



# REDES DIGITAIS E CULTURAS ATIVISTAS 1

ARTE, CIDADES E ATIVISMO

**ORGANIZAÇÃO:**

TARCISIO TORRES SILVA  
JULIANA DORETTO  
JOÃO PAULO HERGESEL

**Coleção:**

Redes Digitais e Culturas Ativistas

**Revisão textual:**

Paloma Guimarães de Lima

**Edição:**

João Paulo Hergesel

Eliane Fernandes Azzari

**Projeto gráfico e diagramação:**

Mateus Dias Vilela

**Conselho Editorial de Comunicação e Artes:**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Clarice Greco Alves

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fernanda Castilho de Santana

Prof. Dr. Mateus Dias Vilela

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Miriam Cristina Carlos Silva

Prof. Dr. Rogério Ferraraz

**Conselho Editorial de Letras e Educação:**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andréa Antonieta Cotrim Silva

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Danielle Ramos de Miranda Pereira

Prof. Dr. Eduardo de Moura Almeida

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fabiana Poças Biondo Araújo

**Os trabalhos publicados neste livro foram submetidos à revisão por pares.**

**Pareceristas:**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Aliana Aires (UNIFSA/ESPM)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eliane Fernandes Azzari (PUC-Campinas)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eliane Righi de Andrade (PUC-Campinas)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Josefina Tranquilin (ESAMC)

Prof. Dr. Felipe Mattei Martins (PUC-Campinas)

Prof. Dr. Ivan Paganotti (Umesp)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luísa Paraguai Donatti (PUC-Campinas)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Lúcia de Paiva Jacobini (PUC-Campinas)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Miriam Cristina Carlos Silva (Uniso)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Paula Almozara (PUC-Campinas)

Prof. Dr. Rafael Fialho Barbosa Martins (UNIR)

Prof. Dr. Ricardo Gaiotto de Moraes (UFSC)

Prof. Dr. Rogério Ferraraz (UAM)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tathiana Chicarino (PUC-SP/FESPSP)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tatiana de Oliveira Sanches (ESPM)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Thifani Postali (Unicamp)

Prof. Dr. Vander Casaque (Umesp)

**Catálogo na publicação**

**Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166**

R314

Redes digitais e culturas ativistas 1: arte, cidades e ativismo / Tarcisio Torres Silva (Organizador), Juliana Doretto (Organizadora), João Paulo Hergesel (Organizador). – Aluminio-SP: CLEA Editorial, 2022.

(Redes digitais e culturas ativistas, V. 1)

Livro em PDF

326 p., il.

ISBN 978-65-996687-2-2

DOI 10.29327/562801

1. Comunicações digitais. 2. Redes sociais on-line. 3. Cultura. 4. Arte. 5. Ativismo. I. Silva, Tarcisio Torres (Organizador). II. Doretto, Juliana (Organizadora). III. Hergesel, João Paulo (Organizador). IV. Título.

CDD 302.4

**Índice para catálogo sistemático**

I. Comunicações digitais : Redes sociais on-line

CLEA Editorial, selo acadêmico da Editora Jogo de Palavras - CNPJ: 15.042.985-0001-95  
Rua José Jovino da Silva, 290 - Jardim Olidel - Aluminio, SP - CEP: 18125-000 - Brasil  
editorajogodepalavras@outlook.com - <https://www.jogodepalavras.com/clea>

Agosto de 2022.

**ORGANIZAÇÃO:**

TARCISIO TORRES SILVA  
JULIANA DORETTO  
JOÃO PAULO HERGESEL



**REDES DIGITAIS E  
CULTURAS ATIVISTAS 1**

ARTE, CIDADES E ATIVISMO



## SUMÁRIO

- APRESENTAÇÃO** ..... 9  
*Tarcisio Torres da Silva, Juliana Doretto e João Paulo Hergesel*
- Análise da obra *The Mapping Journey Project* na construção de memória e identidade de indivíduos em deslocamentos por cidades migratórias** ..... 13  
*Amanda Jordão Zanco e Andressa Carai Monteiro*  
DOI: 10.29327/562801.1-1
- Do ciclista ao cicloativista: a praça do ciclista e o uso da bicicleta na cidade de São Paulo** ..... 31  
*Reinaldo Ricarte da Silva Junior e Manoel Lemes da Silva Neto*  
DOI: 10.29327/562801.1-2
- Corpos de mulheres sob o jugo do totalitarismo: uma análise de *Que Bom Te Ver Viva*** ..... 55  
*Meire Oliveira Silva e Alex Antônio Rosa Costa*  
DOI: 10.29327/562801.1-3
- A desumanização: representações de relações de poder em *Abu Ghraib*** ..... 75  
*Marina Pupo e Eliane Righi de Andrade*  
DOI: 10.29327/562801.1-4
- Produção de imagens na cultura técnica** ..... 95  
*Andreia Machado Oliveira*  
DOI: 10.29327/562801.1-5

**A arte de Kika Nicoleta: as narrativas e os lugares entre o real, a memória e a imaginação ..... 113**

*Natasha Marzliak*

DOI: 10.29327/562801.1-6

**O palhaço e seu arquétipo tensionador de encontros: uma potencialidade subversiva na sociedade do individualismo ..... 141**

*Luís Godoy, Bruna Cristina Corrêa da Silva, Rogério Zaim-De-Melo e Alcides José Scaglia*

DOI: 10.29327/562801.1-7

**“Eu não vou morrer”: um hino cuir de resistência à necropolítica ..... 165**

*Renato Trevizano dos Santos*

DOI: 10.29327/562801.1-8

**Folkcomunicação, desterritorialização e interações em rede ..... 187**

*João Eudes Portela De Sousa e Mônica Cristine Fort*

DOI: 10.29327/562801.1-9

**Transativismo nas artes: a performance e seus documentos como tecnologia de gênero ..... 211**

*Máira Freitas*

DOI: 10.29327/562801.1-10

**Tecnologia de cura enquanto curadoria de lives: uma etnografia com DanzaMedicina no Mulheres em Confluência ..... 229**

*Milene Migliano*

DOI: 10.29327/562801.1-11

**@amultidao e outros fins que não a morte: intervenções artísticas, extremidades e pandemia ..... 245**

*Christine Mello e Larissa Macêdo*

DOI: 10.29327/562801.1-12

**Videoclipe e identidade: uma análise de Bluesman ..... 267**

*Daiana Sigiliano, Vinícius Guida e Gabriela Borges*

DOI: 10.29327/562801.1-13

**Territórios sonoros do atlântico negro: música, racialidade e imaginário sonoro dominante ..... 287**

*Andy Hellen Marques Real, Felipe Merker Castellani, Lucas Moura Barboza, Natália Homero e Renata Santos Sampaio*

DOI: 10.29327/562801.1-14

**SOBRE OS ORGANIZADORES ..... 317**

**SOBRE OS AUTORES ..... 319**





## APRESENTAÇÃO

Os dois livros que fazem parte dessa coleção são resultado das colaborações dos participantes da última edição do evento Redes Digitais e Culturas Ativistas, realizada em outubro de 2020 de forma remota pelo Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da PUC-Campinas.

As publicações marcam a trajetória de quatro anos de realização consecutiva do evento, cuja primeira edição aconteceu em junho de 2017. A partir de uma perspectiva interdisciplinar, a proposta do encontro sempre foi promover o debate plural entre os participantes, a fim de criar espaços que aproximassem diferentes áreas do saber/fazer político, cultural e midiático. Ano a ano, o evento foi se fortalecendo e se ampliando, com a participação de um número cada vez maior de universidades brasileiras e internacionais.

Contamos também com a participação de importantes parceiros que aderiram à ideia e a construíram conosco. Fazemos aqui menção especial ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso), ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas Sociais e Aplicadas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), ao grupo de pesquisa “Extremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea”, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e ao grupo de pesquisa “Multiletramentos na escola por meio da hipermídia” da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Conseguimos também construir pontes importantes entre a academia e a sociedade, com a participação significativa de artistas, ativistas e movimentos sociais.

O evento é fruto de um tempo significativo para as questões das quais trata, pois, nos quatro anos de sua realização (2017-2020), acompanhamos fatos marcantes que vieram promover rearranjos na organização política do país, assim como provocar uma ampla revisão da compreensão de como nos entendíamos enquanto nação.

Como desdobramentos do impeachment de Dilma Rousseff em 2016, Michel Temer assume a Presidência com a perspectiva de atender boa parte das demandas neoliberais daqueles que o levaram até o poder. Esse cenário de incerteza, mas também de retrocesso com relação às políticas sociais anteriores, fez com que ficassem evidentes campos de tensão que viriam a se transformar em agentes para o debate dos movimentos sociais e, também, da universidade. A iniciativa de realizar a primeira edição do evento em 2017 respondeu a essa demanda, que já aparecia nas temáticas de pesquisa dos alunos e, também, no dia a dia das salas de aula.

O cenário dividido que já havia ficado evidente desde a eleição de 2014 se acirra, tornando o objeto do uso político da tecnologia e das redes sociais assunto ainda mais recorrente nas pesquisas no Brasil. Ao mesmo tempo, foi preciso marcar com força as políticas de identidade que até então progrediam e que começavam a se sentir ameaçadas. Era um tempo de delimitar espaços, mostrar avanços e, acima de tudo, difundir conhecimentos adquiridos nos anos de constante embate com o(s) poder(es).

Com essa perspectiva, a segunda edição de evento em 2018 propôs abrir espaços para pensar identidades políticas que, apesar das incertezas, riscos e inseguranças que permeavam o capitalismo contemporâneo, floresciam a partir de uma multiplicidade de questões socioculturais. Abordava as novas atitudes que reconfiguravam as mídias e os discursos predominantes, a tecnologia, os espaços públicos, a organização do trabalho, a representação de si e as linguagens poéticas. A fim de instigar o debate em torno das tensões e incoerências na democracia, o congresso lançava algumas perguntas: Como pensar as micropolíticas em seu papel de reconfiguração do cenário atual? Elas têm o papel de transformar a política de fora para dentro ou as reconfigurações de tais representações marginais/alternativas/minoritárias nos levam a novas reflexões sobre a representação em si? Em um cenário permeado por maniqueísmos, a pluralidade de discursos seria um caminho rumo a uma alternativa para continuarmos a viver juntos?

Com as eleições de 2018 e a vitória de Jair Bolsonaro, o país se dividiu por vez. Do ponto de vista acadêmico, vimos surgir como grande interesse de análise a influência da tecnologia e dos algoritmos nas democracias contemporâneas. A relativização da verdade e a manipulação de fatos com apoio de grandes empresas de tecnologia acenderam um alerta sobre a organização política vigente no mundo.

A terceira edição do evento, realizada em 2019, ficou inevitavelmente marcada por esse período. Tinha como tema “A crise do humanismo e as consequências para a democracia” e propunha pensar a conjuntura política e social que vivenciávamos, em nível tanto nacional quanto mundial, e o advento de culturas contestatórias que provocavam estruturas de poder. O debate proposto sugeria a reflexão sobre o advento de novas tecnologias que interagiam com o ser humano e o desafiavam. Tecnologias que transformavam o mundo do trabalho, tornavam as cidades “inteligentes”, reconfiguravam os cenários da comunicação, influenciavam as decisões políticas dos cidadãos e impulsionavam a geração de dados para diferentes atividades comerciais e não comerciais. Chamava a atenção também para as mudanças nas relações entre ser humano e tecnologia que provocavam instabilidades, inconstâncias e inseguranças, gerando ataques à cultura, à democracia, à liberdade de ir e vir, às identidades, às formas de expressão e à arte.

A sucessão de equívocos do primeiro ano de mandato de Bolsonaro fez com que a ilusão criada nas eleições fosse aos poucos se dissipando. Em 2020, com o surgimento da pandemia do Covid-19 e a insistência nas políticas negacionistas, o governo viu suas taxas de aprovação caírem drasticamente. Foi um tempo também para repensar as relações humanas, que tiveram que se adaptar rapidamente às mediações por telas, o que por sua vez incidiu claramente sobre vários dos trabalhos da edição remota do evento em 2020. O uso das plataformas digitais proporcionou a ampliação do número de participantes, e o evento recebeu trabalhos de autores de diversos locais do Brasil e, também, do exterior.

Enquanto os debates aconteciam em salas virtuais, crescia o fluxo de fake news, que agora não apenas buscavam destruir plataformas político-partidárias, mas também atacavam as práticas científicas e o conhecimento acadêmico e acentuavam a crítica ao trabalho da imprensa. A circulação de mentiras sobre falsos tratamentos contra a doença e sobre suas formas de transmissão ceifou vidas, e agravou o quadro da epidemia no Brasil.

Naquele ano, a quarta edição do evento, com o tema “Fronteiras entre linguagens, mídia e arte” e desenhada antes da Covid-19, propunha pensar os espaços de contato de diversas linguagens e lugares de potência alimentados pela inconstância do movimento e pela necessidade de mudança. Entendia a “fronteira” como o elemento que se abria para transformações (des)estruturantes. Considerava que, em meio às turbulências políticas, culturais e sociais do mundo con-

temporâneo, poderia haver espaços limítrofes para que proliferasse a criação de formas de ser e de viver. Entendia que a essência dos debates poderia estar no contato entre culturas, poéticas, mídias, imagens, corpos, espaços, tecnologias e redes, e na interdisciplinaridade que esses contatos geram.

Propunha ainda pensar a borda como um lugar onde acontecem hibridizações, que, por suas impurezas e tensões, carregam o lugar do estranho, do inusitado, do diferente. Seriam nos limites que poderíamos encontrar respostas para um mundo em crise, que se repensava a partir de verdades que são desconstruídas a todo instante, mas que ao mesmo tempo podia oferecer alternativas que vão se configurando nos fluxos artísticos, comunicacionais e culturais em constante movimento.

Os textos que são apresentados nos dois livros desta coleção refletem em boa parte essas discussões abordadas ao longo dos quatro anos de realização do evento. Elas, por sua vez, como vimos, refletem as mudanças, ameaças e lutas vivenciadas no cenário brasileiro contemporâneo. Para dar conta da potência dos trabalhos submetidos à chamada para a construção do livro (aprovados após um processo de revisão cega), dividimos os artigos em dois volumes, orientados por dois eixos principais.

O primeiro deles é voltado ao campo das poéticas e das artes, e o outro, ao da comunicação e das políticas em torno das redes de comunicação digital. Esse diálogo, que sempre permeou as intenções do evento, mostra a necessidade de pensar as ações humanas a partir das emoções, e como elas colaboram na construção de percepção da realidade. A forma como pensamos a ordem dos textos também vai ao encontro dessa proposta. O objetivo das duas obras é proporcionar ao leitor um panorama amplo sobre a pesquisa em linguagens, mídia e arte, a partir do viés das lutas ativistas e das transformações socioculturais proporcionadas com o fortalecimento das redes digitais. Que novas pontes e laços possam surgir a partir desses textos agora publicados. Boa leitura!

**Tarcisio Torres da Silva**  
**Juliana Doretto**  
**João Paulo Hergesel**

*Maio de 2022.*

# **ANÁLISE DA OBRA THE MAPPING JOURNEY PROJECT NA CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIA E IDENTIDADE DE INDIVÍDUOS EM DESLOCAMENTOS POR CIDADES MIGRATÓRIAS<sup>1</sup>**

**Amanda Jordão Zanco**

University of Calgary (Canadá)  
amandajzanco@gmail.com

**Andressa Carai Monteiro**

Universidade Metodista de São Paulo (Umesp)  
monteiroac@hotmail.com

## **INTRODUÇÃO**

A identidade – conceito importante para o estudo aqui proposto – pode ser definida como a maneira de perceber quem somos e como nos expressamos como indivíduos e como parte de uma coletividade. Diversos fatores e condições que envolvem as formações identitárias perpassam por questões como: raça, gênero, classes sociais, ideologia, etnia, além de questões políticas, econômicas e sociais. Todos esses elementos, incluindo o ambiente e o território onde nascemos e somos criados, desempenham papéis importantes em nossas for-

1 Parte deste artigo foi resumida e publicada na matéria “Identidade e memória: Arte como forma de ativismo de migrantes na Europa”, no site Modéfica. Link para texto: <https://www.modéfica.com.br/arte-migracao-memoria/>.

mações, mas que, de certo, também mudam ao longo da vida – já que a noção de identidade é algo construído social e historicamente.

Em se tratando de experiências subjetivas, cada vivência pode ser alterada ou percebida de certa forma, para entendermos a importância das memórias produzidas e que são lembradas ou esquecidas por indivíduos em posição de deslocamento em cidades e territórios migratórios. Cabe a este artigo endossar a importância do sujeito ser dono e autor de sua própria narrativa de resistência. Por mostrar, por meio de sua trajetória, como se entende como indivíduo político e social, a obra *The Mapping Journey Project*, realizada no período de 2008 a 2011, da artista francesa-marroquina Bouchra Khalili, será analisada para pensarmos na produção de representações identitárias e mnemônicas que visibilizam as vozes de migrantes e refugiados em linguagens estéticas e políticas. Nesta análise, articulam-se os conceitos de memórias subterrâneas de Pollack (1989), de construção de identidade, memória coletiva e pertencimento ao lugar de Hall (2006), nos estudos de narrativas de Ricoeur (2008) e no conceito de partilha do sensível de Rancière (2009).

O trabalho consiste na instalação de oito vídeos, com gestos e discursos de resistência, que narram as histórias de oito indivíduos forçados, por condições políticas e econômicas, a viajarem ilegalmente pela bacia do Mediterrâneo. A obra é um retrato da migração, em contraste com narrativas apresentadas por sistemas de vigilância, controle internacional de fronteiras e da mídia, que, nem sempre, representam as vozes e as experiências dos imigrantes em condições de deslocamento, de maneira ética ou não-espetacularizada. Dessa forma, são produzidos mapas alternativos pelos participantes, que apontam para suas precárias condições de vida. As histórias contadas são tratadas na obra por meio de uma linguagem artística, política e social, em uma arte que propõe uma produção estética contra-hegemônica em estudos de espaço e de representação das cidades.

## **ARTE E COTIDIANO EM QUESTÕES POLÍTICAS E ESTÉTICAS**

Muitos artistas usam objetos do cotidiano – como mapas – para desafiar suposições sobre o que constitui arte e como ela deve ser feita, definida e entendida. As escolhas artísticas e os atos criativos de inventar e transformar objetos do cotidiano em representações estéticas é algo discutido com mais intensidade a partir do Dadaísmo, com a criação dos *ready-mades*, de Marcel Duchamp. Diversos artistas criam obras em resposta a questões sociais, culturais e políticas

de seu tempo e na forma como o cotidiano e os objetos que nele se inserem podem coexistir com a arte e a história da sociedade contemporânea – incentivando também o pensamento crítico sobre a relação desses objetos com o espaço e sobre questões identitárias e de memória.

Para citar, brevemente, uma obra de arte além da de Khalili, presente nesse artigo, o trabalho de Mona Hatoum é moldado por sua experiência de deslocamento – e pela sensação de falta de raízes e de liberdade sobre a própria construção de sua identidade. Filha de pais palestinos e nascida em Beirute, Hatoum viajava por Londres, em 1975, quando a Guerra Civil Libanesa começou, tornando impossível sua volta para casa. Logo, a artista viu-se como moradora/exilada em Londres. Desde 1996, Hatoum trabalha com mapas, dos quais compôs a obra *Rotas II*, criada em 2002 (Figura 1), que consiste em cópias coloridas de mapas retirados de folhetos de companhias aéreas. Os mapas detalham trajetos criados em viagens, mapeando o mundo, de acordo com fluxos de movimento – e não por limites geográficos, nacionais ou políticos. Usando tinta e guache, Hatoum desenhou linhas coloridas nos mapas, adicionando seus próprios desenhos nas cartografias. “A existência nômade me convém bem porque não espero me identificar completamente com nenhum lugar” (O’BRIEN, 2004, p. 44, tradução nossa)<sup>2</sup>, comenta a artista, que considera os desenhos de *Rotas II* como “caminhos para os que não têm raízes” (DUGUID, 2006, p. 2, tradução nossa)<sup>3</sup>. Afirma Hatoum:

[m]e fazem a mesma pergunta: “o que no seu trabalho vem da sua própria cultura?”, como se eu tivesse uma “receita” para isolar elementos árabes, femininos e palestinos da minha identidade. As pessoas esperam muitas vezes uma definição clara de alteridade, como se a identidade fosse algo fixo e facilmente definível (HATOUM, 1998, [s. p.], tradução nossa)<sup>4</sup>.

