região, esses jovens superam desafios e conquistam reconhecimento em competições nacionais e internacionais. Dividida em sete episódios, com duração entre três a sete minutos, a série traz entrevistas com os alunos, professores, treinadores e familiares.

A produção, que foi ao ar em 2023, apresenta narrativas envolventes que enfatizam o aprendizado e a prática esportiva como um caminho para o sucesso e a realização de sonhos. Por um lado, ao colocar esses jovens em destaque, as reportagens rompem com a visão do Nordeste como um espaço associado ao atraso (Albuquerque Jr., 2009), fortalecendo e celebrando as conquistas de uma nova geração inovadora e criativa. A série foge de imagens e depoimentos estereotipados de carência, tradicionalmente vistos em reportagens da mídia comercial, revelando um Nordeste de oportunidades que merece reconhecimento. Além disso, traz iniciativas que desconstróem a visão capacitista de que pessoas com deficiência são inferiores ou menos capazes.



Figuras 7 e 8: Frames dos episódios 2 e 4 de *Campeões do Nordeste* - 25 set. 2023

Fonte: YouTube (Na Paraíba..., 2023, *on-line*; Pernambucana..., 2023, *on-line*).

Ainda que instigantes, a construção dessas narrativas também simplifica a realidade e romantiza os processos de superação. Em nenhum momento as reportagens levantam ou questionam fatores estruturais e sistêmicos responsáveis por perpetuar desigualdades, como falta de políticas públicas, ausência de acesso equitativo a recursos educacionais e esportivos, além de condições sociais que dificultam a mobilidade social. Em alguns momentos, há também um fortalecimento da ideia de meritocracia, ao sugerir que o sucesso depende unicamente do esforço individual, ignorando as limitações impostas por contextos de extrema vulnerabilidade. No segundo episódio (Na Paraíba..., 2023), por exemplo, o estudante paraibano do Ensino Médio, Samuel, aparece sentado em frente ao seu local de estudo, provido de computador, livros e outros materiais, explicando que estuda diariamente ao menos três horas ao dia, além de ser treinado por um professor da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). O mesmo é retratado no terceiro episódio (Sergipano..., 2023), no qual o estudante sergipano Felipe, de 17 anos, conta que dedica cerca de dez horas por semana ao estudo, em depoimento acompanhado por imagens de um centro olímpico super equipado. Desta forma, embora inspiradora, a narrativa acaba invisibilizando desafios mais profundos enfrentados por jovens estudantes e atletas dessas regiões, transferindo a responsabilidade da mudança exclusivamente para os indivíduos, sem cobrar transformações sistêmicas.

Mesmo que no exercício de contestação de uma imagem de Nordeste essencializado esses programas possam se valer de imagens cristalizadas historicamente estabelecidas, eles demonstram como a TVE Bahia, junto às demais emissoras públicas de televisão e rádio nordestinas, tem utilizado o audiovisual para construir narrativas que valorizam as diversidades discursivas e narrativas que compõem os Nordeste, enquanto enfrentam os desafios históricos de representação estereotipada e marginalização da região. Revelam ainda um território em constante transformação, onde ciência, cultura, política, educação e esporte são mobilizados para produzir novos sentidos e disputas.

Ao colocar em evidência as paisagens, vozes e histórias que compõem os múltiplos Nordeste, essas produções reafirmam a importância de um espaço midiático descentralizado, capaz de tensionar narrativas hegemônicas e abrir caminhos para a construção de identidades nordestinas múltiplas, produzindo visibilidades e dizibilidades diversas. Eles reafirmam o papel estratégico da comunicação pública como vetor de transformação social, convidando o público a participar de uma revisão contínua das narrativas sobre Nordeste possíveis e, por extensão, sobre o próprio país.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. As edições do programa estão organizadas em quatro playlists oficiais no canal da TVE Bahia do Youtube. Com 129 vídeos, a primeira playlist criada reúne as edições dos anos de 2020 e 2021, misturadas com outras dos anos subsequentes (Giro..., 2025).

2. De acordo com a Constituição Federal de 1988, em seu art. 223: “Compete ao Poder Executivo outorgar e renovar concessão, permissão e autorização para o serviço de radiodifusão sonora e de sons e imagens, observado o princípio da complementaridade dos sistemas privado, público e estatal” (Brasil, 2024, p. 197).