---

2 Do original: “The nomadic existence suits me fine,” she says, “because I do not expect myself to identify completely with any one place”.

3 Do original: “routes for the rootless”.

4 Do original: “I’m often asked the same question: ‘What in your work comes from your own culture?’ Mona Hatoum once said. “As if I have a recipe and I can actually isolate the Arab ingredient, the woman ingredient, the Palestinian ingredient. People often expect tidy definitions of otherness, as if identity is something fixed and easily definable”.

**Figura 1:** Mapas do projeto Rotas II de Mona Hatoum



Fonte: Site MoMA.

Assim como em *Rotas II*, a obra *The Mapping Journey Project*, criada pela francesa-marroquina Bouchra Khalili, nascida em 1975, em Casablanca, no Marrocos, resulta na exploração de “[...] gestos e discursos de resistência elaborados e apresentados por membros de minorias políticas” (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2019, [s. p.], tradução nossa)<sup>5</sup>. O trabalho se configura em uma instalação de mídia mista, exposta em vídeos de oito indivíduos forçados, por condições políticas e econômicas, a viajarem ilegalmente pela bacia do Mediterrâneo, abrangendo as regiões de Marselha, Ramallah, Bari, Roma, Barcelona, Istambul, com base em oito viagens clandestinas, passando também por países do Oriente Médio e do norte da África. Ao desafiar a normatividade representativa das cartografias, para revelar geografias ocultas, o trabalho foi inspirado no artigo *A vida dos homens infames*, de Michel Foucault.

<sup>5</sup> Do original: “[...] gestures and discourses of resistance as elaborated and delivered by members of political minorities”.



Khalili conheceu os participantes quando eles esperavam para embarcar em suas trajetórias. Os vídeos mostram as mãos de cada um deles mapeando suas rotas com canetas permanentes em mapas físicos. Com esse trabalho, a autora assume o desafio de desenvolver abordagens críticas e éticas para questões como cidadania e comunidade – em contraste com narrativas apresentadas por sistemas de vigilância, de controle internacional de fronteiras e da mídia –, além de colocar objetos comuns do cotidiano, e trazer a gestualidade física dos corpos, como formas de intervenções estéticas. Desde o período de 2008 até 2011, a obra foi exposta em diversos museus e países. Os vídeos compõem um mapa geopolítico alternativo, definido por experiências fragmentadas e condições precárias de vida dessas pessoas.

Composto por dois vídeos em inglês, dois em italiano e os outros quatro em idiomas árabes distintos, falas reproduzidas incluem frases como: “fiquei na prisão por oito meses e 20 dias”, ou “essa é uma região perigosa”. Os rostos não são mostrados nos vídeos. Em alguns casos, linhas eram refeitas pelas canetas, enquanto uma pessoa descrevia ser enviada de volta para casa por oficiais das fronteiras. Em outros momentos, a caneta descansava em um local por um tempo, criando uma mancha de tinta quando alguém descrevia ter que esperar por meses para pegar um outro barco para continuar uma viagem. Algumas dessas viagens demoravam o período de meses a anos, envolvendo histórias de mortes ou de caminhadas quilométricas por desertos.

Khalili diz que não vê essas pessoas como migrantes, mas como membros de uma minoria política, cujas jornadas são atos de desafio sobre como um ser humano é capaz de resistir, apesar de estar preso em redes de poder arbitrário. “O encontro ocorre a partir do momento em que aceito me perder em uma cidade”, ela diz. “É um processo misterioso, apesar de depender de um método. Essas conversas participam de um processo de empoderamento” (Khalili apud HIGHLIKE, [s. d.], [s. p.])<sup>6</sup>. Os vídeos não são entrevistas e as perguntas não passam por processos de edição e de roteirização. As Figuras 2 e 3 consistem em *print screens* – capturas de telas – de um trecho do vídeo com os mapas de dois participantes do projeto, e a Figura 4 mostra o projeto exposto na galeria Lisson, no Reino Unido, em 2017.

---

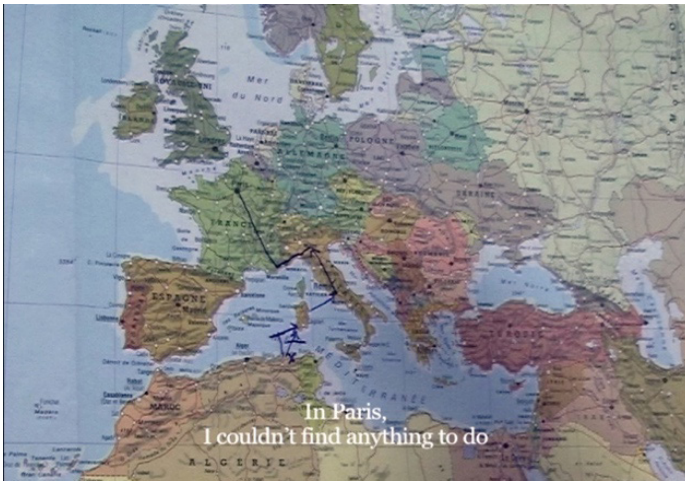
6 Do original: “*The encounter occurs from the moment I accept to get lost in a city, she said. It’s a mysterious process, even though it relies on a method. [...] Those conversations participate in a process of empowerment.*”

**Figura 2:** Mapa do projeto *The Mapping Journal Project 1*



Fonte: Site MoMA.

**Figura 3:** Mapa do projeto *The Mapping Journal Project 2*



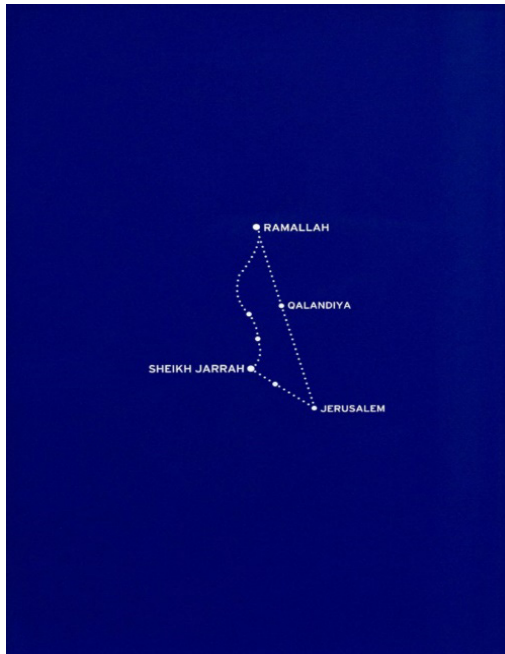
Fonte: Site MoMA.

**Figura 4:** Projeto exposto na galeria Lisson, no Reino Unido, em 2017



Fonte: Site Lisson Gallery.

**Figura 5:** Trabalho *The Constellations Series* de Bouchra Khalili



Fonte: Site Photography and Intermedia.

Khalili desenvolveu, junto com o *The Mapping Journal Project*, o trabalho *The Constellations Series* (2011), com oito desenhos de constelações que reproduzem os desenhos feitos nos mapas pelos participantes. A artista comenta que o trabalho reproduz pontos no céu onde marcações territoriais são inexistentes. Por séculos, marinheiros costumavam olhar para os céus para se localizarem quando estavam navegando. Mas constelações são uma tradução visual de narrativas que formam uma “heterotopia”, conceito definido por Foucault (2012) sobre lugares e espaços que existem de formas não hegemônicas. Para Khalili, estabelecida como um movimento nômade envolvendo “o dentro e o entre” de diferentes localizações, a série de desenhos contesta uma geografia normativa em que o céu e o mar estão borrados e as fronteiras não existem.

Além dos escritos de Foucault, Khalili também se inspirou no texto de Deleuze e Guattari *Nomadologia: A Máquina de Guerra*, do qual cita a seguinte frase: “[a]s próprias condições que tornam possível o Estado traçam linhas criativas de fuga” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 23 apud KHALILI, 2011, [s. p.]). Para a artista, a frase aponta para a natureza socialmente construída das fronteiras e desafia ideias de identidade e de nacionalidade. Com base nisso, vamos entender, agora, como o trabalho de Khalili trata questões sobre migração.

## **OLHARES SOBRE A MIGRAÇÃO EUROPEIA**

Em *Mapping Journey #1*, primeiro vídeo do projeto, o narrador conta sobre sua travessia marítima de Annaba, na Argélia, até a ilha italiana da Sardenha, planejada para iludir tecnologias, muitas vezes invisíveis, como radares, utilizados para policiar e fazer cumprir as leis nacionais e internacionais de migração. Já em *Mapping Journey #4*, uma mulher somali relata sua jornada de Mogadíscio a Bari, na Itália, que colonizou partes da Somália por mais de cinquenta anos, no final do século XIX e início do século XX. Da mesma forma, em *Mapping Journey #2*, um tunisiano narra sua jornada de deslocamento para Marselha, na França, em uma cidade portuária com uma longa história de recebimento de imigrantes de antigas colônias francesas na África.

No texto *Documenting Migration in Contemporary Art*: Bouchra Khalili’s *The Mapping Journey Project*, Argyro Nicolaou (2019) comenta sobre o trabalho de Khalili para aumentar a conscientização sobre a crise de refugiados no Mediterrâneo, de maneira a não espetacularizar o sofrimento humano. Por meio de abordagens metodológicas e

éticas, presentes nos mapas de Khalili – quando a arte comprometida com questões sociopolíticas lida com mídias, imagens de veículos de comunicação, campanhas políticas, documentários e notícias falsas –, esse mesmo tipo de produção artística propõe novas formas de narrativas contra-hegemônicas. Além disso, as trajetórias de deslocamento de Khalili desafiam as fronteiras restritivas e prescritivas de modelos de mapas cartesianos.

No texto, Nicolaou cita a crítica de arte Quinn Latimer, que afirma que “[...] os sujeitos de [Khalili] são articulados e ouvidos decisivamente, mas não vistos, pois a visibilidade está ligada à vigilância, não ao processo de agenciamento [político]” (LATIMER, 2016 apud NICOLAOU, 2019, [s. p.], tradução nossa)<sup>7</sup>. De acordo com a autora, um foco nos rostos dos narradores “traíria” suas identidades, auxiliando tecnologias de policiamento que dependem de reconhecimento facial. A escolha da artista também serviu para criticar o abuso de imagens carregadas de emoção por comunidades internacionais, que usam de certos recursos visuais para aumentar a conscientização sobre a situação de populações vulneráveis, como os refugiados. Por um lado, Nicolaou (2019) menciona que diversas estratégias representacionais predominantes na mídia e adotadas por campanhas humanitárias foram denunciadas por utilizarem imagens de sofrimento sem dar ao espectador contexto suficiente ou distância crítica adequada. A autora explica que esse gênero de representação se concentra na personificação das dificuldades humanas, principalmente por meio do uso do *close-up*, que perpetua a dinâmica do olhar colonial e despolitiza as causas da situação de cada indivíduo.

Por outro lado, Nicolaou (2019) também cita a curadora de arte Emma Chubb, que comenta que Khalili pôde produzir em sua arte um orientalismo migratório, por meio de um formalismo estrito da instalação, contribuindo para uma equivalência politicamente problemática e contrariando as intenções declaradas da artista em descrever vidas singulares ao intercambiar e generalizar essas mesmas vidas e jornadas. Chubb discorda da representação de migração de Khalili, composta por sujeitos que sempre sofrem, são ilegais, não-brancos e com destinos à Europa. No entanto, Nicolaou (2019) afirma que Khalili, ou qualquer artista, teria que se envolver em projetos intermináveis para abordarem todos os tipos diferentes de migrantes no mundo. As alegações de Chubb parecem ser mais motivadas por uma compreensão prescritiva que existem “maneiras certas” de representar

---

<sup>7</sup> Do original: “[...] her subjects are articulate and decisively heard, but not seen (visibility being linked to surveillance, not agency)”.

migrantes e outros grupos desprivilegiados na Europa e no Oriente Médio, segundo Nicolaou (2019).

Paradoxalmente, então, “[o] igualitarismo radical existente no nível teórico da análise de Chubb só seria alcançado restringindo práticas criativas a táticas de subversão concebidas com rigor” (MILLER, 2016, p. 317, tradução nossa)<sup>8</sup>. Para Miller (2016), aceitando que a formalização da migração, por meio da representação artística, sempre atraia críticas por motivos estéticos, éticos, políticos, pode ser mais produtivo redefinir o escopo do que é “ético” na representação desses artistas para mudar o que vai “[...] além de um gesto reativo” ao que “[busca] ativamente estabelecer ou redefinir espaços de experiência social compartilhados” (MILLER, 2016, p. 319, tradução nossa)<sup>9</sup>.

No caso de Khalili, Nicolaou comenta que as restrições formais do *The Mapping Journey Project* destacam a experiência social compartilhada entre migrantes de diferentes nacionalidades e com diferentes trajetórias de deslocamento – e também cria um espaço para os espectadores mergulharem na experiência social dos narradores da obra. Uma das vantagens distintas da arte em tempos de crise, para a autora, é justamente sua capacidade de experimentação formal, que pode oferecer uma plataforma para pesquisas éticas que vão além das fórmulas e estereótipos da grande mídia, abrindo caminho para novos imaginários coletivos.

Pensar na produção e análise de representações identitárias e entender como a produção de memória é responsável por visibilizar as vozes de migrantes e refugiados faz entender como a linguagem e os signos são responsáveis por uma representação cultural que conversa com a obra de Khalili.

## MEMÓRIA, IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO

O ato de narrar, seja por meio da linguagem verbal ou artística, é importante para significação do mundo. O relato possui a capacidade de projetar um mundo narrativo, diante da necessidade humana de contar suas experiências. Para Ricoeur (2012), o que configura a experiência humana é um conjunto de símbolos e narrativas que moldam o que é amorfo – o tempo – e transformam histórias invisíveis em memórias que merecem ser narradas.

8 Do original: “The radical egalitarianism that exists on the theoretical level would only be achieved by restricting creative practices to narrowly conceived tactics of subversion”.

9 Do original: “To shift from that which goes ‘beyond a reactive gesture’ to that which ‘actively [seeks] to establish or redefine spaces of shared social experience’”.

Para Ricoeur (2012, p. 309), “[...] toda história de sofrimento clama por vingança e exige narração”, pois as memórias não narradas não são nem memórias. O homem é um ser emaranhado de histórias que, ao lutar pela preservação de sua tradição e herança, passa também a reivindicar sua própria identidade. Os relatos dos viajantes no *The Mapping Journey Project* correspondem aos paradoxos de base do tempo, ou seja, a relação dialética entre o passado, o presente e o futuro. O passado está no presente da narrativa de cada participante pela lembrança dos seus trajetos, da mesma forma que o futuro está presente pela antecipação e expectativa de construir um futuro melhor. O trabalho artístico analisado se propõe a observar o passado de maneira crítica, como uma forma de moldar e orientar o futuro, na esperança de que isso ajude na luta contra o esquecimento e a denegação – por parte das autoridades – das precárias condições de vida dos migrantes e refugiados.

A noção de memória coletiva de Pollak (1989) refere-se aos processos e aos atores que fazem parte do trabalho de constituição e formalização das memórias como integrantes das culturas minoritárias e dominadas. O autor supramencionado investiga como as memórias subterrâneas, que se opõem a uma memória oficial e enquadrada, deixam de privilegiar a análise de povos marginalizados. Khalili, com sua produção artística, propõe outro enquadramento de memória em suas representações estéticas em relação aos conflitos de migração no Mediterrâneo.

Se, para Pollak (1989), a memória traz o sentido de identidade individual e de grupo, elementos de experiência do passado tornam-se promessas para o futuro, que lançam desafios à ordem hegemônica mnemônica já enraizada. Logo, subentende-se, de acordo com as ideias do autor, que identidade e memória são construções sociais e que não existe a ideia de uma única memória coletiva nacional, como define Halbwachs (1968) em seus estudos acerca do tema. O determinismo social de Halbwachs (1968) deixa de lado as tensões existentes entre a memória individual e a construção social do passado. Enquanto que, para Pollak (1989), a memória coletiva nacional possui um caráter destruidor, unificador e opressor.

A construção da memória de um povo é indissociável da organização social da vida. No caso do *The Mapping Journey Project*, não há um sentido de pertencimento ao lugar – já que os participantes dos mapas de Khalili estão em espaços transitórios, sem identidade e segregados. Assim, a representação estética apresenta-se como uma forma de dar voz aos protagonistas das questões discutidas. Para

Pollak (1989, p. 5), uma vez que as memórias subterrâneas emergem no espaço público, “[...] reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis” acoplam-se à disputa da memória, o que implica na revisão autocrítica do passado.

Antes de nos adentrarmos nas questões de memória e identidade de Hall (2006; 2016), vale ressaltarmos que, ao privilegiar as memórias subterrâneas, como apresentado anteriormente, propõe-se um novo enquadramento da memória. Os rastros desse trabalho são objetos materiais como: documentários, filmes, museus, bibliotecas e monumentos. Assim, as memórias de alguma forma sobrevivem ao desaparecimento. Podemos, assim, considerar que o *The Mapping Journey Project* é um objeto de memória, que de alguma forma ajuda na construção da identidade dos participantes do projeto por meio das representações estético-políticas de suas histórias.

A busca por uma identificação está ligada ao retorno a um passado perdido ou às negociações de um passado glorioso, sendo, para Hall (2006), a identidade nacional uma comunidade imaginada. As identidades nacionais não são elementos que fazem parte de nossas vidas desde o nascimento, mas sim construídas no sistema de representação (HALL, 2016). O conceito de nação também não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos nesse sistema de representação cultural. As diferentes nações residem nas diferentes formas em que são imaginadas e representadas.

Assim, o ato de representar “[...] envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos e ideias” (HALL, 2016, p. 35). Khalili sugere a representação, ou seja, a produção de significados, por meio da linguagem artística de suas obras ao produzir o que Hall (2016) chama de mapas conceituais – formados por sons, palavras, imagens e objetos lidos como signos e que geram múltiplos sentidos. A linguagem das vozes nos mapas de Khalili substitui as imagens visuais e fotográficas de representações midiáticas sobre os deslocamentos de pessoas que migram por diferentes territórios.

As obras de Khalili criticam os mecanismos oficiais de representação e trazem à tona questões sociais ligadas aos migrantes e refugiados. Sua arte não é meramente política e, sim, ativista. Para Mesquita (2011, p. 39), a arte política é socialmente preocupada, representa oposição e expressa, em sua maioria, assuntos sociais de forma crítica e/ou irônica. Já a arte ativista é socialmente envolvida, produz exemplos de oposição e “[...] procuram interrogar os meios usados para comunicar uma mensagem, através da descoberta da mudança política da forma” (MESQUITA, 2011, p. 39).



O *The Mapping Journey Project* transforma o objeto artístico em uma intervenção social, que, ao invés de somente representar a realidade, a crítica, a reivindica e propõe imagens que a estruturam. A artista transforma a estética da vida dos migrantes e refugiados em criação política para reagir às condições precárias enfrentadas durante seus trajetos e à falta de acolhimento em um novo lar. Dessa forma, a estética no trabalho de Khalili não é sobre política e, sim, política em si mesma, o que nos aproxima dos estudos de Rancière (2009) acerca da abordagem estético-política das obras de arte.

A significação da arte no cotidiano faz parte não apenas de uma abordagem estética, mas também política e crítica em relação à falta de pertencimento aos lugares dos participantes. Rancière (2009) reitera a ideia de como a política e a arte têm uma origem e uma dimensão estética comuns, pois partilham de uma experiência sensível. Esse conceito, conhecido como “partilha do sensível”, entende que obras ou performances artísticas fazem política, pois carregam características que afetam a percepção de mundo por meio de fatos políticos presentes em esferas sociais. Para Pollak (1989), os povos com histórias de rupturas têm dificuldades em construir uma coerência e continuidade de suas próprias memórias. Daí faz sentido a fala de Hatoum, quando a artista diz não se identificar como uma única nacionalidade. A obra de arte mostra como a artista entende questões político-estéticas e como observa a sua própria identidade e alteridade como moradora e exilada londrina.

Ao se tratar de memórias individuais, o trabalho de lembrar e esquecer experiências, como mencionamos anteriormente, une-se ao processo de organização social da vida, assim como a presença da arte no debate de tais questões. Quando os participantes desenham seus trajetos pelos mapas, relembram e ressignificam ou optam por esquecer suas memórias – ao não as comentar, durante o vídeo.

Vale reforçarmos que o esquecimento é um mecanismo da memória. Esse processo, talvez, ajude os participantes a refletirem sobre quem são ou o que desejam ser quando chegam em seus novos destinos. O que o seu “novo” lar pode lhes oferecer? Como uma outra nação e cultura irá recebê-los? Eles esquecerão a própria identidade e cultura? Para Amormino (2007, p. 12), isso significa “[...] reconhecer que ao reivindicá-la [a memória] nós a reconstruímos”, além da identidade também ser construída de forma estratégica, segundo a autora. Nesse sentido, Peralta (2007) aponta para a importância de reconstituirmos o passado, valorizarmos a memória em um contexto contemporâneo e buscarmos por políticas de identidade, diante de uma crise na modernidade tardia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte está presente no cotidiano, no espaço e na construção de identidade e de memória. Mesquita (2011, p. 15) afirma que “[...] não basta ao artista a ‘politização da arte’, mas a reinvenção de outras formas de emancipação do sujeito, de uma necessidade em produzir coalizões entre posicionamentos éticos e estéticos”. “O filme-testemunho e documentários são considerados importantes instrumentos para os rearranjos da memória coletiva [...]” (POLLAK, 1989, p. 10), como podemos observar nos “vídeos-mapa” de Khalili, que definimos durante a análise como um objeto de memória.

Para Hall (2006), a memória consiste em um sistema de representação que “permite criar uma imagem do passado que corresponde aos quadros de significação do presente” para representação do mundo (PERALTA, 2007, p. 16). Além disso, a partir da discussão proposta, entendemos que a memória é algo negociado e politicamente construído que influencia na autodeterminação de um povo sem pátria e na busca por uma identidade exilada. “Tanto a identidade como a memória são construções sociais, resultantes de negociações e interações sociais em uma tentativa de narrativização do eu e do coletivo, como reposta à angústia que a instabilidade traz” (AMORMINO, 2007, p. 13).

O ponto chave para o estudo proposto foi o de entender a representação imagética no trabalho de Khalili como uma maneira de produzir novos significados e resistências por meio da linguagem artística. Os signos, de acordo com Hall (2016, p. 37), “[...] indicam ou representam os conceitos e as relações entre eles que carregamos em nossa mente e que, juntos, constroem os sistemas de significados da nossa cultura”. A relação entre coisas, conceitos e signos se situa, assim, no cerne da produção do sentido na linguagem, fazendo do processo que liga esses três elementos o que chamamos de representação (HALL, 2016, p. 38). No entanto, em certas narrativas preponderantes, nota-se a desigualdade dos códigos ao construir ordens culturais dominantes, atribuindo suas classificações de mundo social, cultural e político – inclusive, mesmo não intencionalmente, essas narrativas podem aparecer no trabalho de artistas que “se ocidentalizam”, em um processo de “globalização” junto às mídias ocidentais, questões de migrações no Oriente.

O processo de política das identidades e o dever de produção de novas memórias faz cada um ser o historiador de si mesmo, buscando por suas origens e constituições identitárias. Uma vez que

“[...] as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas previsíveis se acoplam a essa disputa da memória, no caso, as reivindicações das diferentes nacionalidades” (POLLAK, 1989, p. 5). O trabalho *The Mapping Journey Project* é apenas um dos inúmeros exemplos que mostram a arte ativista como uma forma criativa de lutar e produzir oposição a partir de mecanismos não oficiais de representação. O projeto evidencia a importância da memória e da representação na construção da identidade, que busca, incessantemente, uma chance para reconstruir suas raízes em um novo espaço.

## REFERÊNCIAS

AMORMINO, Luciano. Identidade e memória: um olhar a partir dos Estudos Culturais. **Lumina**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 1-15, dez 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/20985>. Acesso em: 25 jan. 2022.

DUGUID, Hanna. Caught in Her Web. In: DUGUID, Hanna. **The Independent**. London, 2006. p. 2.

FOUCAULT, Michel. A Vida dos Homens Infames. In: FOUCAULT, Michel. **Les cahiers du chemin**, nº 29, 15 de janeiro de 1977. p. 12-29.

FOUCAULT, Michel. History of the Concept of Heterotopia. **Heterotopian Studies**, July 20, 2018 p. 1-13. Disponível em: <http://www.heterotopiastudies.com/history-of-concept/>. Acesso em: 12 jun. 2020.

HALBWACHS, Maurice. **La mémoire collective**. Paris: PUF, 1968.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Apicuri/ PUC-Rio, 2016.

HATOUM, Mona. Mona Hatoum by Janine Antoni. [entrevista concedida à] Janine Antoni. **Bomb Magazine**, [S. l.], n. 63, 1998. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/mona-hatoum/>. Acesso em: 12 jun. 2020.

HIGHLIKE. **The Mapping Journal Project**. Disponível em: <https://highlike.org/text/bouchra-khalili/>. Acesso em: 14 jun. 2020.

KHALILI, Bouchra. The Constellations Series. 8 Silkscreen prints. 2011. **Bouchra Khalili**. Disponível em: <https://www.bouchrakhalili.com/the-constellations/>. Acesso em: 9 jun. 2020.

LATIMER, Quinn. Disregard the Forms: By Quinn Latimer Bouchra Khalili's The Mapping Journey Project. **MoMA**, [s. d.]. Disponível em: [https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTYvMDcvMjIvN-XBneW1zdHBwcV9ib3VjaHJha2hnbGlsaV9vbmV9bWV9maW5hbDYucGRmI1d/bouchrakhalili\\_onlinebrochure\\_final6.pdf?sha=b8952f1e3232c553](https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTYvMDcvMjIvN-XBneW1zdHBwcV9ib3VjaHJha2hnbGlsaV9vbmV9bWV9maW5hbDYucGRmI1d/bouchrakhalili_onlinebrochure_final6.pdf?sha=b8952f1e3232c553). Acesso em: 20 jun. 2020.

LISSON GALLERY. **Bouchra Khalili**. Disponível em: <https://www.lissongallery.com/exhibitions/bouchra-khalili>. Acesso em: 10 jun. 2020.

MESQUITA, André. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva**. São Paulo: Annablume Editora, 2011.

MILLER, Jason. Beyond the Middle Finger: Plato, Schiller and the Political Aesthetics of Ai Weiwei. **Critical Horizons**, [S. l.], v. 17. n. 3/4. 2016, p. 317. DOI: 10.1080/14409917.2016.1190174. Acesso em: 25 jan. 2021.

MOMALEARNING. **Routes II** – Mona Hatoum. Disponível em: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/mona-hatoum-routes-ii-2002/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/mona-hatoum-routes-ii-2002/). Acesso em: 10 jun. 2020

NICOLAOU, Argyro. Documenting Migration in Contemporary Art: Bouchra Khalili's The Mapping Journey Project. **Post Notes on Modern & Contemporary Art Around The Globe**, 2020. Disponível em: [https://post.at.moma.org/content\\_items/1446-documenting-migration-in-contemporary-art-bouchra-khalili-s\\_the-mapping-journey-project\\_?=MOOC](https://post.at.moma.org/content_items/1446-documenting-migration-in-contemporary-art-bouchra-khalili-s_the-mapping-journey-project_?=MOOC). Acesso em: 10 jun. 2020.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>. Acesso em: 29 de abr. 2019.

O' BRIEN, David. **Beyond East and West: Seven Transnational Artists**. University of Illinois at Urbana-Champaign, Ill Krannert Art Museum (Org.). [Seattle]: Distributed by University of Washington Press, 2004. p. 44.

PERALTA, Elsa. Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica. **Arquivos da memória**. Antropologia, Escala e Memória, [S. l.], n. 2, p. 4 - 23, 2007. Disponível em: [http://arquivos-da-memoria.fcsh.unl.pt/ArtPDF/02\\_Elsa\\_Peralta\[1\].pdf](http://arquivos-da-memoria.fcsh.unl.pt/ArtPDF/02_Elsa_Peralta[1].pdf). Acesso em: 25 jan. 2021.

PHOTOGRAPHY & INTERMEDIA. **Bouchra Khalili**. 2017. Disponível em: <https://wmuphoto.wordpress.com/2018/02/17/bouchra-khalili/>. Acesso em: 10 jun. 2020.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15. 1989. Disponível em: [http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria\\_esquecimento\\_silencio.pdf](http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf). Acesso em: 29 abr. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental, 2009.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2008.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Bouchra Khalili**. The Mapping Journey Project. 2008-2011. 2019. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/188576>. Acesso em: 14 jun. 2020.



# **DO CICICLISTA AO CICLOATIVISTA: A PRAÇA DO CICLISTA E O USO DA BICICLETA NA CIDADE DE SÃO PAULO**

**Reinaldo Ricarte da Silva Junior**

Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas)  
reinaldoricarte@gmail.com

**Manoel Lemes da Silva Neto**

Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas)  
manoel.lemes@puc-campinas.edu.br

## **INTRODUÇÃO**

A história do uso da bicicleta, na cidade de São Paulo, ganhou novos contornos no início do século XXI. Com os governos municipais de Gilberto Kassab (2008-2012) e Fernando Haddad (2012-2016), as políticas pró-bicicletas ganharam espaço. A gestão Kassab contou com a adoção das ciclofaixas de lazer aos finais de semana e as primeiras ciclorrotas (sinalização para bicicletas), em alguns bairros da cidade. Porém, foi na gestão Haddad que a malha ciclovária cresceu continuamente, chegando aos 500 Km, em 2018. Os centros empresariais paulistanos (as avenidas Paulista e Faria Lima) ganham novas ciclovias; as bicicletas compartilhadas entram nas áreas nobres da cidade, criando outros ambientes para o uso da bicicleta em São Paulo.

Este trabalho apresentará a história do uso da bicicleta na cidade de São Paulo, relacionando os problemas sistêmicos do planejamento urbano da cidade e do transporte público, com a opção da população mais pobre pelo uso da bicicleta. Assim, as duas fases que constituem o cicloativismo paulistano (o cicloativismo anterior e posterior ao surgimento da Praça do Ciclista) serão apresentadas e analisadas. Por fim, concluiremos acentuando uma relação entre o cicloativismo e a transformação sócio territorial, tanto referente aos seus ganhos, quanto seus limites.

## PLANEJAMENTO E O SISTEMA DE TRANSPORTES

Para compreendermos a dinâmica de crescimento das cidades brasileiras contemporâneas, nós nos apoiaremos no conceito proposto pelo geógrafo Milton Santos (ano, p. 44) de “meio técnico-científico-informacional”. Segundo Santos (1997, p. 139), o período atual é “[...] o momento histórico no qual a construção ou reconstrução do espaço se dará com um crescente conteúdo de ciência e de técnicas”. Porém, no atual sistema capitalista, os conhecimentos técnicos e científicos e suas formas de atuação nos espaços urbanos servem aos interesses das grandes corporações transnacionais, pois os gastos públicos objetivam, primordialmente, a ampliação dos negócios, gerando oportunidades rentáveis para o sistema financeiro, colocando em segundo plano os interesses públicos (SANTOS, 2014a).

A partir da análise bibliográfica, concluímos que os elementos centrais que ajudam a elucidar as questões relacionadas ao uso da bicicleta em São Paulo são:

**1 - Ampliação urbana e segregação socioespacial:** com o esgarçamento da cidade e a especulação do solo urbano, a cidade encontra-se dividida, territorialmente, pelas classes sociais. O crescimento das distâncias, principalmente para os grupos mais vulneráveis, tornou a questão do transporte um fator decisivo de disputa política. (ROLNIK, KLINTOWITZ, 2011; VILLAÇA, 2011).

**2 - As grandes “rodovias urbanas” e as paredes invisíveis da exclusão:** A implementação das grandes avenidas, dos anéis viários contornando a cidade, dos viadutos e túneis, com automóveis trafegando em velocidades extremas, dificultaram o deslocamento das pessoas, principalmente



para os indivíduos que utilizam a mobilidade ativa (ciclistas e pedestres). (JUNIOR; FERREIRA, 2008).

**3 - Planejamento do transporte público pelas empresas privadas:** A história do transporte público da cidade de São Paulo foi centralizada na lucratividade das empresas. Os interesses das populações periféricas foram negligenciados, tanto na elaboração das linhas de ônibus, quanto nas intervenções estatais para a melhoria do serviço. (VASCONCELLOS, 2013; SANTOS, 2014; MARICATO, 2015).

## **SÃO PAULO, A CIDADE DOS AUTOMÓVEIS, E O USO DA BICICLETA PELO “HOMEM LENTO”**

Para nós nos aprofundarmos nas questões referentes à produção do espaço, devemos percebê-lo à luz de um campo bidimensional em que, de um lado, temos os sistemas de objetos, a tecnoesfera, constituído por aqueles objetos culturais que, fabricados pelos homens, orientam nossas ações cotidianas; e, do outro lado, temos o sistema de ações, a psicoesfera, ações racionais movidas com finalidades políticas que orientam e modificam o sistema de objetos (SANTOS, 1997). Os sistemas de ações, no âmbito da psicoesfera, tendem ao controle dos conflitos sociais, desferindo uma série de aparatos ideológicos-discursivos presentes na linguagem da publicidade e nos consensos hegemônicos (SANTOS, 2014).

Ao longo de sua história, São Paulo tornou-se uma cidade totalmente alinhada à ampliação e valorização do uso do automóvel. Os pedestres e ciclistas foram excluídos dos projetos urbanos, considerados cidadãos de segunda categoria na escala social do trânsito. O automóvel passou a ser uma alternativa viável na cidade, tanto pelos incentivos e programas de renúncias fiscais para a compra de automóveis cedidos pelo governo federal, quanto pelos eternos alargamentos das vias da cidade (MARICATO, 2015), além de seu símbolo de status e valorização social (GORZ, 2005).

Em São Paulo, o automóvel ganha notoriedade tanto nos sistemas de objetos, a tecnoesfera, quanto nos sistemas de ações, a psicoesfera. O crescimento da frota de automóveis da cidade evidencia o consumo desenfreado por esse bem de consumo, algo totalmente alinhado aos incentivos, publicidades e transformações territoriais da cidade. Segundo Milton Santos (2014a), nunca se constituiu uma cidadania plena no país, pois os cidadãos são formatos com o intuito de se tornarem apenas consumidores.

Em lugar do cidadão surge o consumidor insatisfeito e, por isso, votado a permanecer consumidor. Sua dependência em relação aos novos objetos limita sua vocação para obter uma individualidade [...] A comunicação entre as pessoas é frequentemente intermediada pelas coisas (SANTOS, 2014a, p. 30).

Como o automóvel é um bem de consumo caro, a expansão econômica vivenciada no Brasil, nas duas primeiras décadas do século XXI, possibilitou a ascensão social e, conseqüentemente, o acesso ao automóvel particular. O automóvel, antes de possuir um valor de uso, possui um sentido de luxo, mesmo com a massificação do automóvel proveniente do Fordismo; seus símbolos referentes à “liberdade”, à “velocidade” e ao “poder” ainda persistem, mesmo com os congestionamentos gigantescos (GORZ, 2005).

O trânsito de veículos é um fenômeno coletivo por natureza, mas, embebecidos pela potência do motor e pela velocidade sobre-humana, os motoristas tendem a exceder o limite de velocidade e, principalmente, considerar o espaço como território exclusivo deles comparando o valor das pessoas aos carros que dirigem, exacerbando o consumismo e o individualismo (THIELEN, 2010). Santos (2014a), refletindo sobre o consumismo, refere-se ao consumo como “[...] um ópio social mais eficaz que as religiões o foram no passado, já que alimenta das práticas individuais e coletivas experimentadas no próprio processo da vida: o trabalho, a casa, a educação e o lazer” (SANTOS, 2014a, p. 52).

Porém, existe uma outra instância da vida social para além do consumismo desenfreado, o “espaço banal” (SANTOS, 2006). O espaço banal é, categoricamente, o espaço de todos, nele contém todos os elementos presentes na vida social, todos os projetos políticos e culturais, todas as fragmentos de modernizações impostas no território (SANTOS, 2006). Nesse espaço, apresentam-se os sistemas de ações de todos os agentes, não apenas do campo hegemônico, pois o espaço banal é menosprezado pelas elites. No espaço banal, os homens vivem, reconhecem-se no território e lançam suas estratégias de sobrevivência, muito além dos preceitos alienados a eles.

A densidade sócio-cultural do espaço banal aparece como uma possibilidade de superação de alguns dos impasses enfrentados por aqueles que, comprometidos com o avanço socialmente justo da modernidade, recusam-se a

aceitar imposições advindas dos modelos dominantes de modernização, responsáveis por destruição de bagagens culturais, pelo aumento (incontrolado) da desigualdade social e pelo extermínio de não-modernos em cada período da história do ocidente (RIBEIRO, 2013, p. 297).

O espaço banal é o lugar dos “homens lentos”, conceito filosófico-analítico proposto por Milton Santos (2006). Segundo Santos (2006), essas pessoas compreendem o mundo de forma contrária às classes médias que, alienadas dos problemas mais profundos da sociedade, refugiam-se nas culturas de massas. Os “homens lentos” “[...] reavaliam a tecnosfera e a psicosfera, encontrando novos usos e finalidades para os objetos e as técnicas e, também novas articulações práticas e novas normas, na vida social e afetiva” (SANTOS, 2006, p. 221).

Assim, os “homens lentos” herdando os espaços que não conceberam (espaços elitista e de exclusão), passam a utilizá-los de maneira criativa, formando novos usos, novas métricas e, como resultado, criam lugares. Nesse ímpeto, os “homens lentos” quebram as retóricas impositivas da modernidade e da cultura de massa, pois sua existência e seus valores não são fundados, exclusivamente, pela lógica competitiva; eles contradizem os discursos economicistas, provenientes das ciências econômicas e de outras ciências sociais.

Portanto, temos em São Paulo uma cultura consumista e individualista do automóvel, ao mesmo tempo em que temos as estratégias dos homens lentos. Afirmamos, assim, que a bicicleta é uma estratégia de transporte utilizada pelos homens lentos.

Dados da pesquisa de mobilidade do metrô paulista apontam que, na cidade de São Paulo, a maioria das viagens de bicicleta são realizadas na Zona Leste, nos bairros do Itaim Paulista, São Miguel, Vila Curuçá, Vila Jacuí e Jardim Helena. Em tais região realizam-se, em média, 18 mil viagens diárias de bicicleta. Identificamos que o ciclista tradicional de São Paulo é homem, com baixa escolaridade, de classe baixa, morador da periferia. (VASCONCELLOS, 2013).

Na reportagem “Paraíso das magrelas! Jardim Helena é referência no uso de bicicletas”, publicada em 2017, no site 32Xsp, duas falas apontam para a relação da bicicleta com o bairro do extremo leste paulistano. A primeira, de um jovem de 18 anos frisa que “[a]s vezes eu até acho que nasci em cima de uma bike, mas ninguém quer me contar” e “[a]qui tudo se resolve assim: a pé ou de bicicleta, mas sobretudo de bicicleta, pois conseguimos chegar mais rápido onde queremos” (PARAÍSO..., 2017, [s. p.]). E, a segunda, o relato do ciclista

de 56 anos: “[a]qui tudo se resolve assim: a pé ou de bicicleta, mas sobretudo de bicicleta, pois conseguimos chegar mais rápido onde queremos” (PARAÍSO..., 2017, [s. p.]).

Esse conhecimento sobre a bicicleta foi gestado no lugar, sua matriz vem da força do cotidiano. Como aponta Milton Santos,

[o] lugar é o quadro de uma referência pragmática do mundo, do qual vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade (SANTOS, 2006, p. 218).

O conhecimento formado no seio da cultura popular, como no caso da valorização do uso da bicicleta, reafirma a diversidade dos modos de vida na cidade. A pesquisa do Programa de Engenharia de Transportes da Coppe, revelou que a bicicleta é o meio de transporte mais econômico disponível na cidade, com gasto de R\$ 0,12 por quilômetro rodado, sendo três vezes mais econômico que o ônibus e seis vezes mais econômico que o automóvel (BICICLETA..., 2011). Porém, os “homens lentos”, por viverem todos os tipos de escassez, já dominam formas econômicas de locomoção, como o uso da bicicleta.

Os “homens lentos” de bicicleta são, popularmente, denominados de “bicicleteiros”, são eles que, de maneira prática, criam estratégias para o uso mais seguro e útil da bicicleta nas metrópoles. Podemos elencar algumas delas: pedalar na contramão e nas calçadas, avançar o farol vermelho para conseguir manter a distância dos carros, conhecer a topografia da região para evitar subidas, escolher cruzar a cidade pelos fundos de vale, utilizar caixote no bagageiro para carregar malas e mochilas, usar para-lamas, conhecer os locais que disponibilizam água e banheiros públicos, conhecer os pontos mais seguros para prender a bicicleta.