3. Dados relativos ao ano de 2024.

4. Entre as instituições que integram a rede de produção de conteúdo estão: o Instituto Federal de Alagoas (IFAL), a Universidade Federal de Alagoas (UFAL), a Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL) e a Universidade Estadual de Ciências da Saúde de Alagoas (UNCISAL); o Instituto Federal Baiano (IF Baiano), o Instituto Federal da Bahia (IFBA), a Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), a Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), a Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), a Universidade Federal da Bahia (UFBA), a Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB), a Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), a Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) e a Universidade do Estado da Bahia (UNEB); o Instituto Federal do Ceará (IFCE), a Universidade Estadual do Ceará (UECE), a Universidade Federal do Ceará (UFC) e a Universidade Federal do Cariri (UFCA); o Instituto Federal do Maranhão (IFMA), a Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), a Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL) e a Universidade Federal do Maranhão (UFMA); o Instituto Federal da Paraíba (IFPB), a Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e a Universidade Federal da Paraíba (UFPB); o Instituto Federal de Pernambuco (IFPE), o Instituto Federal do Sertão Pernambucano (IFSertãoPE), a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), a Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e a Universidade de Pernambuco (UPE); o Instituto Federal do Piauí (IFPI), a Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e a Universidade Federal do Delta do Parnaíba (UFDPar); o Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN), a Universidade Federal Rural do Semiárido (UFERSA), a Universidade do Estado do Rio Grande

do Norte (UERN) e a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); o Instituto Federal de Sergipe (IFS) e a Universidade Federal de Sergipe (UFS); a Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF); e as Unidades da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) na Bahia, Ceará e Piauí.

Referências

ALBUQUERQUE, Nícolas Santos. Apoderamento imagético do Nordeste do Brasil: estereótipo e discurso nas artes. *Revista ComSertões*, Juazeiro, v. 2, n. 1, p. 1-19, 2014.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

AMADO, Guilherme. TV Brasil vai produzir sua primeira novela. In: PORTAL METRÓPOLES. *Metrópoles*, [on-line], 23 out. 2024. Disponível em: <https://tinyurl.com/ms2jvzwm> Acesso em: 20 maio 2025.

BAHIA (Estado). Governo do Estado. *Decreto nº 6.241 de 28 de fevereiro de 1997*. Aprova o Estatuto do Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia — IRDEB. Salvador: Governo do Estado, 1997. Disponível em: <https://tinyurl.com/jx4mcnay> Acesso em: 20 maio 2025.

BAHIA (Estado). Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia. Programa Univerciência estreia nova temporada na TVE. In: BAHIA. Governo do Estado. *BA.GOV*, [on-line], 9 nov. 2022. Disponível em: <https://tinyurl.com/5a65wyhj> Acesso em: 20 maio 2025.

BAHIA (Estado). Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia. A maior transmissão do Carnaval é na TVE Bahia. In: BAHIA. Governo do Estado. *BA.GOV*, [on-line], 15 fev. 2023. Disponível em: <https://tinyurl.com/2a4kvxnh> Acesso em: 20 maio 2025.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Supremo Tribunal Federal, 2024.

BRITO, Carol. Eleições Recife 2024: Dani Portela destaca moradia popular para revitalizar o centro do Recife. In: FOLHA DE PERNAMBUCO. *Blog da Folha*, [on-line], 23 set. 2024. Disponível em: <https://tinyurl.com/28jaxvuc> Acesso em: 20 maio 2025.

CAMPEÕES do Nordeste. 2023, 8 vídeos, playlist. In: GOOGLE LLC. *YouTube*, [on-line], 2023. Publicado pelo canal TVE Bahia. Disponível em: <https://tinyurl.com/4zfjsuex> Acesso em: 20 maio 2025.

CARTA CAPITAL. Direção da EBC retira comunicação pública dos planos da empresa. In: CARTA CAPITAL. *Carta Capital*, [on-line], 29 nov. 2017. Disponível em: <https://tinyurl.com/4cb7mw96> Acesso em: 20 maio 2025.

CARVALHO, Elen. Ocupação Menino Miguel reivindica moradia popular no centro do Recife. In: BRASIL DE FATO. *Brasil de Fato*, [on-line], 5 dez. 2022. Disponível em: <https://tinyurl.com/5y5dm7za> Acesso em: 20 maio 2025.

DESTINO Nordeste: Salvador | TVE Bahia. 2023, 1 vídeo (5min 4 seg). *In: GOOGLE LCC. YouTube*, [on-line], 27 dez. 2023. Publicado pelo canal TVE Bahia. Disponível em: <https://tinyurl.com/3zm5nefu> Acesso em: 20 maio 2025.

DESTINO Nordeste. 2024, 7 vídeos, playlist. *In: GOOGLE LCC. YouTube*, [on-line], 2024. Publicado pelo canal TVE Bahia. Disponível em: <https://tinyurl.com/463wbc7> Acesso em: 20 maio 2025.

DRAUZIO Varella No Giro Nordeste. 2021. 1 vídeo (60min). *In: GOOGLE LCC. YouTube*, [on-line], 14 maio 2020. Publicado pelo canal TVE Bahia. Disponível em: <https://tinyurl.com/bd3anb7r> Acesso em: 18 mar. 2025.

EMPRESA BRASILEIRA DE COMUNICAÇÃO. Sem Censura. *In: EMPRESA BRASILEIRA DE COMUNICAÇÃO. EBC*, [on-line], 2025a. Disponível em: <https://tinyurl.com/3cteyamd> Acesso em: 20 maio 2025.

EMPRESA BRASILEIRA DE COMUNICAÇÃO. Edital Seleção TV Brasil terá recurso recorde do Fundo Setorial do Audiovisual. *In: EMPRESA BRASILEIRA DE COMUNICAÇÃO. EBC*, [on-line], 17 mar. 2025b. Disponível em: <https://tinyurl.com/55pp4m2z> Acesso em: 20 maio 2025.

EULER, Madson. Carnaval do Recife começa com reverência ao maracatu. *In: EMPRESA BRASILEIRA DE COMUNICAÇÃO. Agência Brasil*, [on-line], 27 fev. 2025. Disponível em: <https://tinyurl.com/bdz7ukuu> Acesso em: 20 maio 2025.

FÍSICA, aspectos de Salvador, educação ambiental e animais silvestres no Univerciência | 23/04/2022. 2022, 1 vídeo (28min 19seg). *In: GOOGLE LCC. YouTube*, [on-line], 23 abr. 2022. Publicado pelo canal TVE Bahia. Disponível em: <https://tinyurl.com/mw66jr2a> Acesso em: 20 maio 2025.

GIRO Nordeste. 2025, 150 vídeos, playlist. *In: GOOGLE LCC. YouTube*, [on-line], 2025. Publicado pelo canal TVE Bahia. Disponível em: <https://tinyurl.com/2rdk3228> Acesso em: 20 maio 2025.

GONZAGA, Vanessa. Movimento de Resistência e Luta pelo Teto ocupa prédio do INSS no Centro do Recife. *In: BRASIL DE FATO. Brasil de Fato*, [on-line], 11 maio 2021. Disponível em: <https://tinyurl.com/2fbm89jm> Acesso em: 20 maio 2025.

LIVE | Lançamento do Programa Univerciência da Folia. 2021. 1 vídeo (150min). *In: GOOGLE LCC. YouTube*, [on-line], 22 maio 2021. Publicado pelo canal TVE Bahia. Disponível em: <https://tinyurl.com/yrth7u6j> Acesso em: 18 mar. 2025.

MAGALHÃES, Thayanne. Universidades impulsionam inovação e crescimento econômico no Nordeste. *In: PORTAL INVESTINDO POR AÍ. Investindo por Aí*,

[on-line], 16 ago. 2024. Disponível em: <https://tinyurl.com/32vssyw9> Acesso em: 20 maio 2025.

MORAES, Katarina. O dia a dia das ocupações em prédios abandonados no Centro do Recife. In: JORNAL DO COMMERCIÓ. *JC PE*, [on-line], 15 dez. 2022. Disponível em: <https://tinyurl.com/35dendrm> Acesso em: 20 maio 2025.

NA PARAÍBA, estudante do ensino médio coleciona 13 medalhas de matemática | Campeões do Nordeste. 2023. 1 vídeo (3min 31seg). In: GOOGLE LCC. *YouTube*, [on-line], 25 set. 2023. Publicado pelo canal TVE Bahia. Disponível em: <https://tinyurl.com/yjm2f95x> Acesso em: 18 mar. 2025.

NORA, Pierre. Entre memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

PERNAMBUCANA atacada por tubarão encontra no atletismo novo sentido pra vida | Campeões do Nordeste. 2023, 1 vídeo (4min 40 seg). In: GOOGLE LCC. *YouTube*, [on-line], 25 set. 2023. Publicado pelo canal TVE Bahia. Disponível em: <https://tinyurl.com/kzjevjfx> Acesso em: 20 maio 2025.

PINHEIRO, Alexandre Victor Silva; SALOMÃO, Pedro Emílio Amador. Patrimônio histórico — a importância da conservação de edifícios históricos para a preservação da identidade cultural. *Revista Multidisciplinar do Nordeste Mineiro*, Timóteo, v. 1, n. 1, p. 1-11, 2023.

RIBEIRO, Daniel de Albuquerque. Processo de gentrification no Pelourinho, Salvador — BA. In: INSTITUTO NACIONAL DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA. Observatório das Metrópoles, [on-line], 9 fev. 2015. Disponível em: <https://tinyurl.com/2ttczpmp> Acesso em: 20 maio 2025.

SAMPAIO, Cristiane. Governo corta cargos e programas, censura conteúdos e aprofunda desmonte da EBC. In: BRASIL DE FATO. *Brasil de Fato*, [on-line], 29 jan. 2019. Disponível em: <https://tinyurl.com/yv6s3vzj> Acesso em: 20 maio 2025.