Milton Santos (2006) nos alerta para as contradições existente nos lugares: “[...] cada lugar é, ao mesmo tempo, objeto de uma razão global e de uma razão local, convivendo dialeticamente” (SANTOS, 2006, p. 231). Essa contradição é percebida na valorização e no descarte no uso da bicicleta, como pondera Vasconcellos (2013), logo quando a classe baixa ascende, economicamente, passa a descartar a mobilidade ativa, bicicletas e caminhadas, e adquirem seus primeiros transportes motorizados, motocicletas e automóveis.

## A CLASSE MÉDIA REDESCOBRE A BICICLETA: O INÍCIO DO CICLOATIVISMO PAULISTANO

Antes da discussão dos movimentos cicloativistas paulistanos, em 1979, a jornalista Renata Falzoni fundava o *Night Bikers Club* do Brasil, um grupo de ciclistas que organizavam encontros noturnos para pedalar na cidade. Esse grupo foi o pioneiro do que, anos depois, viria a ser uma tradição do ciclismo urbano de São Paulo, as pedaldas noturnas na cidade. Os ciclistas encontravam-se na área nobre da cidade, no bairro do Itaim Bibi, para pedalar em grupo, formando uma nova classe de ciclistas paulistanos, os ciclistas de classe média e classe alta, altamente escolarizados e das regiões nobres da cidade.

Segundo Renata Falzoni (2021), a iniciativa *Night Bikers* consistia em colocar as classes médias para pedalarem na cidade e, dessa forma, vivenciar a cidade pela perspectiva da bicicleta. Em entrevista, a ciclista comenta:

[e]u, na década de 70 e 80, evitava trazer à tona a bicicleta de transporte simplesmente. Eu fiquei mais preocupada em colocar um glamour da bicicleta [como nos] “*night bikers*”, ciclista noturno, levar as pessoas para respeitar a bicicleta. Plantando uma consciência, uma semente da bicicleta na classe dominante (FALZONI, 2021, [s. p.]).

A estratégia seria requalificar o significado da bicicleta na cidade, torná-la novamente glamorosa e uma opção possível para o lazer urbano. Renata Falzoni, como grande entusiasta das bicicletas, tinha ciência dos motivos estruturais da cidade que levavam as pessoas periféricas a abandonarem o veículo. Portanto, São Paulo só se tornaria uma cidade com infraestrutura cicloviária, quando as pessoas de classes altas entendessem a importância e o prazer da locomoção por bicicletas.

Ao longo da década de 1990, algumas ações pró-bicicletas aconteceram na cidade. Em 1997, com a liderança de Renata Falzoni, sete cicloativistas formaram uma barreira de bicicletas em frente carro do prefeito de São Paulo, Celso Pitta. A barreira fez o prefeito dirigir com a velocidade reduzida de apenas 5 Km/h entre sua residência e a prefeitura de São Paulo, obrigando o prefeito a receber os cicloativistas no Palácio das Indústrias (CICLISTAS..., 1997).

Outra ação relevante foi resultante da implementação do *Código Brasileiro Trânsito* (CBT), em 1998, quando a bicicleta passou ser considerada um meio de transporte legítimo no país. Renata Falzoni e um

grupo de ciclistas realizaram uma viagem de bicicleta para Brasília, com o intuito de pressionar o então presidente, Fernando Henrique Cardoso, a sancionar o novo código.

Em seu discurso para o presidente, Renata Falzoni menciona:

[n]ós, usuários da bicicleta como meio de transporte no Brasil, viemos há tempos marginalizados, não apenas pelos condutores de veículos motorizados, mas pelas próprias autoridades responsáveis. O planejamento urbano e a engenharia de trânsito neste país não englobam a circulação de bicicletas em seus projetos (FALZONI, 2010).

Além das ações coletivas, alguns integrantes de departamentos públicos defenderam o uso da bicicleta na cidade, como no caso do engenheiro e ambientalista Werner Eugênio, responsável pela recém-criada pasta da Secretaria do Verde e Meio Ambiente de São Paulo. Eugênio realizou, em 1994, o projeto ciclista, o primeiro projeto que estabelecia o diálogo entre ciclista e poder público na cidade. Nele, foram propostas estruturas cicloviárias que rasgariam a cidade, porém nunca saíram do papel.

Então, o primeiro momento do cicloativismo paulistano foi focado na transformação da bicicleta em um bem de consumo das classes ricas da cidade. Constatamos, nas ações dos primeiros cicloativistas, uma ação política, como proposto por Ana Clara Torres Ribeiro (2014), no âmbito da luta cultural e da manipulação dos valores e dos signos. Para Ribeiro (2014), o movimento social dos anos de 1990, diferentemente dos anos de 1960 que visavam o controle dos meios de poder, “[...] aparece muito mais como uma disputa de oportunidades de integração social, de superação de estigmas, de mobilidade ascendente [...]”. Pode-se equalizar um pouco este jogo, tentando melhorar e democratizar o acesso, mas este é o limite” (RIBEIRO, 2014, p. 73).

Ana Clara Torres Ribeiro (2014) denuncia o pragmatismo das ações políticas, fruto do “realismo exacerbado”. Para Ribeiro (2014), as ações que visam mudanças práticas, focadas em grupos específicos, tendem, ao longo do processo, à criação de concorrentes e disputas com outros grupos sociais. A pauta das bicicletas deve ser integrada em amplo processo de transformação socioespacial.

A própria Renata Falzoni reconhece o avanço da segunda fase do cicloativismo paulistano:

[e]u considero o ativismo da bicicleta em São Paulo com o antes e o depois da bicicletada. Nesse sentido, a gente pode dizer que a praça do ciclista surge no meio desta quebra de pendentos, que também é somada com a internet. A internet catapulta o novo momento do ativismo, dando força, legitimidade e ciência com a entrada de estudantes que criam a bicicletada (FALZONI, 2021, [s. p.]).

## **O QUE É “CRITICAL MASS”? A PRIMEIRA BICICLETADA E A PRAÇA DO CICLISTA DE SÃO PAULO**

As *Critical Mass* (massas críticas, em português) surgiram em São Francisco, nos Estados Unidos, em 1992, por intermédio de Chris Carlsson e seu grupo *San Francisco Bike Coalition*. Mensalmente, o grupo de ciclistas da cidade reunia-se e realizava uma pedalada, para que, naquele dia, fosse visível a presença e a existência de ciclistas na cidade (ZUGE, 2015).

Esses passeios eram baseados nas estratégias dos chineses para atravessar as grandes avenidas. Quando o projetista de bicicleta George Bliss viajou para a China para pesquisar sobre bicicletas, reparou que nas vias não existiam muitos semáforos, dificultando o cruzamento dos pedestres e ciclistas. Os ciclistas e pedestres aguardavam a chegada de mais pessoas formando uma massa, assim conseguiam atravessar com segurança. Essa é a noção da massa crítica, uma massa de corpos que se protegem mutuamente (ZUGE, 2015).

Outra característica fundamental da massa crítica é a falta de lideranças ou estatutos. Não existe uma definição de trajeto; cada participante pode escolher o caminho, basta pedalar no início e escolher o rumo a seguir. Também não tem qualquer tipo de regulamentação junto aos órgãos públicos, pois a proposta dos ciclistas é promover uma “coincidência organizada”. Seria como se, por força do acaso, todos os participantes da pedalada estivessem ali, no mesmo lugar, indo para o mesmo trajeto e causando inúmeros transtornos aos motoristas.

As massas críticas são um misto de protesto e celebração. Muitas vezes, os pedestres que cruzam com uma massa crítica não conseguem definir se aquele grupo de ciclistas estão protestando ou fazendo uma festa de rua, uma vez que os ciclistas costumam sair fantasiados, com acessórios coloridos nas bicicletas, caixas de sons, chapéus extravagantes. Esse tipo de indumentária é uma forma de

ganhar os holofotes, isso porque, uma das principais características de uma massa crítica é chamar atenção, colocar-se em evidência.

Segundo os relatos do cicloativista Odir Zuge, a primeira bicicletada paulistana foi realizada em 2002, com a convergência entre grupos anarquistas, que reconheciam a bicicleta como um meio de transporte anarquista, e os grupos de ciclistas da cidade. Odir foi a ponte para esses dois mundos, pois ele era um grande entusiasta das bicicletas, integrando o grupo de e-mail do Yahoo *bike-one-list*, ao mesmo tempo que era um militante anarquista e frequentava os cursos de língua esperanto no Centro de Cultura e Ação Libertária (CCAL), onde conheceu os grupos antiglobalização. Nesse período, os anarquistas organizavam manifestações contrárias à implementação da Área de Livre Comércio das Américas (ALCA).

Foi em um desses encontros no CCAL que eles tiveram o primeiro contato com a *critical mass* de São Francisco. Assim, eles marcaram para o dia 29 de junho, em um sábado, a primeira bicicletada de São Paulo, totalmente alinhada com os movimentos antiglobalização dos anos 1990. Gohn (2014, p. 140) reconhece que “[...] aquelas manifestações eram compostas por grupos minoritários, reuniam minorias e tinham espírito global”. O lema presente dos movimentos foi “um outro mundo é possível”, totalmente alinhado aos Fóruns Sociais Mundiais de Porto Alegre e os movimentos zapatistas de Chiapas, no México.

Nas bicicletadas seguintes, o ponto de encontro foi mudado para a esquina da Avenida Paulista com a rua Consolação, criando popularmente a “praça do ciclista”. Nesse sentido, a bicicletada não é apenas uma forma de protesto contra o capitalismo global, mas uma atividade que reivindica outra cidade, como aponta o blog *Apocalypse motorizado*, do cicloativista Thiago Benicchio,

[t]oda última sexta-feira de cada mês, acontece a Bicicletada de São Paulo, a ciclo-festa-passeata de quem usa transporte não-motorizado. A pedalada mensal celebra a busca por cidades mais agradáveis, menos poluídas, menos violentas e mais humanas. Pedalamos por espaço e pelo respeito no trânsito, afinal, o direito de locomoção é das pessoas, não das máquinas (BENICCHIO, 2006, [s. p.]).

A praça do ciclista é um espaço residual. Seu papel é organizar o fluxo de trânsito, conectando as avenidas Rebouças e Dr. Arnaldo com a Avenida Paulista. A praça não tem nenhum mobiliário urbano



que possa ser convidativa para sua ocupação, sendo projetada exclusivamente para o sistema viário. Ela é composta por um pequeno canteiro verde central, quatro árvores e uma pequena horta comunitária. No centro, existe um monumento ao militar venezuelano Francisco de Miranda (estátua cedida pelo governo venezuelano no ano de 1978). Foi neste espaço que cicloativistas na cidade de São Paulo fundaram a praça do ciclista.

**Figura 1:** panfleto da primeira bicicletada



**BICICLETADA CONTRA O G3!**

Dia 20 de Julho, os 8 países mais poderosos do mundo vão se reunir em Gênova, na Itália, para discutir o destino do planeta. Durante a reunião, milhares de pessoas vão protestar e mostrar que a democracia está nas ruas. Mais uma vez os grupos anticapitalistas de São Paulo chamam os homens e mulheres de boa vontade para tomarem a Avenida Paulista, dessa vez, para uma **BICICLETADA** contra o capital. *Traga sua bicicleta, skate, patins, patinete ou venha a pé mesmo.*

*A rua é do povo! Não estamos parando o trânsito, nós somos o trânsito!*

Onde: Em frente ao prédio da Gazeta, na Av. Paulista  
Quando: Sexta-feira, dia 20 de Julho, ao meio-dia

\*\*\*\*\*

**Um outro mundo é possível...  
Um mundo sem líderes!**

Fonte: <https://asbicicletas.wordpress.com>. Acesso em: 25 jan. 2021.

Existe uma necessidade, por parte dos cicloativistas, em delimitar um espaço físico para representá-los, pois “[...] fundar sempre é fixar no solo um conjunto de crenças, de visões de mundo. É uma maneira de tornar um espaço seu, de apropriar-se dele ao distingui-lo dos outros espaços e de outrem. Portanto é uma maneira de classificar” (SEGAUD, 2016, p. 142).

Podemos constatar na fundação da praça a necessidade de distinguir o lugar “praça do ciclista” para os demais locais da cidade. A habitação de um espaço vago, a ressignificação linguística e cultural do território, embasa uma pedagogia do espaço (SEGAUD, 2016), já que o uso cotidiano dos ciclistas e suas práticas, seus encontros, suas conquistas começam a carregar o local de um sentimento de pertencimento mútuo. Como nos ensina Marion Segaud (2016),

[a]propriar-se de espaço é estabelecer uma relação entre este espaço e o eu (torná-lo próprio) por meio de um conjunto de práticas. Trata-se de atribuir significação a um lugar; isso pode ser feito no nível semântico, por meio das palavras e pelos objetos e símbolos que lhes são vinculados (SEGAUD, 2016, p. 126-127).

Desde a fundação da Praça do Ciclista, a cidade ganhou outro ponto importante de luta política na Avenida Paulista. Contrapondo os dois espaços existentes no mesmo local, o vão-livre do Museu de Arte de São Paulo (MASP), palco dos tradicionais atos do movimento sindical e a calçada da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (-) com os atos da direita. Com o tempo, outros grupos autônomos (anarquistas, anticapitalistas, ambientalistas) reconheceram a Praça do Ciclista como um espaço de luta social, gestado de forma autônoma e sem lideranças, representado no manifesto do Ocupa Sampa, movimento que surgiu no chamamento do movimento internacional dos indignados espanhóis.

Por isso, estamos ocupando a AVENIDA PAULISTA. Para dar visibilidade ao que representa toda a luta que acompanha a construção da Praça do Ciclista. Para dar visibilidade à uma outra sociedade, que estamos construindo ao pedalar, ao fazer assembleias, ao conversar e ao compartilhar nossas ideias, ideais e sonhos.

Assim como a Praça do Ciclista nasceu do encontro de pessoas que desejavam transformar a realidade em favor da convivência e de maneiras mais inteligentes de locomoção na cidade e, para isso, botaram a “mão na massa”

para construir essa realidade, os movimentos de ocupação que agora acontecem em várias cidades do mundo também propõem a retomada da possibilidade de os cidadãos construir suas cidades e interferirem nos rumos de seus países (OcupaSampa, 2011, [s. p.]).

A Praça do Ciclista, diferentemente dos não-lugares, possui um sentido próprio, formado a partir de cada manifestação proposta para o local. Assim, ela constitui-se em um lugar, no sentido proposto por Ribeiro (2013, p. 198): “[o] lugar opõe-se ao pensamento único, mas, também, ao politicismo e ao economicismo. Ele é, sobretudo, vida social, memória coletiva, sociabilidade e ação espontânea”.

## **O CICLOATIVISMO DA PRAÇA DO CICLISTA E SUA LINHA DO TEMPO**

Desde a inauguração da Praça do Ciclista, em 2006 até o presente, várias ações dos cicloativistas foram realizadas na cidade de São Paulo. Esta pesquisa organizou os relatos, as reportagens da mídia especializada, os textos dos blogs e páginas da internet, a fim de montar a linha do tempo do cicloativismo da Praça do Ciclista.

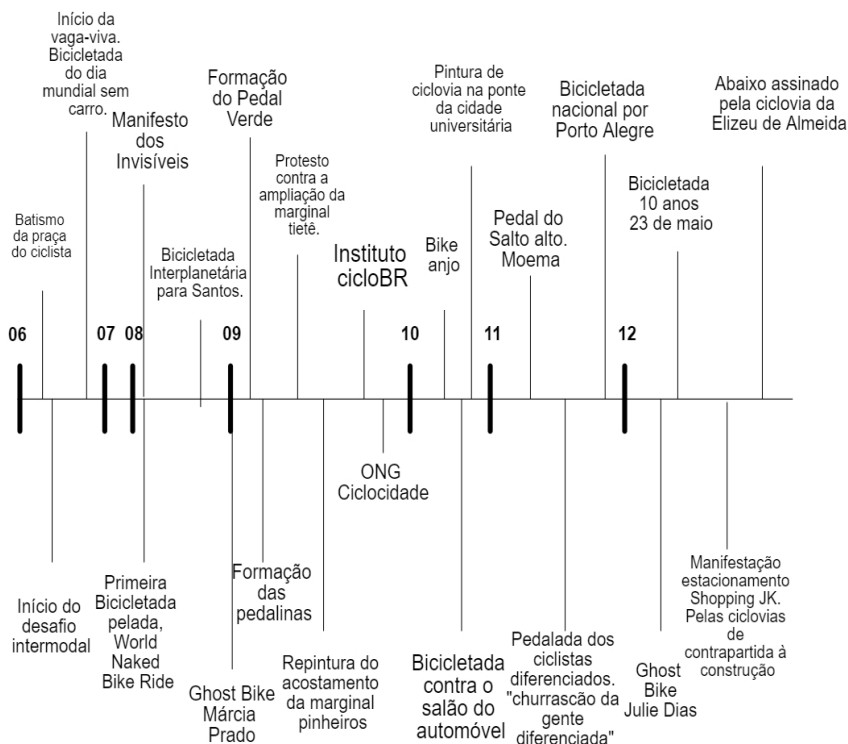
A presente linha do tempo apresenta as principais ações políticas organizadas pelos coletivos presentes na Praça do Ciclista. Com a frequência das bicicletadas, toda última sexta-feira do mês, possibilitou-se a aproximação de ciclistas da cidade inteira, criando uma solidariedade, amizade e uma reflexão conjunta sobre os problemas da cidade. “A cidade reúne um considerável número das profissões cultas, possibilitando o intercâmbio entre elas, sendo que a criação e transmissão do conhecimento têm nela lugar privilegiado [...] Digase, então que é, a cidade, lugar de ebulição permanente.” (SANTOS, 2014b, p. 60).

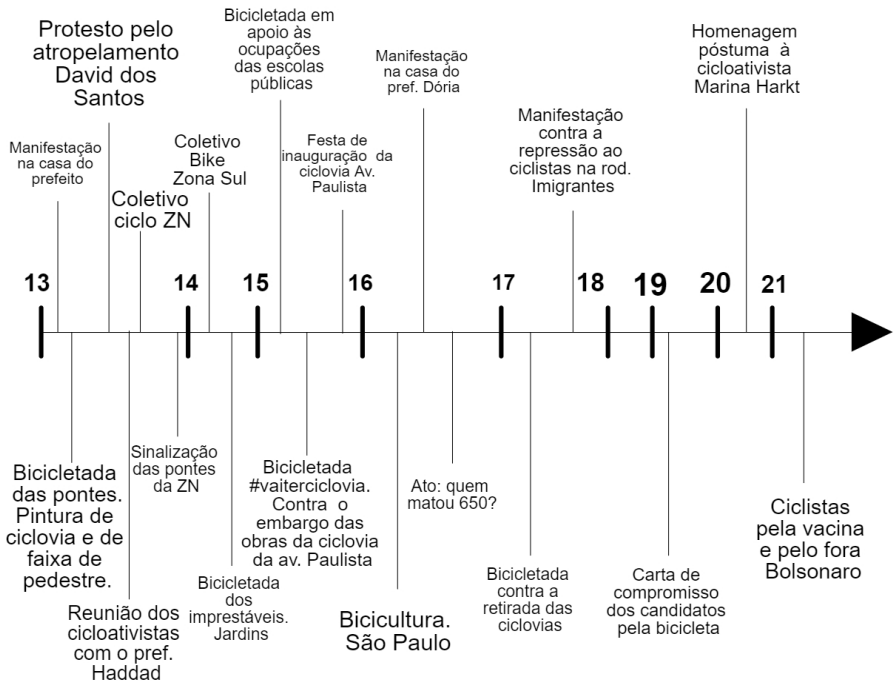
Para Ana Clara Torres Ribeiro (2014), é necessária uma classificação das ações sociais, pois “[...] a ação política está para além da reprodução, ela é projetada para além da coisa como ela está agora, das relações sociais como elas estão desenhadas no momento.” (RIBEIRO, 2014, p. 43). Então, nesta pesquisa, questionou-se: em quais ações políticas realizadas pelos cicloativistas estão elementos para a transformação integral da sociedade? Para solucionar tal questão, a autora reconhece a necessidade de classificar as ações sociais

para que possamos observá-las segundo seus sentidos, reconhecendo os vínculos entre os sujeitos sociais, a conjuntura e o lugar (RIBEIRO, 2013).