SERGIPANO de 17 anos conquistou medalha de ouro em Olimpíada de Informática | Campeões do Nordeste. 2023. 1 vídeo (2min 59seg). In: GOOGLE LCC. *YouTube*, [on-line], 25 set. 2023. Publicado pelo canal TVE Bahia. Disponível em: <https://tinyurl.com/4d646dkz> Acesso em: 18 mar. 2025.

SINDICATO DAS ENTIDADES MANTENEDORAS DE ESTABELECIMENTOS DE ENSINO SUPERIOR NO ESTADO DE SÃO PAULO (SEMESP). Mapa do Ensino Superior — 11ª edição / 2021 — Região Nordeste. In: SINDICATO DAS ENTIDADES MANTENEDORAS DE ESTABELECIMENTOS DE ENSINO SUPERIOR NO ESTADO DE SÃO PAULO. *SEMESP*, [on-line], 2021. Disponível em: <https://tinyurl.com/428jed27> Acesso em: 20 maio 2025.

UNIVERCIÊNCIA | EP. 07 6ª Temporada (28/09/2024). 2024. 1 vídeo (26min 48 seg). In: GOOGLE LCC. *YouTube*, [on-line], 28 set. 2024. Publicado pelo canal TV UESB. Disponível em: <https://tinyurl.com/2wdpue5u> Acesso em: 20 maio 2025.

UNIVERCIÊNCIA 2022. 2022, 24 vídeos, playlist. In: GOOGLE LCC. *YouTube*, [on-line], 2022. Publicado pelo canal TVE Bahia. Disponível em: <https://tinyurl.com/5bypzvwm> Acesso em: 20 maio 2025.

ZIRPOLI, Cassio. Após 15 anos, o Campeonato Baiano volta à TVE; contrato acima da Globo, com ressalva. In: ZIRPOLI, Cassio. *Blog do Cassio Zirpoli*, [on-line], 15 fev. 2021. Disponível em: <https://tinyurl.com/2b62ucvv> Acesso em: 20 maio 2025.

| Sobre a Rede

A rede Audiovisualidades, territorialidades e corporeidades: o Nordeste como espaço-problema, contemplada pelo Edital Universal do CNPq, apresenta como proposta aprofundar as articulações entre projetos de pesquisa de pesquisadores e pesquisadoras da área de Comunicação pertencentes a 6 Programas de Pós-Graduação situados no Nordeste. Nessa articulação, as noções de territorialidades e corporeidades, narrativas e afetos são convocadas para a compreensão dos fluxos audiovisuais em rede (materializados em músicas, mesacasts, podcasts, filmes, animações, memes, séries e videoclipes e outros) como formas culturais que agenciam, a partir de tecnodiversidades, transformações na comunicação. Trata-se de um inédito investimento no cotejamento de afinidades em práticas de pesquisa que observam a configuração geopolítica Nordeste não só como uma narrativa em disputa no campo da produção e recepção de fluxos audiovisuais, mas também como um lugar de construção de caminhos teórico-reflexivos. Acionadas pelo flu-

xo audiovisual das produções em questão, as narrativas são entendidas como uma forma de organizar e compartilhar experiências sobre diferentes modos de imaginar, refletir e habitar o Nordeste. Abeirar-se do Nordeste como territorialidade implica a contextualização radical das ambientações comunicacionais, espaços para a abordagem dos aspectos raciais, de gênero e geopolíticos materializados em corporeidades articuladas a produções midiáticas localizadas em plataformas digitais e fluxos audiovisuais. Pretende-se articular práticas teórico-reflexivas e apropriação de metodologias indutivas oriundas de exercícios analíticos de produções sonoras/audiovisuais.

| Sobre as autores e autores

Aila Cardoso

Sergipana, jornalista formada pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) e especialista em Marketing Estratégico Digital e Gestão de Pessoas pelo Centro Universitário União das Américas Descomplica (Uniamérica). Concluiu o mestrado em Comunicação pela UFS e, atualmente, é doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde pesquisa o jornalismo negro no Brasil e na afrodiaspora. Participa do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC/UFBA) e do projeto de pesquisa Audiovisualidades, territorialidades e corporeidades: o Nordeste como espaço-problema. E-mail: cristhieaila@gmail.com

Augusto Galdino

Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) na linha de pesquisa de Estética e Culturas da Imagem e do Som. Bacharel em Comunicação Social (com habilitação em Publi-

cidade e Propaganda) pelo Centro Universitário Maurício de Nassau (UNINASSAU), estudante de Rádio, TV e Internet pela Universidade Federal de Pernambuco e membro do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE). Tem experiência profissional em redes sociais digitais, fotografia e produção audiovisual e interesses de pesquisa nas áreas da comunicação e da música com foco em rap, oralidade, fonografia e racialidade.

E-mail: augustogaldino2@gmail.com

Amanda Barbosa

Doutoranda e mestra em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) com estágio doutoral na Bayreuth International Graduate School of African Studies (BIGSAS/Universität Bayreuth), bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e pesquisadora do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC/UFBA).

E-mail: amandagsbarbosa@gmail.com

Alexandre Souza

Soteropolitano e homem negro em diáspora. Doutorando e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduado nos cursos de Produção em Comunicação e Cultura pela UFBA e de Publicidade e Propaganda pela União Metropolitana de Educação e Cultura (UNIME). Autor do livro *Afrofuturos reivindicados: Pantera Negra e o sensível em rede* (2023), publicado pelo Selo PPGCOM da UFMG. Pesquisador do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC/UFBA) e também do Grupo de Pesquisa de Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS/UFBA). Tem interesses de pesquisa na área da comunicação com foco em negritudes, cultura pop e audiovisualidades afrodiáspóricas.

E-mail: ale_souzasilva@hotmail.com

Artur Onyaiê

Músico negro, produtor musical e pesquisador nascido em Recife. Graduado em História pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP). Especializado em Cultura Pernambucana pelo Centro Universitário Frassinetti do Recife (UNIFAFIRE) e em História do Nordeste pela UNICAP. Mestre e doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Pesquisador do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE). Tem interesses de pesquisa nas áreas da comunicação, da música e da história com foco em cenas musicais, diáspora negra, Mangubeat e memória.

E-mail: onyaie@gmail.com

Bárbara Lima

Mineira, com um pedaço do coração presente em Salvador. Doutoranda e mestra em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É pesquisadora vinculada ao Coletivo de Ações em Temporalidades e Narrativas (Temporona/UFMG) e ao Grupo de Pesquisa e Estudos Interseccionais em Comunicação, Poder e Resistência (ReparAÇÃO/UFMG) e realizou mobilidade-sanduíche no país no Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tem experiência de pesquisa na área da comunicação com foco em narrativas jornalísticas, temporalidades, territorialidades e corporeidades e nas fronteiras da ficção e da imaginação.

E-mail: barbaralimam55@gmail.com

Beatriz Guglielmelli

Radialista e produtora, mestranda em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) na linha de pesquisa de Estética e Culturas da Imagem e do Som, bacharela em Comunicação Social (com habilitação em Rádio, TV e Internet) também pela UFPE e integrante do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE). Tem

experiência profissional em comunicação pública e produção radiofônica e audiovisual e interesses de pesquisa nas áreas da comunicação e da música com foco em cenas musicais e culturas urbanas.

E-mail: beatrizguglielmelli@gmail.com

Caio Amaral da Cruz

Jornalista, produtor cultural e servidor público. Doutorando e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tem interesse pelo tema do patrimônio cultural brasileiro e está adentrando o mundo da história da televisão brasileira. Se quiser bater um papo, é só mandar um e-mail para caioac4@gmail.com.

Cé da Silva

Professor do curso de Publicidade e Propaganda do Instituto de Cultura e Artes (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Mestre em Comunicação pela UFC e doutorando em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tem experiência de pesquisa na área da comunicação com foco em mídias sonoras, usos e apropriações, territorialidade e relações de música, cidade e raça.

E-mail: cedasilva.ufc@gmail.com

Daniel Farias

Jornalista e pesquisador de origem indígena Fulni-ô nascido na Bahia, com trânsitos pessoais e familiares entre Pernambuco e Alagoas, entre a caatinga e a mata atlântica. Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), realizou mobilidade acadêmica na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e estágio doutoral no Centre d'Analyse et de Recherche Interdisciplinaires sur les Médias (CARISM) da Université Panthéon-Assas (Paris II) pelo Programa de Doutorado-Sanduiche no Exterior (PDSE) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ní-

vel Superior (CAPES). Atualmente é Bolsista EXP-B do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) no projeto de pesquisa Estudo sobre condições do trabalho indígena da Fundação Jorge Duprat Figueiredo de Segurança e Medicina do Trabalho (Fundacentro). Integrante do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC/UFBA) e da Articulação Brasileira de Indígenas Jornalistas (ABRINJOR). Tem experiência de pesquisa na área da comunicação com foco em ativismos contemporâneos, ativismos indígenas, territórios, afetos, cartografia, fluxos ativistas, formas comunicativas, repertórios de ativismo e jornalismo indígena.