Fizemos, aos moldes dos tipos ideais, uma classificação e um pequeno detalhamento para organizar, didaticamente, as ações políticas. Certamente, as ações podem conter mais de um significado, porém, a classificação proposta será importante para a conclusão deste trabalho.

**Figura 2:** Linha do tempo do cicloativismo da Praça do Ciclista





Fonte: elaborada pelos autores.

## 1) Ações e táticas pró-bicicletas

1. Formação das ONGs – Ciclocidade; Instituto CicloBR; Bike anjo. Bicicultura São Paulo

Institucionalização do cicloativismo. Formação de alianças táticas (bancos, instituições públicas). Defesa da bicicleta em várias conotações (lazer, esporte, transporte).

2. Bicicletada. WNBR (Bicicletada pelada). Bicicletada do dia mundial sem carro

Protesto-passeio lúdico. Procurar dar visibilidade ao ciclista, questiona o significado da rua. Formação de novos cicloativistas.

### 3. Bicletada #vaiterciclovía

Maior bicicletada na história da cidade. 6 mil ciclistas pedalarão, na Avenida Paulista, em protesto contra a interdição das obras da ciclovía no local.

### 4. Festa de inauguração da ciclovía da Avenida Paulista

Grande vitória do cicloativismo paulistano, inauguração da ciclovía na Praça do Ciclista.

### 5. Bicletada contra a retirada das ciclovías

Atos contra o Prefeito João Doria e sua política contrária às ciclovías na cidade.

## **2) Ações ressignificando os espaços públicos**

### 1. Batismo da Praça do Ciclista. Viva Viva

Ocupação popular de um espaço subutilizado. Questionar os espaços públicos destinados ao automóvel.

## **3) Ações em solidariedade às causas sociais**

### 1. Bicletada em apoio às escolas ocupadas

Defesa dos movimentos estudantis de 2016.

### 2. Pedalada dos ciclistas diferenciados

União dos cicloativistas com o Movimento do Passe-Livre. Manifestação pela implementação do metrô no bairro nobre de Higienópolis.

### 3. Ciclistas pela vacina e pelo Fora-Bolsonaro

Organização dos ciclistas em apoio aos atos de rua denunciando o governo de presidente Jair Bolsonaro.

## **4) Bicicleta e a causa ambiental**

### 1. Pedal verde

Plantação simbólica de árvores na cidade. Voluntariado em implantação de hortas urbanas.

### 2. Protesto contra a ampliação das marginais

Ato contra o corte de árvores do canteiro central da marginal Tietê. Movimento contrário à impermeabilidade do solo.

## **5) Atos contra a segregação social do trânsito**

### 1. Protesto na inauguração da Ponte Estaiada

Manifestação no recém-inaugurado cartão postal da cidade. Ponte desapropriou casas e não permite trânsito de bicicleta e nem pedestre.

2. Bicicletada interplanetária para Santos. Manifestação contra a repressão aos ciclistas da Rodovia dos Imigrantes  
Repressão contra os ciclistas que tentaram viajar de bicicleta de São Paulo para Santos.

### **6) Luta contra a violência do trânsito**

1. *Ghost Bike* Márcia Prado. *Ghost Bike* Julie Dias. Homenagem à Marina Harkot. Ato quem matou 650?

Colocação de bicicleta branca em memória das vítimas do trânsito. Márcia Prado, Julie Dias e Marina Harkot eram cicloativistas.

2. Bicicletada mundial por Porto Alegre

Bicicletada em repúdio ao atropelamento em massa em Porto Alegre. A pedalada aconteceu em vários estados do Brasil e do mundo.

3. Protesto contra o atropelamento de David Souza

David Souza perdeu um braço em atropelamento na Avenida Paulista, motorista fugiu e atirou o braço no córrego. O Protesto originou o encontro de cicloativistas com o prefeito Fernando Haddad, o encontro marcou o início da maior implementação de ciclovias na cidade.

### **7) Ação contra a cultura do Automóvel**

1. Bicicletada contra o Salão do Automóvel

Ciclistas invadem o Salão do Automóvel. Denúncia à cultura do consumismo, e da devastação ambiental.

2. Bicicletada dos imprestáveis no Jardins. Bicicletada do Salto Alto em Moema

Manifestação contra os moradores de bairros nobres que defendiam a retirada das ciclovias. Os moradores afirmavam que os ciclistas eram imprestáveis, pobres e comunistas.

3. Manifestação na casa do Prefeito João Doria

Ação contra o aumento das velocidades nas marginais Pinheiros e Tietê.

### **8) Bicicleta e a ação direta**

1. Repintura do acostamento da marginal. Pintura de ciclovia na ponte da Cidade Universitária. Sinalização das pontes na Zona Norte

Pintura de estrutura Cicloviária pirata, sem qualquer direcionamento da Companhia de Engenharia de Tráfego (CET).

Colocação de placas piratas, feitas de discos de vinil, nas pontes que ligam à Zona Norte ao centro da cidade.

## 2. Bicletada das pontes

Instalação de ciclovia e faixa de pedestres pirata na ponte das Bandeiras. Protesto contra alta velocidade dos automóveis nas pontes e viadutos.

## 9) Cicloativistas e a periferia

### 1. Formação de coletivos periféricos

Formação e ampliação da pauta da bicicleta para as periferias da cidade. Defesa das ciclovias nas pontes e viadutos da cidade. CicloZN, BikeZonaSul.

### 2. #ciclovianaperiferia

Defesa da ampliação da infraestrutura cicloviária nas regiões mais pobres na cidade.

## CONCLUSÃO

O cicloativismo paulistano, formado na Praça do Ciclista, foi fundamental para politizar os ciclistas da cidade. Esse é o processo de desalienação da atividade cotidiana, pois foram nesses encontros de ciclistas que, refletindo sobre sua condição na cidade (violência, atropelamentos, planejamento urbano), criaram-se estratégias, ações coletivas e pressões políticas para transformar a cidade. O cicloativismo, na atualidade, opera na intersecção de várias pautas ausentes nos debates anteriores. A ONG Ciclocidade, por exemplo, promove debates sobre mobilidades antirracistas e feministas; proliferou-se também os coletivos de ciclistas de periferia lutando por demandas específicas, e vários entregadores estão formando coletivos para reivindicar direitos trabalhistas.

A Praça do Ciclista, como espaço coletivo de aprendizado social, tornou-se uma referência de luta que transcende a implementação das ciclovias na cidade, como aponta Milton Santos (2014a, p. 98) “[p]ara ser transcendente, a luta urbana deve focar a cidade como um todo e o indivíduo total”. Com essa perspectiva, afirmamos que as ações políticas do cicloativismo abarcaram diversas causas que extrapolaram o uso da bicicleta. Hoje, a Praça do Ciclista é o grande símbolo da luta autonomista na Avenida Paulista.

O apoio dos bancos privados (Itaú e Bradesco) às ONG de ciclistas, às ciclofaixas de lazer e às bicicletas compartilhadas, somados às



infraestruturas cicloviárias dos governos municipais, privilegiando as áreas ricas da cidade como uma grande publicidade da cidade moderna, transformaram a simbologia do ciclista da cidade. Se, no início da luta dos cicloativistas na cidade, os ciclistas eram vistos como “pessoas imprestáveis”, “pobres”, “gente diferenciada” e “comunistas”, hoje, eles são vistos como uma grande oportunidade econômica para a cidade, até mesmo nos bairros nobres que, anteriormente, foram contrários à implementação das ciclovias.

A gestão municipal contemplou apenas uma parte das demandas contestadas pelos cicloativistas (aumento das ciclovias e ampliação dos espaços de convivência). Porém, por outro lado, elementos estruturantes da cidade como a expulsão dos pobres do centro, a lenta ampliação do transporte público, a falta de integração da bicicleta com outros modais, a questão ambiental, alternativas ao carro particular foram esquecidas, fazendo da opção apenas por ciclovia uma regressão da causa cicloativista.

Assim, os usuários de bicicleta multiplicaram-se na cidade. A pesquisa constatou 3 categorias de ciclistas convivendo nas ciclovias paulistanas:

1. **Ciclista tradicional:** homem jovem (entre 15 e 29 anos), com renda baixa (até 4 salários-mínimos), morador das regiões periféricas e com baixa escolaridade.

2. **Novo ciclista:** homem de renda média e alta, com alta escolaridade (superior completo), morador das regiões mais ricas da cidade e que começou a pedalar há menos de 2 anos.

3. **Ciclista entregador:** são mais de 30 mil entregadores cadastrados nos aplicativos. Em sua maioria jovens negros, com ensino médio completo, desempregados, trabalham de 9 a 10 horas diárias e recebem 950 reais mensais (SMDU, 2020, [s. p.]).

Toda essa diversidade de ciclistas pode ser facilmente observada nas principais ciclovias das cidades. Como afirma a cicloativista Renata Falzoni:

[o] único lugar da cidade de São Paulo que você vê inclusão social na rua? É na ciclovia, principalmente na Faria Lima. Eu mostro isso, pelos sapatos que as pessoas estão usando ao pedalar. Você vai ver galochas de operário, de açougueiro, sapatinhos de 2 mil reais, melissa de plástico, chinelo, sapato de porteiro (FALZONI, 2021, [s. p.]).

Concluimos que o uso da bicicleta na cidade aumentou com o crescimento da infraestrutura cicloviária e que vários grupos sociais se utilizam dessa infraestrutura. Apesar disso, a luta por segurança no trânsito, pela transformação do desenho urbano somado à redução da poluição, a melhoria do acesso aos transportes públicos e a transformação social não são mais apenas pautas exclusivas ao cicloativismo, mas sim, das diferentes esferas da sociedade civil contempladas pela luta da Praça do Ciclista.

## REFERÊNCIAS

BENICCHIO, Tiago. 41a Bicletada – Carnaval-inauguração na Praça do Ciclista. **Apocalipse Motorizado**, 28 de fev. 2006. Disponível em: <http://www.apocalipsemotorizado.net/2006/02/28/41a-bicicletada-carnaval-inauguracao-na-praca-do-ciclista/>. Acessado em: 20 jun. 2020.

BICICLETA: a economia enfim calculada. **Planeta COPPE Notícias**. Rio de Janeiro, 6 de set. 2011. Disponível em: <https://www.coppe.ufrj.br/pt-br/planeta-coppe-noticias/noticias/bicicleta-a-economia-enfim-calculada>. Acessado em: 23 ago. 2021.

CICLISTAS atrasam Pitta com ‘barreira’. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 8 de jun. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff080734.htm>. Acessado em 05 de mar. 2021.

FALZONI, Renata. **Depoimento**. Entrevistador: Reinaldo Ricarte da Silva Junior. Campinas, Pontifícia Universidade de Campinas, 2021. Entrevista concedida para a pesquisa: Do Ciclista ao Cicloativista: a praça do ciclista e o uso da bicicleta na cidade de São Paulo.

FROTA de veículos no estado de SP aumenta 161% em 20 anos. **Mobilize**, São Paulo, 23 de fev. 2018. Disponível em: <https://www.mobilize.org.br/noticias/10802/frota-de-veiculos-no-estado-de-sp-aumentou-161-em-20-anos.html#:~:text=A%20frota%20cresceu%20de%2011.197,229%20para%208.603.239>. Acesso em: 20 de ago. 2021.

GOHN, Maria da Glória. **Manifestações de Junho de 2013 no Brasil e Praças dos Indignados no Mundo**. Petrópolis: Vozes, 2014.

GORZ, André. A ideologia social do automóvel. In: LUDD, Ned (Org.). **Apocalipse motorizado**: a tirania do automóvel em um planeta poluído. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005. p. 73-82.

MARICATO, Hermínia. **Para Entender a Crise Urbana**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

OCUPAR a Av. Paulista para dar visibilidade à Praça d@ Ciclista. **OcupaSampa**. São Paulo, 24, nov. 2011. Disponível em: <https://ocupasampa.milharal.org/2011/11/24/ocupar-a-av-paulista-para-dar-visibilidade-a-praca-d-ciclista/>. Acesso em: 30 nov. 2020.

'PARÁÍSO das magrelas', Jardim Helena é referência no uso de bicicletas. **32Xsp**. São Paulo, 5 de jul. 2017. Disponível em: <https://32xsp.org.br/2017/07/05/paraiso-das-magrelas-jardim-helena-e-referencia-no-uso-de-bicicletas/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

RENATA Falzoni em Brasília 1998. 1 vídeo (5 min 43 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ghh2oJDsMOU>. Acesso em: 5 de mar. 2021.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Território usado e humanismo concreto: o mercado socialmente necessário. In: RIBEIRO, Ana Clara Torres. **Por uma sociologia do presente, ação, técnica e espaço**. Vol 2. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013. p. 293-310.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Cartografia da ação social: região latino-americana e novo desenvolvimento urbano. In: RIBEIRO, Ana Clara Torres. **Por uma sociologia do presente, ação, técnica e espaço**. Vol 5. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013. p. 147-156.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. **Teorias da Ação**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.

ROLNIK, Raquel; KLINTOWITZ, Danielle. Mobilidade na cidade de São Paulo. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 25, n. 71, p. 89-108, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10600>. Acesso em: 25 jan. 2022.

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo**. Globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

SANTOS, Milton. **O Espaço do Cidadão**. São Paulo: Edusp. 2014a.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: EDUSP, 2006.

SANTOS, Milton. **Metamorfose do espaço habitado**. São Paulo: EDUSP, 2014b.

SANTOS, Isabel Morim. **Sistema viário estrutural de São Paulo e suas estratégias urbanísticas: planos, projetos e intervenções, 1930 a 2002**. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2014. doi:10.11606/D.102.2014.tde-30102014-170049. Acesso em: 14 abr. 2021.

SEGAUD, Marion. **Antropologia do espaço: habitar, fundar, distribuir, transformar**. São Paulo: SESC São Paulo, 2016.

SECRETARIA DO DESENVOLVIMENTO URBANO NA CIDADE DE SÃO PAULO - SMDU. **O uso da bicicleta na cidade de São Paulo: uma comparação dos resultados das pesquisas OD 2007 e 2017**. São Paulo; 2020.

SILVA JUNIOR, Sílvia Barbosa da; Ferreira, Marcos Antonio Garcia. Rodovia em áreas urbanizadas e seus impactos na percepção dos pedestres. **Sociedade & Natureza**, Uberlândia, v. 20, n. 1, p. 221-237, jun. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sn/a/kp59PgnF-GvMkHPGpkyFmHBP/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 25 jan. 2021.

VASCONCELLOS, Eduardo de Alcântara. **Mobilidade urbana: o que você precisa saber**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

VILLAÇA, Flávio. São Paulo: Urban segregation and inequality/ Segregação Urbana e Desigualdade. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 25, n. 71, p. 37-58, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/7G8LTmdQbCjCHqXg87Gs3SD/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 25 jan. 2021.

THIELEN, Iara. Psicóloga diz o que pensam e como agem os motoristas. In: CARUSO, Raimundo (Org.). **O automóvel, o planejamento urbano e a crise das cidades**. Curitiba: Fiscal Tech, 2010. p. 107-118.

ZUGE JUNIOR, Odir. **Cicloativismo Paulistano**: Uma investigação Jurídico-Fenomenológica. 2015. Tese (doutorado - programa de Pós-Graduação em Filosofia e Teoria Geral do Direito) - Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/2/2139/tde-08122015-103751/pt-br.php>. Acesso em: 25 jan. 2022.



# **CORPOS DE MULHERES SOB O JUGO DO TOTALITARISMO: UMA ANÁLISE DE QUE BOM TE VER VIVA**

**Meire Oliveira Silva**

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)  
meire.oliveira@ufma.br

**Alex Antônio Rosa Costa**

Universidade de São Paulo (USP)  
alex.antonio.costa@usp.br

## **INTRODUÇÃO**

Com roteiro e direção de Lúcia Murat, *Que bom te ver viva* (1989) é um longa-metragem que parte dos relatos de ex-presas políticas submetidas às torturas. A trajetória de militância, em meio aos estigmas de seus corpos femininos, norteia a estética filmica, que funde entrevistas de algumas mulheres que consentiram identificação de suas imagens à câmera, a outros que parecem, em mosaico, erigir um quadro fragmentário das ruínas psíquicas, resultantes dos traumas do período em que, segundo os depoimentos, seus corpos eram utilizados como instrumentos de tortura. A própria história da diretora, também uma das vítimas da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), confunde-se aos demais relatos que parecem ter seguido, tanto na montagem quanto na edição, uma narrativa muito coesa: a ex-

periência de mulheres reverberadas em outras, dadas as agressões as quais foram submetidas e que persistem nas violências de gênero, de naturezas estruturais e institucionais no Brasil.

Diferentes vozes materializam-se nos dilaceramentos de seus corpos que, em permanente desagregação, encontram-se em alteridade. A atriz Irene Ravache, dessa forma, interpreta uma presa política que também parte do roteiro que, ficcional ou não, assemelha-se a muitas passagens da vida da diretora e também das demais mulheres entrevistadas. Sua personagem funciona como um *alter ego* que condensasse tais experiências e interagisse com a câmera. Essa câmera também é corpo e janela de encontro com o outro. E os espectadores são exigidos em escuta. As vozes silenciadas pela tortura, pelos constrangimentos causados a familiares e pessoas próximas, que não suportaram acompanhar os traumas dessas reminiscências de dor, são finalmente enunciadas. A subjetividade feminina é escavada, a fim de desvelar as camadas de uma constituição de resistência, porque é geradora de vida.

Ao se pensar no totalitarismo como tentativas incessantes de domínio do outro e aniquilação de subjetividades, a maternidade para essas mulheres era uma das formas potentes de resistência do feminino, diante do jugo totalitário. Muitas delas relataram a gravidez como fortaleza, capaz de recuperar o sentido de vida em resistência, frente ao aniquilamento. Suas memórias, de certo modo, propiciaram-lhes a reconstrução de si mesmas na permanência de memórias coletivas. Resgatar, portanto, tais resquícios apresentam-se como um caminho para a própria reconstrução do ser, perante as memórias que recuperaram sua identidade aniquilada pelo terror das torturas. Desse modo, neste trabalho, objetiva-se refletir acerca das questões totalitárias que permeiam a formação nacional brasileira, por meio do filme *Que bom te ver viva* (Lucia Murat), cujos resquícios de desmandos sociopolíticos insistem em permanecer como uma marca histórica do Brasil.

## IMAGENS E DISCURSOS DE VIOLÊNCIA

O filme de longa-metragem, *Que bom te ver viva* (1989), de 97 minutos, remete à linguagem do cinema documentário, pois estabelece uma narrativa sobre os acontecimentos do que foi a ditadura civil-militar brasileira, no que se refere à violência desferida contra as mulheres, relatada a partir de suas próprias vozes. Se houve torturas e diversos outros ataques aos direitos humanos, a identidade de gênero consti-



tuía um fator ainda mais problemático, segundo as testemunhas cujos relatos de experiências foram coletados por Lucia Murat. Ela própria, uma das vítimas da violência do período, comenta que

[a] tortura era uma prática da ditadura e nós sabíamos disso pelo relato dos que tinham sido presos antes. Mas nenhuma descrição seria comparável ao que eu vim a enfrentar. Não porque tenha sido mais torturada do que os outros. Mas porque *o horror é indescritível* [...]. Quando cheguei no Doi-Codi, não sabia onde estava, só fui descobrir mais tarde, que era o quartel do Exército localizado na Rua Barão de Mesquita, que existe até hoje. Rapidamente me levaram para a sala de tortura. **Fiquei nua, mas não lembro como a roupa foi tirada. A brutalidade do que se passa a partir daí confunde um pouco a minha memória.** Lembro como se fossem *flashes*, sem continuidade. De um momento para outro, **estava nua apanhando no chão.** Logo em seguida me levantaram no pau de arara e começaram com os choques. **Amarraram a ponta de um dos fios no dedo do meu pé enquanto a outra ficava passeando. Nos seios, na vagina, na boca.** Quando começaram a jogar água, estava desesperada e achei num primeiro momento que era para aliviar a dor. Logo em seguida os choques recomeçavam muito mais fortes. Percebi que a água era para aumentar a força dos choques. Isso durou horas. Não sei quantas. Mas deve ter se passado mais de dez horas. De tempos em tempos, me baixavam do pau de arara. **Lembro que um médico entrou e me examinou. Aparentemente fui considerada capaz de resistir, pois a tortura continuou** (DEPOIMENTO..., 2013, [s. p.], grifos nossos).