E-mail: danoliveiradefarias@gmail.com

Fernanda Caldas

Doutoranda e mestra em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bacharela em Comunicação Social (com habilitação em Jornalismo) pela UFBA. É jornalista da Assessoria de Comunicação Institucional (ASCOM) da UFBA, realizando trabalhos de divulgação científica, divulgação institucional e assessoria de imprensa. Pesquisadora do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC/UFBA). Tem experiência de pesquisa na área da comunicação com ênfase em audiovisual, estudos culturais, estudos da linguagem e estudos descoloniais, explorando temas relacionados a cultura audiovisual, televisão, performance e redes sociais digitais. E-mail: fernandacaldas4@gmail.com

Gabe Monteiro

Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e bacharel em Comunicação Social (com habilitação em Publicidade e Propaganda) também pela UFC. Pesqui-

sador do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE). Publicitário, artista visual, DJ residente dos eventos Revival e CAOS e coprodutor da festa Quebra-Janela, no Recife/PE. Tem experiência de pesquisa nas áreas da comunicação e da música com foco em música pop, cenas musicais, cultura pop, identidade cultural, comunicação de massa, cibercultura, teorias da comunicação, estudos culturais, semiótica da cultura, tradução intersemiótica e teorias da imagem. E-mail: gabe.docx@gmail.com

Giovanna Carneiro

Doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e bacharela em Comunicação Social (com habilitação em Jornalismo) também pela UFPE. Integrante do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC/UFBA) e do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE). Tem experiência de pesquisa nas áreas da comunicação e da música com foco em gêneros musicais, raça, gênero, feminismo negro, masculinidades negras e afetos. Tem experiência profissional como repórter nas áreas de direitos humanos, direito à cidade, comunicação socioambiental e diversidade.

E-mail: giih.carneiro22@gmail.com

Henrique Tenório

Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), bolsista da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco (FACEPE), mestre em Comunicação e bacharel em Comunicação Social (com habilitação em Jornalismo) pela UFPE. Pesquisador do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE). Artista do Centro de Artes Grupo Vida (CAGV) com interesse e atuação em canto, dança e teatro, especialmente voltados à linguagem do teatro musical. Tem experiência de pesquisa nas áreas da comunica-

ção e da música com foco em estudos étnico-raciais, audiovisual, performance, branquitude e cultura pop.

E-mail: ohenriquetenorio@gmail.com

Ítalo Cerqueira

Jornalista e produtor cultural. Doutorando e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) com estágio doutoral na Université Paris-Panthéon-Assas (Paris II). Pesquisador do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC/UFBA). Tem experiência de pesquisa na área da comunicação com foco em transformações no audiovisual, fluxos audiovisuais, territorialidades e afetos.

E-mail: italo.lirio@gmail.com

Itania Gomes

Professora titular aposentada da Faculdade de Comunicação (FACOM) e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bolsista de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) — Nível 1B. Doutora e mestra em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Coordenadora do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC/UFBA). Tem experiência de pesquisa na área da comunicação com ênfase em estudos culturais, comunicação audiovisual, historicidades e temporalidades, televisão, telejornalismo, estudos de recepção, teorias da comunicação e teorias do jornalismo.

Email: itaniagomes@gmail.com

Jeder Janotti Jr.

Professor titular do Departamento de Comunicação Social (Dcom) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Comuni-

cação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bolsista de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) — Nível 1B. Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) com estágio doutoral na McGill University (McGill) e mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Coordenador do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE), financiado pelo CNPq. Tem experiência de pesquisa nas áreas da comunicação e da música com foco em música popular massiva, estudos culturais e cenas musicais. Autor e organizador dos livros *Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade* (2003), *Heavy metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização* (2004), *Comunicação e música popular massiva* (2006), *Comunicação e estudos culturais* (2011), *Cenas musicais* (2013) e *Rock me like the devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas* (2014).

E-mail: jeder.janotti@ufpe.br

João André Alcantara

Professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Cariri (UFCA). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) na linha de pesquisa de Estética e Culturas da Imagem e do Som com estágio doutoral no Departamento de Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP/U.Porto). Integrante do projeto de pesquisa *Audiovisualidades, territorialidades e corporeidades: o Nordeste como espaço-problema* e pesquisador do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE). Tem experiência de pesquisa na área da comunicação com foco em audiovisualidades multiplataformas, videoclipe, performatividades e gêneros. Autor do livro *O videoclipe na era pós-televisiva: questões de gênero e categorias musicais nas obras de Daniel Peixoto e Johnny Hooker* (2018), em parceria com Jeder Janotti Júnior.

E-mail: joaoandrealcantara@gmail.com

Jussara Peixoto Maia

Baiana de Salvador, com o coração, o corpo e a memória impregnados de sertão, cerrado e mar do Nordeste. Jornalista e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) e do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Coordenadora do Grupo de Pesquisa e Extensão em Comunicação, Mídia e Narrativas de Mudança Cultural (Comum/UFRB). Doutora e mestra em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

E-mail: jussaramaia@ufrb.edu.br

Kelven Figueiredo

Baiano, sou jornalista formado e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Faço parte do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC/UFBA) e do Grupo de Pesquisa de Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS/UFBA), espaços fundamentais no meu processo de formação como pesquisador. Interesse-me por música pop, pelos seus modos de circulação e recepção e pelas práticas de consumo que transbordam para as redes. Cronicamente online, acompanho memes e outras fabulações sobre cultura pop a partir das lentes da performance e dos estudos culturais.

E-mail: kelven.isf@gmail.com

Leonardo Bião

Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisador do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC/UFBA). Mestre em Letras, Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) e bacharel em Comunicação Social (com

habilitação em Rádio e TV) também pela UESC. É professor do Centro Universitário Jorge Amado (UNIJORGE), onde ministra disciplinas nos cursos de graduação em Cinema e Audiovisual, Jornalismo e Publicidade e Propaganda. Tem interesses de pesquisa na área da comunicação com foco em televisão e materialidades audiovisuais.

E-mail: leonardobiao@gmail.com

Lucas Amorim

Publicitário, mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e doutorando em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Membro do Grupo de Pesquisa de Música e Mediações Culturais (MusPop/UFRB). Tem interesses de pesquisa nas áreas da comunicação e da música com foco em estudos de territorialidade e na cena da música periférica baiana.

E-mail: amorimclucas@gmail.com

Manuel Nieves

Colombiano Nea. Mestrando em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Designer gráfico formado pela Universidade Nacional da Colômbia (UNAL), na cidade de Bogotá. Pesquisador de visualidades e gráficas populares, interessa-se por movimentos musicais periféricos na América Latina e tem partilhado suas pesquisas em eventos na Colômbia, na Argentina, no México, na Turquia e no Brasil em parceria com o Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC/UFBA).

E-mail: maanievespa@unal.edu.co

Nadja Vladi Gumes

Pesquisadora baiana queer e jornalista cultural. Professora associada do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Docente permanente dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM)

e Artes (PPGArtes) da UFRB e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Líder do Grupo de Pesquisa de Música e Mediações Culturais (MusPop), sempre tentando entender o mundo por meio da arte. Doutora e mestra em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Tem experiência de pesquisa nas áreas da comunicação e da música com foco em música, territorialidades e estudos queer. Atua como professora do Bacharelado em Produção Musical e da Licenciatura em Artes da UFRB.

E-mail: nadjavladi@ufrb.edu.br

Rafael de Queiroz

Homem negro e pai de Martin, é mestre e doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Pesquisador das interfaces de comunicação e música, desenvolveu a tese *Fogo nos Racistas! Epistemologias negras para ler, ver e ouvir a música afrodiaspórica*, defendida em 2020. Nela, investiga os aspectos estéticos e políticos da música negra e suas conexões ancestrais e transnacionais. No período do pós-doutorado, realizado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Póscom) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), desenvolveu pesquisa sobre afrofuturismo e produziu o e-book *Cronopolíticas afrossônicas: ecos do afrofuturismo na música pernambucana*, lançado em 2023. Atualmente, trabalha como radialista na Rádio Paulo Freire, rádio-escola da UFPE, atuando tanto na concepção e na produção do programa musical e informativo *Afrossonora* quanto na supervisão técnica e pedagógica dos estágios. Ainda contribui com o programa *Fora da Curva*, de entrevistas sobre política, e o programa *Luneta*, de análise crítica da mídia. É pesquisador do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE).

E-mail: rafaeldequeiroz@gmail.com

Tobias Arruda Queiroz

Apenas um latino interiorano nordestino e potibucano de coração. Docente do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social e Desenvolvimento Social (PPGSSDS) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Foi pesquisador visitante na Universidade do Porto (U.Porto) com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Vice-líder do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE) e líder do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Cultura e Sociedade (GCOM/UERN). Atualmente coordena o Setor de Relações Étnico-Raciais, Diversidade e Interculturalidade da Diretoria de Ações Afirmativas e Diversidade (DIAAD/UERN) e o grupo de trabalho de Comunicação, Música e Entretenimento do Intercom Nacional. É autor dos livros *Você vai continuar vivendo da música? O mercado indie e suas estratégias discursivas* (2013) e *Pandemônios e notívagos: decolonizando a cena rock no interior do Nordeste* (2021) e, ao lado de Jeder Janotti e Victor Pires, é autor do livro *Deixa a gira girar: corporeidades musicais em tempos de escuta conexa* (2023).