A narrativa fílmica é engendrada pelo terror deflagrado na combinação entre os relatos e a construção do roteiro, que traz diversas passagens que podem ser reconhecidas no depoimento da própria diretora, em 28 de maio de 2013, à Comissão Nacional da Verdade. A fotografia de Walter Carvalho envolve as situações encenadas em um espaço representado como uma sala, onde a protagonista atende ao telefone, olha pela janela, senta-se no sofá, levanta-se. A personagem também encara a câmera com a qual estabelece um monólogo-des-

bafo, a partir da notícia – sequência inicial da atuação – de que havia sido publicada nos jornais a sua experiência de tortura.

Desenrolam-se mais depoimentos imbricados de outras ex-presas políticas, emaranhados em uma teia narrativa que se confunde aos relatos da própria Lucia Murat e de outras mulheres que não autorizaram identificação. Vale salientar que, se tais questões referentes ao período constituem tabu após mais de 50 anos do início do golpe de 1964, os cinco anos após o término do período e da estreia do primeiro filme a levantar o assunto aconteceu repleto de receios. Após os letreiros iniciais que apresentam as depoentes, seguem-se os testemunhos que se mesclam e completam como a formar uma narrativa de unívoca denúncia dos tempos de horror. Maria Carmo Brito, Estrela Boahadana, Maria Luiza G. Rosa (Pupi), Rosalinda Santa Cruz, Crimeia de Almeida, Regina Toscano e outra depoente cuja identidade, a seu pedido, foi ocultada são apresentadas aos poucos e reverberam as doloridas lembranças que ainda as acompanhavam, poucos anos após as campanhas das *Diretas Já* – e mais de uma década após os chamados anos de chumbo<sup>10</sup> –, que marcam o fim oficial do regime militar, com a reivindicação de eleições diretas no país.

Seus testemunhos descrevem os cotidianos do presente da enunciação testemunhal, anos após os episódios de violências, nas sessões de interrogatórios pelas Forças Armadas do Estado. quando eram presas nas ações da militância de esquerda insurgente contra o regime. As práticas de subjugação das mulheres se embaraçam e demonstram uma espécie de padrão das técnicas de tortura utilizadas nos corpos femininos. A cineasta Lúcia Murat, por exemplo, em outro excerto do relato para a Comissão Nacional da Verdade, narra torturas diferenciadas e insólitas tamanha a ilogicidade e perversidade dos atos. A descrição das torturas com animais e insetos, tais quais baratas e jacarés, coincidem não só com as falas da personagem do filme, mas também confirmam diversas passagens do dossiê *Brasil: Nunca Mais*, escrito em meio aos eventos, muitos anos antes do depoimento de 2013. Nele, a cineasta afirma:

[n]ão sei bem o que se passou quando eu voltei. As lembranças são confusas. Não sei como era possível, mas tudo ficou pior. Eles estavam histéricos. Sabiam que pre-

---

10 Os chamados anos de chumbo correspondem, de acordo com muitos teóricos, ao período mais violento da ditadura civil-militar brasileira, entre os governos de Arthur da Costa Silva (1967–1969) e Emilio Garrastazu Médici (1969–1974).

cisavam extrair alguma coisa em 48 horas senão perderiam meu contato. Gritavam, me xingavam e me puseram de novo no pau de arara. Mais espancamento, mais choque, mais água. E dessa vez entraram as baratas. Puseram baratas passeando pelo meu corpo. Colocaram uma barata na minha vagina. Hoje, parece loucura. Mas um dos torturadores, de nome de guerra Gugu, tinha uma caixa onde ele guardava as baratas amarradas por barbantes. E através do barbante ele conseguia manipular as baratas no meu corpo (DEPOIMENTO..., 2013, [s. p.]).

Já no filme, a descrição das baratas é uma das lembranças mais assombradas da personagem, que usa a câmera como interlocutora e, ao mesmo tempo, confidente e representação dos torturadores recriados, assim como da classe média, a qual se refere com mágoa e desprezo:

[...] comigo é diferente, o meu medo é nobre, não é uma neurose qualquer. Afinal de contas, ninguém gostaria de ter sido torturada com baratas. O meu pavor tem lógica. E a classe média adora lógica! O que se explica, tudo bem. O problema é o que não se explica (QUE BOM TE VER VIVA, 1989, 45min37seg).

A narração fílmica opta por substituição do padrão clássico de documentário – expositivo com *voice over* – por encenações da época através dos testemunhos como objetos da História oral. Nesse sentido, muitas das memórias passam por recriações e transmutações (RICOEUR, 2007). Mesmo assim, as vozes, ainda que não *over* a conduzirem o tom do documentário, revelam unidade, ao mesmo tempo em que se expandem em sentido amplo, tal qual explica Bill Nichols (2005):

[p]or voz, refiro-me a algo mais restrito que o estilo: aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social [...]. Nesse sentido, “voz” não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível,

formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário (NICHOLS, 2005, p. 50, grifos nossos).

A voz narrativa configura, portanto, a tônica do documentário que emitirá o ponto de vista acerca do que significou essa ditadura brasileira (1964-1985) e suas consequências individuais e coletivas.

O cineasta despe o manto do comentário em *voz-over*, afasta-se da meditação poética [...] e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos). (NICHOLS, 2005, p. 154, grifos nossos).

No entanto, como remete também ao docudrama, dadas as encenações, pode-se pensar nessa escolha estética da realizadora como outras possibilidades de se resgatar o passado, cujos acontecimentos sofreram negação e apagamentos contínuos. Há a encenação como maneira de reconstrução dos fatos. Assim, para análise do filme documentário, é preciso compreender como a encenação convive com os depoimentos perfazendo as fronteiras pertinentes ao gênero. Conforme explica Fernão Ramos (2013),

[o] campo do documentário possui fronteiras, como todo campo que se define enquanto tal. Devemos pensar as fronteiras do documentário não de modo normativo (o que *deve* ser o documentário), mas com o objetivo de refinarmos nosso instrumental analítico. [...] Se alguns documentários mentem, brincando e enganando o espectador, demonstram que a criação autoral é livre. Na medida em que não situamos uma posição normativa, a incidência sobre o campo definitório é pequena (RAMOS, 2013, p. 48-49).

Jacques Rancière (2013) atenta para a questão de definição do documentário, em sua natureza híbrida comum às obras cinematográficas porque existem nuances que revelam “[...] o problema da natureza de um gênero cinematográfico chamado ‘documentário’. Ele nos permite, num atalho vertiginoso, ligar duas questões: O que é uma memória? O que é o documentário, como tipo de ficção?” (RANCIÈRE, 2013, p. 159). Pode-se recorrer a Paul Ricoeur (2007) para refletir acerca da memória no papel de resgate do ido:

[o] dever de memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros, dos quais diremos mais adiante que não são mais, mas já foram. Pagar a dívida, diremos, mas também submeter a herança a inventário (RICOEUR, 2007, p. 101).

Dessa forma, considerada a dificuldade ainda de acesso aos documentos do período, na época da realização do filme, os depoimentos associados à estética do docudrama contribuem para o resgate da memória e a representação de eventos do passado. Ao mesclar acontecimentos reais a possíveis releituras ou ressignificações ficcionais do período, o docudrama aproxima-se do próprio movimento de recuperação das memórias. Conforme afirma Seligmann-Silva (2004), tal questão relaciona-se a preocupações que envolvem a História.

Enquanto o tempo da memória coletiva é “uma corrente de pensamento”, a História precisa das esquematizações didáticas, ela divide o tempo para dominá-lo e compreendê-lo. Já Benjamin refletiu tanto sobre a nossa moderna incapacidade de narrar histórias em um mundo urbano onde o perigo espreita a cada segundo como também escreveu, e de certo modo incorporou no seu procedimento historiográfico, o princípio proustiano da *mémoire involontaire*, que se deixa guiar não pela continuidade do tempo abstrato vazio, mas sim pelas associações dominadas pelo acaso (SELIGMANN-SILVA, 2004, p. 70).

Como o engendramento desses processos ocupa uma série de preocupações de muitos campos de conhecimento, compreende-se a opção da cineasta para resolver esteticamente a impossibilidade de buscar a verdade por meio da recuperação do passado.

Com isso, vê-se que o passado não é apenas uma reunião de acontecimentos cronologicamente relatáveis. Pensar o passado assim, de uma maneira calculista e fria, como se ele fosse um corpo inerte em frente à bancada do cientista, retira todo o *presente* desse mesmo passado. Se vivemos inexoravelmente no presente, o passado sempre é o sido retido no presente. O modo, portanto, com que se lida com o passado é sempre definido no presente, de maneira que o passado é constantemente relido a partir dos humores e interesses do presente. Se é verdade que apenas se pode falar em esquecimento, ao mesmo tempo em que se fala em lembrança, fica claro que o que é lembrado e *como* isso é lembrado está sempre à mercê das dinâmicas de poder e de afeto a cada vez presentes. Isso implica que a recuperação do passado, se rigorosa, também deve tentar recuperar essas dinâmicas de poder e de afeto presentes à época, mesmo que de uma forma maculada pelo presente.

No caso dos relatos em questão, vê-se um movimento oposto ao hegemonicamente determinado. Como um importante mérito do documentário, ressalta-se sua tentativa de dar *vida*, isto é, de *presentificar* um passado que se quer esquecer, mas que continua ali na vida daquelas mulheres e que, mesmo que indiretamente, ainda ressoa no presente de todo o país. Em certo momento, a personagem de Irene Ravache lê um artigo de jornal que critica o fato de mais um livro sobre prisões na ditadura ter sido lançado, com o argumento de que, talvez, aquela não fosse “a melhor hora”. A personagem objeta: “[...] ele vem me falar em hora. Quer dizer: eu tenho que me lembrar na hora que ele determinar. Babaca!” (QUE BOM TE VER VIVA, 1989, 56min56seg). Sim, o acesso ao passado deve seguir regras, justamente contra as quais se levantam o documentário e as vozes das entrevistadas, num processo de elaboração do trauma, por meio dos testemunhos que emergem de um trabalho doloroso de recuperação das memórias e que constitui uma forma de ultrapassar as lacunas de um tempo que se prefere esquecer, apagar.

No cerceamento das falas e no terror físico e psicológico, residem os mecanismos de controle e rebaixamento dos símbolos de humanidade aferido às mulheres torturadas. É nesse sentido que o documentário, ao priorizar a vida daquelas mulheres, não a descrição mecanizada, cientificista e impessoal das torturas sofridas, promove

o que não se quer que promova: a visibilidade, a escuta, a vida. Dá vida, por meio do diálogo.

O processo dialógico busca, na enunciação, a reconstituição das subjetividades diante do testemunho. Os discursos ganham também corpo para presentificar aos ouvintes do trauma as dores e o terror das vítimas. Pungentes, as narrações provocam o desconforto de sua revolta por ter de reviver – mesmo involuntariamente –, em todas as esferas, feridas incuráveis. Assim, de forma metalinguística, as ações são justapostas e mesclam tempos, personagens, relatos, situações e espaços. Ao final, a ideia é de um longo relato unívoco a invocar a mesma dor ainda muito viva na memória tornada coletiva como vivência histórico-social. Emerge na voz, no corpo e na atuação de Irene Ravache, a personagem que condensa, identitariamente, as mulheres torturadas, ao passo que também presentifica aquilo que estava recalcado (FREUD, 2019), ao reviver cada uma das dores de seus corpos violados. Recompôr o tempo passado, envolto em tantos traumas, faz emergir o “elemento fragmentário da temporalidade, típico do registro pessoal ou coletivo da memória” (SELIGMANN-SILVA, 2004, p. 70).

Seligmann-Silva (2004, p. 70) explica que “[p]ara Halbwachs, por exemplo, a História entra em cena com o fim da tradição, no ‘momento em que se apaga ou se decompõe a memória social’”. Pode-se depreender da justaposição de depoimentos das mulheres entrevistadas, portanto, uma coletividade irmanada na dor a fim de se erguer a voz que prossegue em luta e, verdadeiramente, sustenta e dirige o argumento do documentário catártico, a ressaltar os resquícios de processos que persistem e contra os quais as testemunhas vítimas dos terríveis acontecimentos precisam permanecer alertas.

## **CORPOS ABJETOS E MENTALIDADE TOTALITÁRIA**

O século XX foi marcado por um regime político-social inédito na História, mesmo que com semelhanças em relação a regimes anteriores. Os totalitarismos devem ser, como bem argumentou Arendt (2012), pensados em sua singularidade, não apenas como uma atualização da tirania clássica, por exemplo. Seguindo essa linha, deve-se pensar também os totalitarismos no plural, para se encontrarem as especificidades, bem como as características compartilhadas. Não se trata, assim, de um reducionismo no sentido de sustentar que a ditadura brasileira foi igual ao fascismo italiano, mas de encontrar, em nossa terra, elementos totalitários presentes em nosso passado e em

nosso presente. *Que bom te ver viva* (1989), sob essa lente, revela, de maneira excepcional, alguns desses elementos da mentalidade totalitária brasileira.

Um elemento essencial do totalitarismo, como o próprio nome indica, é a tendência totalizante dos princípios propagados pelo regime. A pretensão de totalização, nesse sentido, implica na negação de qualquer possível alteridade, uma vez que se visa, em primeiro plano, à uniformidade. A mentalidade totalitária parte da premissa de que ela carrega consigo a verdade (seja natural, seja histórica, seja religiosa), com o objetivo de eliminação completa do outro<sup>11</sup>. Na ditadura civil-militar brasileira, o alvo principal do governo totalitário, a mancha mais intolerável do tecido nacional, eram os movimentos de esquerda, dos quais participavam as entrevistadas no documentário. Tal erradicação do outro se dá tanto em relação ao corpo quanto em relação ao discurso. Por isso, simplesmente matar o inimigo não é suficiente. É preciso fazer com que todas as convicções sejam abaladas, todas as ideias sejam negadas, todo discurso seja esfacelado. Quando algumas figuras de liderança dos outros grupos – no caso, dos movimentos de esquerda – mudam seu discurso, a força social desse mesmo discurso diminui e sua possibilidade é posta à prova. A tortura é dos meios mais usados para o aniquilamento de outras narrativas. Nesse sentido, manter as torturadas vivas pode ser mais destruidor de discursos do que matá-las.

Assim, vê-se que o movimento fundamental do totalitarismo é o de eliminação de tudo aquilo que é considerado nocivo. Trata-se de uma premissa tipicamente monoteísta-europeia de se separar o joio do trigo, de tal modo que o movimento totalitário depende da identificação de “joios”, de elementos nocivos e estranhos, para sua própria existência. Ele depende, radicalmente, da existência do outro para existir – de um outro muito bem identificado, mesmo que a cada vez diferente –, em que a contradição essencial do totalitarismo: ele é autodestrutivo. Disso, surge o *terror total* como marca distintiva desse fenômeno, tal qual exposto no último capítulo de *Origens do totalitarismo* (2012), de Hannah Arendt.

O terror se torna total quando ameaça a extinção de tudo aquilo que é considerado prejudicial, de modo a inexistir a oposição. Ora, isso implica, necessariamente, a eliminação de toda espontaneidade, de toda ação<sup>12</sup>. Logo, de toda *vida propriamente humana*, “[o] terror

---

11 Não à toa, Arendt (2012) viu no imperialismo uma das origens do totalitarismo.

12 Para Arendt (2018), ação pode ser entendida como ato de iniciar, introduzir o novo e imprevisível no mundo.



é necessário para tornar e manter o mundo coerente, para dominar os seres humanos até que percam a espontaneidade e, com ela, a imprevisibilidade especificamente humana do pensamento e da ação” (ARENDT, 2008, p. 369). O terror não é a tentativa de literalmente extinguir a existência divergente, mas de retirar a *vida* daquele que continua existindo. Trata-se de fazer com que os vivos sejam, assim como os tradicionais mortos-vivos do cinema: andam, comem, podem até conversar, mas não podem pensar nem propriamente agir. A tortura retira a vida mesmo que a pessoa continue ali, respirando, “[...] está vivo, mas não é uma vida. Situa-se fora do enquadramento fornecido pela norma, mas apenas como um duplo implacável, cuja ontologia não pode ser assegurada, mas cujo estatuto de ser vivo está aberto à apreensão” (BUTLER, 2015, p. 21).

Diferentemente de um regime tirânico clássico, o totalitarismo não apenas propaga o medo, mas determina-se, em sua essência, pelo terror, o medo generalizado. Como efetivação da lei do movimento (ARENDT, 2012), o terror estabelece a premissa da descartabilidade humana, a fim de fabricar seu ideal de humanidade, o qual, necessariamente, é único. O terror total é a supressão integral do espaço do entre, do diálogo e da troca, essenciais para que haja vidas. Ao gerar desconfiança, o terror totalitário universaliza os papéis de carrasco e torturado, de modo que todos podem, um dia, ocupar um ou outro papel. As mulheres entrevistadas relatam como a figura do torturador é posta, involuntariamente, nos homens com quem convivem, o que aumenta seu isolamento e retira seu poder de ação. Esse foi um objetivo ao deixarem-nas vivas: gerar vidas abjetas, solitárias e excluídas. Mas elas venceram.

Uma vez que regimes e mentalidades totalitários têm como principais características a propagação do terror, com vistas à desconfiança generalizada e ao isolamento social e político, bem como à impossibilidade das capacidades de pensar, sentir e agir, fica claro como, ao fim, o principal alvo é a liberdade humana. Em outras palavras, a finalidade do totalitarismo é a aniquilação da existência, uma vez que esta só pode ser entendida, existencialmente, como aquela que gera mundo e introduz começos; portanto, que se liberta de qualquer necessidade, seja histórica, seja natural. Nesse sentido, nada pode ser mais assustador para um totalitarismo do que o *nascimento*. Se todo totalitarismo busca estabilizar o mundo, então, o surgimento de uma vida que se mostra mais do que todas como pura espontaneidade só pode ser vista como a maior ameaça. A liberdade essencialmente humana “[...] equivale ao fato de que os homens nascem e que, portanto,

cada um deles é um novo começo e, em certo sentido, o início de um mundo novo” (ARENDDT, 2012, p. 620).

Um pouco à frente, a filósofa continua:

[o] terror, portanto, [...] tem de eliminar do processo não apenas a liberdade em todo sentido específico, mas a própria fonte de liberdade que está no nascimento do homem e na sua capacidade de começar de novo. [O] cinturão de ferro do terror [destrói] a pluralidade dos homens e faz de todos aquele Um (ARENDDT, 2012, p. 620).

Assim, entende-se que ser a própria fonte de liberdade, dar vida a um novo mundo, é de todas a maior *resistência* que se pode operar em um regime totalitário. E as mulheres entrevistadas em *Que bom te ver viva* (1989) entenderam muito bem isso. Nesse processo, “[...] o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho de luto” (RICOEUR, 2007, p. 86) e o renascimento da vida em outras vidas. Desse modo, compreende-se o porquê muitas delas se orgulham de serem mães e terem podido gerar vida em meio à degradação e aos extermínios de corpos e subjetividades. Foi o modo como puderam empreender a recuperação da humanidade que lhes foi tirada pelo totalitarismo.

Maria do Carmo Brito, por exemplo, afirmou que a culpa por não ter morrido junto de seu marido, assassinado pelo regime, só foi superada na primeira gravidez. “Na maternidade, Maria diz ter resgatado a possibilidade de vida [...]”, declarou a narradora (QUE BOM TE VER VIVA, 1989, 12min38 a 12min40). Pupi, na mesma linha, admite ter visto nos filhos a renovação da vida, a qual havia sido retirada pelos torturadores. Regina Toscano relata, com limpidez, que,

[d]urante a cadeia toda, o que realmente me segurou era a vontade de ter um filho, a certeza de que eu ia ter um filho. Isso representava para mim vida. Se eles estavam querendo me matar, eu tinha que dar uma resposta de vida. E ter um filho, para mim, simbolizava, simboliza até hoje, a resposta de que a coisa continua, de que a vida tá aqui, de que as coisas não acabam. E a primeira coisa que

fiz ao sair da cadeia e, logo depois, Paulo, que era casado comigo na época também saiu, foi engravidar. Daniel nasceu muito representando para nós, para mim, a vida (QUE BOM TE VER VIVA, 1989, 38min42seg a 39min23).

Crimeia de Almeida, por seu turno, teve um filho ainda na prisão e reconhece a experiência como de uma grande felicidade, mesmo estando cercada de metralhadoras.