E-mail: tobiasqueiroz@uern.br

Thiago Ferreira

Thiago Emanuel Manuca Ferreira é soteropolitano com família de Jaguarari, no território baiano do Piemonte Norte do Itapicuru. Litoral e semiárido. Doutor e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) com estágio doutoral na Université Sorbonne-Nouvel-le (Paris III). É pesquisador de Ciências Humanas e Sociais na Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), associado ao Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC/UFBA) e ao Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (L.A.M.A/UFPE), onde desenvolveu estágio pós-doutoral com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tec-

nológico (CNPq), quando a organização desse livro foi produzida. Tem experiência de pesquisa na área da comunicação com foco em encruzilhadas, fabulação crítica, vestígios, afetos, políticas e audiovisuais. E-mail: thiago.ferreira@fundaj.gov.br

Thiago Pimentel

Pesquisador recifense que tenta entender (e ouvir) o mundo por meio da música, ainda que os afetos roqueiros tomem a dianteira. Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) com estágio doutoral na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Atualmente, segue como pesquisador associado do Grupo de Pesquisa de Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS/UFBA) e do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE), interessando-se pela pesquisa de música a partir da afrodíaspóra e de sua relação com o rock 'n' roll.

E-mail: thiagopimentelbl@gmail.com

Valéria Vilas Boas

Baiana de Jacobina, entendeu-se sertaneja nos trânsitos que também bagunçaram essa identidade na relação com outros modos de ser nordestina em Salvador e Aracaju. É professora adjunta do Departamento de Comunicação Social (DCOS) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Sergipe (UFS), doutora e mestra em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e pesquisadora do Laboratório de Análise de Visualidades, Narrativas e Tecnologias (Lavint/UFS) e do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC/UFBA).

E-mail: valeriavilasboas@academico.ufs.br

Victor Pires

Professor da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), no Campus do Sertão, e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFAL. Doutor e mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Realizou estágio de pós-doutorado como professor visitante na McGill University (McGill). Pesquisador do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE) e do Laboratório de Estudos em Tecnologia e Sociedade (LETS/UFAL).

E-mail: victor.pires@delmiro.ufal.br

wendi yu

Monstra travesti. Doutoranda e mestrava em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) com estágio doutoral na Bayreuth International Graduate School of African Studies (BIGSAS/Universität Bayreuth), bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e pesquisadora do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC/UFBA).

E-mail: yushanwendi@gmail.com

Revisores**Sérgio do Espírito Santo Ferreira Júnior**

Paraense, fã de açaí de verdade. Jornalista, revisor e preparador de textos. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Tem experiência de pesquisa em mídia e morte, acontecimentos violentos, violência racial e narrativas contemporâneas.

E-mail: espsanto.sergio@gmail.com

Thales Henrique Nunes Pimenta

Cidadão do mundo sem identidade cultural fixa. Nascido em Viçosa, na Zona da Mata Mineira, e criado em São Luís do Maranhão, passou por mais de uma dezena de cidades até fazer morada em Porto Velho, na Amazônia Ocidental. Jornalista de formação. Sound designer, DJ e produtor de música eletrônica por amor às artes do som. Professor adjunto do Departamento Acadêmico de Comunicação (DACOM) e coordenador do Laboratório de Estudos da Música Eletrônica (LETRO) da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Pesquisador do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE). Tem interesses de pesquisa nas áreas da comunicação e da música com ênfase em estudos do som e tecnocultura, explorando os seguintes temas: sound design; audiovisualidades, materialidades e dinâmicas de corporificação do som; artes e tecnologias de imersão; processos performáticos e coreográficos; tecnocultura audiovisual; gêneros e cenas musicais; música eletrônica; subculturas e movimentos de contracultura; arte visionária e cultura psicodélica.

E-mail: thales@unir.br



Giovanna Carneiro é doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e bacharela em Comunicação Social (com habilitação em Jornalismo) também pela UFPE. Integrante do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC/UFBA) e do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE). E-mail: giih.carneiro22@gmail.com

Itania Gomes é professora titular aposentada da Faculdade de Comunicação (FACOM) e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bolsista de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – Nível 1B. Doutora e mestra em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Email: itaniagomes@gmail.com

Jeder Janotti Jr. é professor titular do Departamento de Comunicação Social (Dcom) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bolsista de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – Nível 1B. Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) com estágio doutoral na McGill University (McGill) e mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: jeder.janotti@ufpe.br

Thiago Emanuel Manuca Ferreira é doutor e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) com estágio doutoral na Université Sorbonne-Nouvel-le (Paris III). É pesquisador de Ciências Humanas e Sociais na Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), associado ao Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC/UFBA) e ao Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (L.A.M.A./UFPE), onde desenvolveu estágio pós-doutoral com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), quando a organização desse livro foi produzida. E-mail: thiago.ferreira@fundaj.gov.br

Tobias Arruda Queiroz apenas um latino interiorano nordestino. Docente do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social e Desenvolvimento Social (PPGSSDS) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Foi pesquisador visitante na Universidade do Porto (U.Porto) com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Vice-líder do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA/UFPE) e líder do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Cultura e Sociedade (GCOM/UERN). E-mail: tobiasqueiroz@uern.br

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