E eu pensava o seguinte: eles tentam acabar comigo, e nasce mais um, aqui mesmo onde eles tentam me eliminar; onde eles tentam acabar com as pessoas, a vida continua. Eu sentia o nascimento do meu filho como se ele estivesse se libertando do útero. Para mim, era um sinal de liberdade: meu filho livre. É claro que teve as marcas negativas. [...] (QUE BOM TE VER VIVA, 1989, 1h03min-5seg a 1h03min35seg).

Esses relatos fazem coro à voz de esperança que se lê no último parágrafo de *Origens do totalitarismo*, que reitera que

[o] começo, antes de tornar-se um evento histórico, é a suprema capacidade do homem; politicamente, equivale à liberdade do homem. *Initium ut esset homo creatus est* – “o homem foi criado para que houvesse um começo”, disse Agostinho. Cada novo nascimento garante esse começo; ele é, na verdade, cada um de nós (ARENDDT, 2012, p. 639).

Nos relatos, fica claro como a desumanização é operada sobre os corpos femininos torturados, de tal modo que, nem mesmo após o fim da tortura, sua humanidade é completamente restituída. Aos olhos democráticos, após o fim da ditadura, quando em aparente plena liberdade, elas ainda são consideradas *menos* humanas. Como bem esclarece Butler (2015), a ontologia da vida é determinada politicamente, de maneira que condições de precariedade geram su-

jeitos vivos sem vida. *Que bom te ver viva* (1989) apresenta mulheres que sobreviveram, mas que ainda lutam para terem sua vida, portanto, sua história e sua voz, reconhecidas.

Logo no início do filme, a personagem de Ravache reflete sobre as torturadas: “[...] é isso aí, né, cara, não dá pra pensar que é humano” (QUE BOM TE VER VIVA, 1989, 8min17seg). Pouco adiante, completa: “[...] quem sobreviveu não é humano. Igual ao torturador, que também não é. (risos) oh, merda, oh, merda! O pior é que eu também acho isso. Todos vocês acham que a gente é diferente [...] às vezes eu também acho” (QUE BOM TE VER VIVA, 1989, 8min57seg). Sobreviver e não ser humano, eis o claro relato daquilo que Butler (2015) chamou de “vida abjeta”, vida descartável, daquele que “está vivo, mas não é uma vida”. A retirada da espontaneidade, da liberdade, do pensamento, da ação – como visto, projetos propriamente totalitários – revelam o alto grau de *dominação* presente. Como muito bem expõe a personagem, nessa dominação não há um sujeito dominador e um dominante. Ambos estão sob o jugo da dominação. O que há são sujeitos também dominados que servem de meio para a propagação direta dessa dominação, no caso, pela tortura. Como comenta Butler (2015, p. 53): “[...] precisamente porque cada corpo se encontra potencialmente ameaçado por outros corpos que são, por definição, igualmente precários, produzem-se formas de dominação”.

Todos os relatos, em alguma medida, indicam a solidão como marca indelével da tortura. Tanto quando estavam presas quanto depois, esse é um sentimento dominante. A solidão, ou seja, o sentimento de incapacidade de diálogo, até mesmo consigo, é consequência do terror e prova de que o Brasil ainda vive sob uma mentalidade totalitária, muito embora agora, sob um regime político legalmente democrático<sup>13</sup>. Tal isolamento, isto é, a destruição do

13 Em especial, a partir da segunda metade da década de 2010, no Brasil, nota-se um acirramento da referida dificuldade de diálogo no âmbito político, fato evidenciado, principalmente, pela presença de discursos abertamente ditatoriais e de oposição direta aos direitos humanos. Em 2016, em momento de votação, na Câmara dos Deputados, do impedimento da então presidenta Dilma Rousseff, assistimos a um elogio explícito ao coronel Brilhante Ustra, torturador da presidenta e de inúmeras outras pessoas durante a ditadura civil-militar brasileira (o vídeo pode ser assistido em: [https://www.youtube.com/watch?v=xiAZn7bUC8A&ab\\_channel=Estad%C3%A3o](https://www.youtube.com/watch?v=xiAZn7bUC8A&ab_channel=Estad%C3%A3o). Acesso em: 27 out. 2021). Se o silêncio a respeito das torturas já era motivo para se concluir a perpetuação de uma mentalidade totalitária no Brasil após 1985, o elogio manifesto, na Câmara dos Deputados, a um torturador reforça sua presença. Em vez de punido, o exaltador do coronel foi eleito presidente da República, em 2018. A partir de então, incontáveis foram as falas de cunho ditatorial, seja por parte de importantes políticos, seja de grupos políticos populares. A título de exemplificação, podemos citar atos que

espaço de ação comum, pode vir a ser interiorizado a ponto de gerar solidão, o sentimento de desarraigamento e superfluidade da vida; em uma palavra, a perda de mundo. Sem mundo, perde-se a capacidade de pensar e de agir, perde-se, destarte, a liberdade. O fim da ditadura não resultou no acolhimento daqueles isolados, mas reafirmou sua superfluidade e desumanização, ao impor o silêncio.

Uma vida supérflua, mais: uma estrutura social de criação de vidas supérfluas é resultado do totalitarismo. A vida que não pertence ao mundo, a vida solitária e que a todo momento teme, não é para ser vivida. Uma vida assim não encontra qualquer diferença entre ser e não ser; há a perda total de sentido. É a esse fenômeno que se refere um conceito central de Arendt (2012) ao pensar o totalitarismo: o mal radical. O totalitarismo sugere um novo mal, diferente de todo aquele proposto pela tradição como “privação de bem”; trata-se, em resumo, da total indiferença quanto à vida, tanto do outro quanto sua. O mal é radical, justamente por compreender a totalidade da humanidade. A mentalidade totalitária busca a diminuição do valor da vida humana a zero, de modo que o mal é visto como condição para o aperfeiçoamento do ideal de humanidade visado, no qual não há distinções entre os homens, e todos se igualam numa massa uniforme e homogênea.

A solidão e a superfluidade da vida encontram seu auge na figura do desaparecido. Rosalinda Santa Cruz, em seu depoimento,

---

pedem a volta da ditadura militar e que louvam o Ato Institucional número 5 (AI-5) – o mais repressivo de todo o período ditatorial brasileiro, responsável pela suspensão dos direitos políticos no país –, com a presença do atual presidente da República ([https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/26/politica/1574785901\\_729738.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/26/politica/1574785901_729738.html). Acesso em: 27 out. 2021); a presença também do presidente em questão em atos que pedem o fechamento do Supremo Tribunal Federal (<https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,bolsonaro-diz-ser-inacreditavel-o-que-acontece-no-stf-e-apoiadores-pedem-fechamento,70003759872>. Acesso em: 27 out. 2021); e a morte da vereadora Marielle Franco em 2018, mulher negra, da periferia do Rio de Janeiro, defensora dos Direitos Humanos e ativista dos direitos LGBTQIAP+, assassinada em seu veículo, o qual foi atingido por treze tiros, que também mataram o motorista Anderson Pedro Gomes. Até o presente momento, não se sabe quem organizou o atentado. No mês seguinte ao assassinato, o então candidato a deputado estadual do Rio de Janeiro, Rodrigo Amorim (PSL-RJ), quebrou uma placa de homenagem à vereadora com argumento de se tratar de um protesto contra a “bagunça comunista”, ação que encontrou apoio de outros políticos de relevância nacional (<https://aovivo.folha.uol.com.br/2018/10/03/5534-aovivo.shtml#post382232>. Acesso em: 27 out. 2021.; <https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/10/04/placa-de-marielle-foi-quebrada-para-restaurar-a-ordem-diz-flavio-bolsonaro.htm>. Acesso em: 27 out. 2021). O ato é uma evidente anuência ao assassinato de mais uma mulher ligada a movimentos políticos de esquerda e, conseqüentemente, à impunidade dos mandantes.

afirma: “[...] acho que a invenção do desaparecido é a invenção mais terrível que a repressão pode ter inventado” (QUE BOM TE VER VIVA, 1989, 51min12seg). O desaparecido é aquele que deixou em completa solidão aqueles que o queriam. Além disso, como não se sabe se o desaparecido está vivo ou morto, não pode haver nem a completa esperança do reencontro, nem o luto. Comentando Butler, o professor Alexandre Cabral escreve que

[...] só podemos experimentar a perda de pessoas amadas, se suas vidas aparecem como vidas que importam. E isso só é possível dentro de certos quadros político-epistemológicos de reconhecimento de que tais seres, pelos quais choramos a perda, são vidas – e vidas que importam. Nenhuma vida aparece como vida que importa, se não for reconhecida como vida (CABRAL, 2020, p. 140).

Uma vida que importa é uma cuja morte pode ser sofrida, sustenta Butler (2015). A figura do desaparecido é realmente a invenção mais cruel possível, pois se retira a possibilidade da experiência da perda, até mesmo daquela pessoa mais amada. Se a tortura já havia retirado do torturado sua vida, mesmo que ele ainda continue existindo, o desaparecimento de uma pessoa amada revela-se como o mais elevado instrumento de tortura, ao colocar tanto a vida quanto a existência em suspenso.

Por meio das reflexões em torno de *Que bom te ver viva* (1989) até a atualidade, vislumbra-se um país ainda atado às amarras coloniais e escravocratas, reverberadas em discursos advindos dos maiores representantes políticos eleitos, em meio a um clima de disputa ideológica que nega o horror de um passado ainda negligenciado por grande parte de uma população que desconhece sua própria História. A violência contra a mulher, muito possivelmente, está no cerne, inclusive, do que significou o eufemístico *impeachment* de 2016, cuja sombra de golpe sufocaria as identidades de gênero, mais uma vez, e as subjetividades descendentes de uma trajetória de extermínio reiterada a cada notícia estarrecedora de legitimação de violência pelo Estado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Que bom te ver viva* (1989) desafia as classificações do gênero documentário para erigir uma narrativa testemunhal, a partir da reunião de vozes de mulheres, a resgatar as memórias acerca das torturas vividas na condição de presas políticas. A partir de suas próprias experiências compartilhadas indiretamente com as – também ex-presas políticas – entrevistadas, a cineasta Lucia Murat constrói um imbricado relato denunciador e reflexivo do que significou a ditadura civil-militar brasileira para as mulheres. O documentário reúne as vozes femininas e as subjetividades violadas e silenciadas pelos diversos processos de formação da sociedade brasileira.

As violências de gênero permeiam o filme de modo a realizar uma recuperação do tempo massacrado por memórias dolorosas e esquecimentos que lhes permitiram, de certa forma, prosseguir e elaborar tais experiências. A misoginia desferida contra as ex-presas políticas estabelecia o cerne do gozo sádico dos torturadores, e a tortura sexual é uma das marcas das humilhações em seus corpos e mentes. Entrevistas de psicanalistas compõem as falas para a câmera ao ser analisado o cenário insólito do passado ainda espectral a rondar os, aparentemente, curtos momentos de democracia no cenário brasileiro. As torturas persistem nos corpos que, de vítimas, podem passar a culpados para uma sociedade que não consegue compreender – nem aceitar –, em negacionismos de ordem histórica ou pessoal, que houve torturados, mortos e desaparecidos por forças histórico-sociais arraigadas na sociedade brasileira. A mentalidade totalitária, marcada pela exclusão total do diferente, não se foi com o fim do regime político ditatorial, e continua a luta para que um dia se possa ouvir com toda a intensidade que esta frase pode trazer: *que bom te ver viva!*

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARENDT, Hannah. **Compreender: Formação, Exílio e Totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARENDDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil: nunca mais**. 41. ed. São Paulo: Editora Vozes, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. vol. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BETIM, Felipe. O que significou o AI-5 para o Brasil, segundo o historiador Carlos Fico. **EL PAÍS - Brasil**, 26 nov. 2019. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/26/politica/1574785901\\_729738.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/26/politica/1574785901_729738.html). Acesso em: 27 out. 2021.

BOLSONARO exalta Ustra na votação do impeachment em 2016. 1 vídeo (48 s). Publicado pelo Estadão. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=xiAZn7bUC8A&ab\\_channel=Estad%C3%A3o](https://www.youtube.com/watch?v=xiAZn7bUC8A&ab_channel=Estad%C3%A3o). Acesso em: 27 out. 2021.

BRASIL: NUNCA MAIS (Projeto integral). Disponível em: <http://bnm-digital.mpf.mp.br/pt-br/>. Acesso: 02 ago. 2021.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Tradução de Sérgio Lamarão; Arnaldo Marques Da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CABRAL, Alexandre Marques. **Desidentidades e resistências**: ensaio de alterogênese político-existenciais. Rio de Janeiro: Via Verita, 2020.

CARAMURU, Pedro. Bolsonaro diz ser inacreditável o que acontece no STF e apoiadores pedem fechamento. **Política. Estadão**, 26 jun. 2021. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,bolsonaro-diz-ser-inacreditavel-o-que-acontece-no-stf-e-apoiadores-pedem-fechamento,70003759872>. Acesso em: 27 out. 2021.

DEPOIMENTO de Lúcia Murat à Comissão Nacional da Verdade. **Política. Portal A Tarde**, 28 mai. 2013. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/politica/materias/1506981-depoimento-de-lucia-murat-a-comissao-da-verdade-do-rio>. Acesso: 01 ago. 2021.



DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido** – o olho da história. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

ELEIÇÕES 2018: Partido de Bolsonaro cresce e empata com PSDB na preferência do brasileiro, aponta Datafolha. **Folha de São Paulo**, 04 out. 2018. Disponível em: <https://aovivo.folha.uol.com.br/2018/10/03/5534-aovivo.shtml#post382232>. Acesso em: 27 out. 2021.

FREUD, Sigmund. O infamiliar/*Das Unheimliche*. **Obras Incompletas de Sigmund Freud**. Tradução de Ernani Chaves e Pedro H. Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de história’. São Paulo: Boitempo, 2005.

LÚCIA Murat. Biografias da resistência. Memórias da Ditadura, [s. d.]. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/lucia-murat/>. Acesso: 01 ago. 2021.

MAIA, Gustavo. Placa de Marielle foi quebrada para restaurar a ordem, diz Flávio Bolsonaro. Eleições 2018. **UOL** (Portal), 04 out. 2018. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/10/04/placa-de-marielle-foi-quebrada-para-restaurar-a-ordem-diz-flavio-bolsonaro.htm>. Acesso em: 27 out. 2021.

NAPOLITANO, Marcos. **História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. Desafios para a História nas encruzilhadas da memória: entre traumas e tabus. **História: Questões & Debates**, Curitiba, v. 68, n. 01, p. 18-56, jan./jun., 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrpr.br/historia/article/download/67794/40072>. Acesso em: 25 jan. 2021.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas (SP): Papirus, 2005.

QUE BOM te ver viva. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro, 1989, NTSC, cor, 97 min.

RAMOS, Fernão. **Mas, afinal, o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica.** Tradução de Christian P. Kasper. Campinas: Papirus, 2013.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SCHWARCZ, Lilia. **Sobre o autoritarismo brasileiro.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”. In: SELIGMANN-SILVA, Marcio (Org.). **História, Memória, literatura.** O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2004. p. 59-88.

# A DESUMANIZAÇÃO: REPRESENTAÇÕES DE RELAÇÕES DE PODER EM ABU GHRAIB

**Marina Pupo**

Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas)  
marina.pupo@hotmail.com

**Eliane Righi de Andrade**

Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas)  
eliane.righi@puc-campinas.edu.br

## INTRODUÇÃO

11 de setembro de 2001. Atentados aéreos contra o World Trade Center e o Pentágono. Sob o governo de George W. Bush, o mundo paralisou ao ver as filmagens e imagens das Torres Gêmeas, que implodiram ao toque de aviões, ao ver parte do prédio do Pentágono vir abaixo.

Como resposta a esses ataques, o governo estadunidense deu início à Guerra ao Terror, período conhecido por encadeamentos de eventos em diferentes planos, como o político, o militar, o econômico e o ideológico, com o objetivo de aniquilar o “inimigo”. A título de exemplo, podemos citar a criação de documentos como o *Estratégia de Segurança Nacional dos Estados Unidos*, que autorizava a intervenção dos Estados Unidos da América (EUA) em outros países, em ações tanto preventivas quanto combativas. A partir do trauma

nacional do povo estadunidense, que teve respaldo e apoio popular, bem como da retórica nacionalista que se direcionava ao ataque à liberdade e à civilização, a invasão do Afeganistão e do Iraque se fez urgente para que os EUA irradiassem (seus) valores compreendidos como democráticos e humanos. Assim, criou-se um discurso pautado na representação de um espectro diverso do terrorismo, focando-se, basicamente, no caráter maniqueísta do bem contra o mal, em que se (re)afirma a dicotomia entre Oriente e Ocidente.

No andamento da Guerra ao Terror, portanto, as forças militares estadunidenses invadiram Bagdá, com a finalidade de transformar o sistema de justiça criminal para adequá-lo aos padrões estadunidenses. Nesse entremeio, encontraram na prisão de Abu Ghraib o espaço para fazer valer, ainda que de forma violenta e restritiva, o que chamam de liberdade, nos moldes ocidentais e imperialistas.

A Guerra ao Terror é um exemplo clássico de uma produção discursiva – considerando a disputa de narrativas midiaticizada na época – à moda do nacionalismo, que deu início a um processo de construção de um inimigo que impõe o apagamento do outro/outros – qualquer outro povo que possa ameaçar aquele país – em favor do eu/nós – aqui representado pelos estadunidenses. Em outras palavras, quem é “de fora” e “não-estadunidense” é passível de uma suposta salvação por quem é “de dentro” e estadunidense. Para Michel Foucault (1995), existem narrativas que se repetem e se ritualizam enquanto discurso, já que trazem consigo a finalidade de conservar e produzir práticas discursivas que circulem e, assim, enredem as relações de poder presentes em determinado contexto sócio-histórico. Portanto, a formação de um discurso de poder é um processo coerente à ordem contextual dessa estrutura discursiva.

As estratégias desses discursos engendram relações de poder que intentam alcançar a massa da população por meio do que o filósofo francês chama de vontade de verdade. Essa vontade, por sua vez, é produto das coerções que foram normatizadas pelo poder e legitimadas por práticas políticas e sociais. Em outras palavras, com a política de alastrar valores entendidos como humanos, os EUA se apropriaram da narrativa de intervenção em outros Estados para, assim, se apoderarem também de corpos (e mentes) de sujeito de outras nações.

Nosso interesse como pesquisadoras dá-se em um momento particular da história daquela prisão, anos depois da queda das Torres Gêmeas, a partir do momento em que fotografias das torturas cometidas aos acusados de terrorismo na prisão vieram à tona na imprensa mundial, em 2004. Quando entramos em contato com essas fotos,

deparamo-nos com imagens de corpos abjetos (BUTLER, 2003), nus e esquecidos, submissos, quase sempre com os braços erguidos, como se rezassem, suplicando por salvação perante a penitência que estão a sofrer. Ou, ainda, corpos animalizados, aprisionados pelo bando soberano do Estado (AGAMBEN, 2002).

Neste artigo – que faz um recorte de nossa dissertação de mestrado em construção –, nosso objetivo maior é revisitar arquivos dessa memória construída, ou seja, trazer à lembrança, considerando o que se propõe a partir do conceito de memória discursiva, já que ela tece

[...] fragmentos esses que nos precedem e que recebemos como herança e que, por isso mesmo, sofrem modificações, transformações. De modo simplificado, poderíamos dizer que a memória, portanto, o interdiscurso, são as inúmeras vozes, provenientes de textos, de experiências, enfim, do outro, que se entrelaçam numa rede em que os fios se mesclam e se entretecem. Essa rede conforma e é conformada por valores, crenças, ideologias, culturas que permitem aos sujeitos ver o mundo de uma determinada maneira e não de outra, que lhes permitem ser, ao mesmo tempo, semelhantes e diferentes (CORACINI, 2007, p. 9).

Pela perspectiva discursiva, então, voltamo-nos à construção de sentidos que acreditamos se dar a partir de certas formações discursivas (FOUCAULT, 2014), aqui representadas, de maneira geral, como a dicotomia estadunidense e seus inimigos. Discutiremos as fotografias com base no conceito de intericonicidade (COURTINE, 2013), que pode ser definido como o “sempre-já” da imagem – em analogia ao sempre-já do discurso –, aquela fotografia que nos traz à memória uma outra imagem, de um contexto histórico e social também outro. No nosso caso específico, em nossa análise, traremos à tona imagens de Abu Ghraib que nos remetem a fotos do sistema carcerário do Brasil.

## **(DES)MEMÓRIA EM ABU GHRAIB**

As fotografias de Abu Ghraib são fragmentos de memória em que exercemos nossos atos de olhar e questionar. Memória essa que, através de uma visada arqueológica, nos traz o que sobreviveu e o “que

sabemos ter desaparecido” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 41). Nosso lugar de memória, portanto, é recalculado do espaço para as experiências vividas através da performance do corpo; consideramos, assim, as imagens de Abu Ghraib estando no campo da memória, que aqui se configura a partir da ausência. Isso porque, para Pierre Nora (1993, p. 9), a memória é “[...] aberta à dialética da lembrança e do esquecimento”. Nesse sentido, sabemos que a memória é sempre viva e atual, não havendo, para o autor, meios de memória, mas, sim, lugares.

Esses lugares de memória são, antes de tudo, restos. São formas residuais nas quais subsistem uma consciência comemorativa em uma história que a chama, porque ela, a memória, a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer essa noção. É aquilo que torna secreto, veste, estabelece, constrói e decreta, mantendo, pelo artifício e pela vontade, uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e renovação (NORA, 1993).

É necessário, portanto, para cumprir os objetivos deste artigo, que materializemos um lugar de memória. Em Abu Ghraib, por exemplo, existe um lugar, entre cal e cimento, em que as fotografias dos corpos foram tiradas. Mas, mais do que isso, os corpos também são esses locais. Nesse sentido, o material por nós analisado parece apontar que os muros de Abu Ghraib guardam em si uma memória, uma história (re)contada de tiranias e opressões, tecendo uma memória discursiva, já que

[e]m todo o dizer há um já dito, ou seja, em todo o discurso está presente o interdiscurso, ou melhor, em toda “fala” que ainda está sendo dita, está presente outra que já é conhecida por quem fala. Convém explicitar que o termo “conhecida” não implica que o sujeito enunciador do discurso tenha se lembrado do “já dito”, tal sujeito pode estar esquecido, visto que, os “já ditos” formam a nossa memória discursiva, eles podem surgir inconscientemente no discurso (BORGES NETO, 2013, [s. p.]).

## **A DESUMANIZAÇÃO EM ABU GHRAIB**

Nosso olhar nesta pesquisa recai, inevitavelmente, sobre os corpos que um dia tiveram um sentimento de pertencimento a um grupo; corpos que pertenciam a sujeitos que foram dessubjetivados pela tortura e pela morte. A Guerra do/no Iraque nos mostra como as

tecnologias de poder, pensando ainda com Foucault (1995), e a política, cada vez mais, dedicam-se ao processo de desumanização do outro, do estrangeiro, daquele que não é nós. Contrapondo-se a isso, e considerando a análise de fotografias de eventos como esse que aqui analisamos, Susan Sontag (2003) coloca que

[n]enhum “nós” deveria ser aceito como algo fora de dúvida, quando se trata de olhar a dor dos outros. Quem é o “nós” que constitui o algo dessas fotos de choque? Esse “nós” incluiria não somente simpatizantes de uma minúscula nação ou de um povo sem Estado e em luta pela vida, mas também – uma clientela bem mais ampla – aquelas pessoas apenas nominalmente preocupadas com alguma guerra torpe travada em outro país (SONTAG, 2003, p. 12).

Assim, acreditamos que, por meio da análise das fotografias, é possível discutirmos o processo de distanciamento político do sujeito que ali se encontra(va) e observarmos, ainda, o inquietante que temos dentro de nós, na relação que fazemos daquelas imagens com nossa própria memória, tendo em conta a violência que alimenta o processo de desumanização do outro, seja ele o prisioneiro de Abu Graib, seja ele o preso numa instituição penitenciária brasileira. As imagens que aqui trazemos propõem um diálogo entre fotos que representam “não-sujeitos” da história, os quais só foram “conhecidos” ou “quantificados” por meio de sua infame existência (FOUCAULT, 2003).

Como já exposto, a prisão de Abu Ghraib ressurgiu objetificando corpos que foram destituídos de direito e de liberdade, ou seja, que foram submetidos a um processo de dessubjetivação. À época, o assessor do presidente estadunidense George W. Bush, David Addington, redigiu uma série de memorandos que, direta ou indiretamente, legitimava o uso de violência e tortura física nas guerras. As Convenções de Genebra<sup>14</sup>, por exemplo, ganharam a qualificação de desnecessárias para Bush, uma vez que ele e seu governo consideravam os prisioneiros, que acabaram sendo fotografados, como “combatentes fora da lei”. Sendo assim, os aprisionados de guerra, como eram chamados esses *seres humanos ilegais*, não tinham qualquer acesso à justiça e eram encarcerados em condições desumanas.

---

14 As Convenções de Genebra são tratados que determinam normas para leis que dizem respeito ao Direito Humano Internacional.

Ao nos voltarmos aos corpos nus retratados nas fotografias, não apenas como fragmentos de memória, mas como partes, fragmentos de si, remetendo-nos, ainda, ao pensamento agambiano, que considera as vidas nuas incluídas no direito por meio de sua exclusão (AGAMBEN, 2002). Assim, utilizamos aqui a máxima agambiana da sacralidade da vida do homem-lobo, já que trabalhamos com a sua possível animalização. No que se nomeou – na disputa de narrativas que mencionamos – uma ação “civilizatória” por parte do governo estadunidense, esses corpos desprovidos de condição humana são adestrados por tecnologias disciplinares do animal-homem, que fazem de seu corpo uma realidade necropolítica (MBEMBE, 2018), em que a guerra se justifica em benefício da existência de um determinado nós. Em outras palavras, em torno do trauma nacional dos EUA, perpetrado em 11 de setembro, há uma passibilidade e aceitação da morte de alguns para a sobrevivência de outros, tomados como mais merecedores da vida.

A “teoria do monstro”, proposta por Jeffrey Cohen (2000) nos parece cabível aqui também, já que a partir dela podemos compreender como uma população marginalizada, caracterizada como minoria vulnerável, oferece riscos ao *status quo*, por se desviar da normatividade, devido a algum aspecto considerado a norma – seja sua orientação sexual, sua identidade de gênero, sua religião, sua raça e/ou etnia. O monstro, portanto, é uma construção social que nasce em certo contexto cultural, surgindo em situações de crise, quando a “normalidade” se sente ameaçada. No caso dos EUA, sua retórica nacionalista construiu um discurso que perpassou o espectro do terrorismo, de modo a fazer crer que os (supostos) terroristas têm merecimento de sofrer torturas e, quem sabe, de morrerem. Esse processo de exacerbação do choque entre culturas, que transforma a diferença em monstruosidade, é, enfim, justificativa para o extermínio de uma delas – a menos “familiar” em relação às culturas hegemônicas –, de modo a parecer um ato heroico (COHEN, 2000).

A vulnerabilidade dos “dessubjetivados” presente nas fotos tiradas em Abu Graib remetem, como efeito da memória discursiva, a fotografias outras, articuladas à realidade brasileira. Essa relação se dá por vários aspectos identitários, tais como diferenças étnicas, religiosas, geográficas, ideológicas, entre outros. Essas narrativas que combatem a miscigenação aparecem para reiterar políticas de exclusão, em que o monstro é o outro, o estranho, o estrangeiro, mas também o pobre, o marginal, sendo que esses corpos privados têm espaços sociais demarcados para ocuparem, não podendo coabitar



certos lugares. Trata-se, então, de um processo de segregação e de desumanização, mediatizado e narrativizado, a partir de um ponto de vista que justifica não só a perda de humanidade, mas também – e como consequência – a perda da vida. A seguir, trataremos dessa precariedade pensando nessa desumanização dos corpos ditos monstruosos, a partir da discussão que Judith Butler (2011) faz do conceito levinasiano de rosto.

## O ROSTO DOS CORPOS MONSTRUOSOS

Aqui, trazemos a noção de “rosto”, proposta por Emmanuel Levinas e citada por Judith Butler (2011), para exemplificar “[...] a maneira pela qual outros fazem reivindicações morais sobre nós, direcionam demandas morais a nós, as quais não pedimos, mas que não somos livres para recusar” (BUTLER, 2011, p. 16). O rosto, não necessariamente, é uma face, mas, sim, alguma parte do corpo que performa afeto

[e] dessas partes do corpo diz-se – por sua vez – que choram, que soluçam, que berram, como se fossem um rosto ou, então, um rosto com boca, garganta ou, de fato, apenas uma boca e garganta do qual vocalizações emergem e que não tomam estado de palavras (BUTLER, 2011, p. 18).

Nesse sentido, o rosto traz consigo o que é precário em outra vida, na vida do outro, sendo possível mobilizar esse conceito para, como Butler (2011) afirma, enxergar a condição de (des)humanização de um indivíduo, em seu estado de fragilidade. Por outro lado – que é o que nos interessa neste artigo –, também se faz uso do rosto, de maneira midiática, para (re)produzir desumanização. Exemplificamos:

[t]alvez tenhamos que pensar sobre as diferentes maneiras em que a violência pode acontecer: uma é precisamente por meio da produção do rosto, o rosto de Osama bin Laden, o rosto de Yasser Arafat, o rosto de Saddam Hussein. O que foi feito com esses rostos pela mídia? Eles estão enquadrados, certamente, mas também estão jogando com esta moldura e atuando para ela. O resulta-

do disso é invariavelmente tendencioso. São retratos da mídia que são geralmente manobras a serviço da guerra, como se o rosto de Bin Laden fosse o próprio rosto do terror, como se Arafat fosse o rosto do engano e como se o rosto de Saddam Hussein fosse o rosto da tirania contemporânea (BUTLER, 2011, p. 24).

Essa citação sugere que, a partir de uma imagem apresentada, não escutamos os sons de sua angústia, de sua singularidade, mas, sim, vemos a modelagem de um rosto para o terror naquele que deve ser desumanizado. Desse modo, o que se apresenta nas fotografias de Abu Ghraib são imagens de uma precariedade de vida, uma vida desfigurada e impassível de representação, que dá a condição para a violência ser cometida com autoridade moral.

Sabemos que os EUA buscaram a penalização do “mal” construído discursivamente, de modo a liberar as tropas militares de seu espectro de carrasco. O corpo fragmentado e desumanizado do prisioneiro é, portanto, excluído de liberdade, servindo a um sistema de coação em detrimento dos sentimentos de seus algozes e a favor do controle dos direitos negados. Veremos como isso se apresenta nas fotos de Abu Graib que trazemos a seguir, na confluência com os corpos e/ou seus vestígios, em imagens que constituem nossa memória.

## **CONDUZINDO UM OLHAR DISCURSIVO PARA AS FOTOS**

Pensando nas fotos como a construção de um arquivo de memória, é importante citar que nos apropriamos dos conceitos de arquivo-documento e de arquivo-monumento de Eliane Righi de Andrade e Paula Almozara (2016) para podermos realizar a análise aqui apresentada, já que, para as autoras,

[...] o “arquivo-documento” projeta-se como algo imóvel, imutável, institucionalizado e, por decorrência disso, “morto”; enquanto o “arquivo-monumento” estaria ligado a uma concepção de arquivo sempre em construção, em que podemos fazer entradas diferentes, e, portanto, realizar incursões e interpretações sob pontos de vista também diversos, marcados pela historicidade (ANDRADE; ALMOZARA, 2016, p. 47).

As fotos, portanto, enquanto documentos, tornam-se monumentos a partir do momento em que podemos revisitá-las e, com elas, produzir sentidos outros. Para nós, a memória discursiva é o ponto do qual partimos para produzir o *punctum*: aquilo que transborda a foto, o acaso que nos pune e que também nos mortifica e nos fere (BARTHES, 1984, p. 46), transbordando os sentidos não marcados em sua superfície. Isso porque revisitamos as fotografias por outro olhar, em outra perspectiva subjetiva que não a dos perpetradores e nem a das famílias das vítimas. Revisitamo-las no hoje, quase vinte anos após elas terem sido divulgadas pela imprensa internacional. Revisitamo-las enquanto mulheres brancas, brasileiras. E essas fotos nos trazem novos efeitos de sentido a partir de reinterpretações, em que deslocamos o mal-estar por elas produzido por meio do deslize dos significantes em uma cadeia de significação.

Por um olhar discursivo, Tânia Souza (2018) nos convida a pensar na materialidade (política) do não verbal, ou seja, na materialidade discursiva de uma fotografia. Ao nos trazer as perspectivas de análise da imagem, a autora apresenta três conceitos como principais, sendo eles: *punctum*, já mencionado aqui, intericonicidade, de Courtine (2013) e policromia (SOUZA, 2017). O que importa para nós, nesta aproximação analítica, é o conceito de intericonicidade tal qual apresentado pela autora, como vemos a seguir:

[e]m *Decifrar o corpo – pensar com Foucault*, Courtine (2013 [2011]), num texto com formato de entrevista, intervém no estudo da imagem, sublinhando, principalmente, que o que quis fazer, ao propor o conceito de intericonicidade, foi, de um lado, “sublinhar o caráter discursivo da iconicidade” – discurso tomado de Foucault, no sentido de fragmento, ou centelha de imagem –, por outro lado, remeter o conceito de intericonicidade à noção de memória discursiva [...] (SOUZA, 2018, p. 21-22).

Como já exposto, intericonicidade é o “sempre-já” da imagem, ou seja, uma conexão entre imagens, exteriores ao indivíduo, que pontua uma série de formulações já marcadas na história. Ela ainda remete ao fato de Courtine (2013) citar o ataque ocorrido em 11 de setembro, reproduzidas “numa difusão quase infinita”, visto que

“[s]ão seis imagens repartidas em quase trinta”, questionando “[p]or que, precisamente, [são usadas] estas seis imagens e não outras?” (SOUZA, 2018, p. 22). Ora, o próprio Courtine (2013) responde que essas imagens se refazem na cultura visual e na memória coletiva e, visualmente, a nuvem de fumaça proveniente do ataque ao World Trade Center retoma outra nuvem: a de Pearl Harbour, no bombardeamento aéreo japonês. Assim, há indicação de que essas imagens estabelecem relações entre si para construir memórias.

Considerando que a Guerra do Iraque foi uma guerra que, dentre outros objetivos, atacou a subjetividade dos corpos iraquianos, aprisionados pelo bando soberano do Estado (estadunidense), uma de suas práticas era a animalização do prisioneiro, que pode ser reconhecida na Figura 1, em que uma soldada<sup>15</sup> enlaça um iraquiano com uma coleira e, em uma encenação de “levar o cão para passear”, demonstra o quão desumanizado foi esse corpo, representando-o como um animal bravo, selvagem. Parece que a coleira revela o desejo de domesticar tal corpo, ao mesmo tempo em que lhe impõe uma subjugação, tirando-lhe sua humanidade. Levar o prisioneiro à condição de animal, em uma sujeição ainda maior, parece remeter sua vida à condição de *zoé*<sup>16</sup>, como apontaria Agamben (2002).

Dialogando com essa imagem, apresentamos uma outra fotografia (Figura 2), que traz à tona um momento retratado do massacre do Carandiru, chacina que ocorreu nessa prisão, aqui no Brasil, em 1992, resultando na morte de 111 detentos. Nela, os sobreviventes se colocam como animais encurralados, à espera de seu destino depois da matança.

---

15 A questão de gênero tem sido também uma indagação no nosso projeto de mestrado. No entanto, percebemos que as instituições de poder, no caso, o aparelho ideológico policial, recaem sobre todos assujeitados – ainda que se marquem diferentemente. Dessa forma, procuramos focar, aqui, no grupo militar como um todo, responsável pelas torturas, uma vez que esses atos devem ser pensados como uma deformidade do sistema, especialmente do penitenciário, já que podem se tornar um tipo de comportamento que viola os padrões internacionais. Precisamos considerar essas instituições em sua amplitude e refletir sobre a institucionalização de seus mecanismos de violência e de seus funcionamentos nos e com os dispositivos de poder.

16 Agamben (2002) mapeia a função da biopolítica da lei e da política ocidental por meio das noções filosóficas de *zoé* – vida orgânica e biológica – e *bíos* – vida política e qualificada do homem.

**Figura 1:** Soldada e prisioneiro



Fonte: <https://www.businessinsider.com/abu-ghraib-case-reopened-2014-3>. Acesso em: 31 jan. 2022.

**Figura 2:** Carandiru



Fonte: <https://www.dci.com.br/dci-mais/noticias/massacre-do-carandiru/16009/>. Acesso em: 31 jan. 2022.

Nessas duas imagens, podemos reparar que há corpos animalizados pelo Estado, em que os prisioneiros estão submissos, dessubjetivados. Pensemos na fragilidade desses corpos torturados, próximos ao inumano, em posturas que, por sua semelhança, demarcam um corpo domesticado em situação vulnerável. Essa é a máxima agambiana do elo entre violência e direito, vida nua e paradoxal, que é insacrificável, porém, matável. Corpos que não aguentam mais.

Na foto seguinte (Figura 3), com o rosto coberto por uma roupa íntima, um prisioneiro aparece acorrentado em uma cama de ferro. Em pé, não sabemos quanto tempo ele ficou amarrado como um porco em um frigorífico após o abate. Em toda a exposição de seu corpo nu, o rosto é encoberto, não deixando vir à tona as marcas expressivas de dor ou revolta, as quais poderiam insinuar que um sujeito ali habita. Essa recusa do contato visual nos leva de volta a Butler (2011), quando comenta que os rostos, no sentido levinasiano de (des)humanização, “[...] direcionam demandas morais a nós, as quais não pedimos, mas que não somos livres para recusa” (BUTLER, 2011, p. 4). Assim, talvez seja possível inferir que a prática de tampar os rostos busca desumanizá-los para que não se *encare* sua rostidade, ou seja, o que se passa com o sujeito retratado.

**Figura 3:** Corpo nu



Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abu\\_Ghraib\\_63.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abu_Ghraib_63.jpg). Acesso em: 31 jan. 2022.

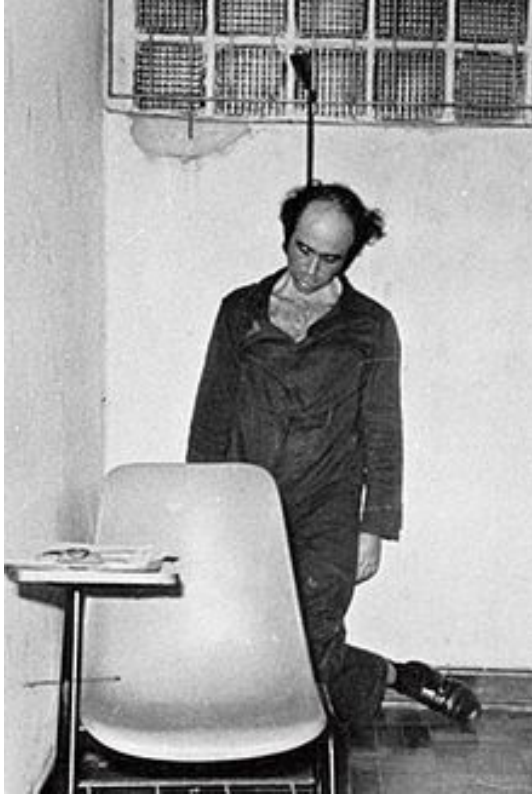
Outra fotografia de Abu Ghraib, em que aparece um homem de braços abertos, vestido com uma capa marrom e encapuzado, em cima de uma caixa e conectado a uma corda (Figura 4), pode nos remeter a outra imagem que está presente na memória discursiva brasileira, no já dito dessa memória e no sempre-já da intericonicidade: a de Vladimir Herzog (Figura 5), assassinado na ditadura militar brasileira, dentro também de uma cela prisional, corpo que revela tortura e está à revelia dos direitos fundamentais. Essa foto, divulgada na imprensa jornalística da época, nos leva à memória da repressão militar. Se, em Abu Ghraib, alguém presencia a cena de sua tortura, com indiferença, fazendo com que a foto depois circule pelas redes sociais, aqui temos a tentativa do silenciamento, que é simulada, na foto, como um suicídio.

**Figura 4:** Homem encapuzado



Fonte: <https://www.latimes.com/nation/la-na-abu-ghraib-lawsuit-20150317-story.html>. Acesso em: 31 jan. 2022.

**Figura 5:** Vladimir Herzog



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Vladimir\\_Herzog](https://pt.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Herzog).  
Acesso em: 31 jan. 2022.

Em outra foto (Figura 6), tirada também nas dependências de Abu Ghraib, não há um corpo, mas vestígios de sangue espalhados pelo chão, indiciando que alguém teve seu corpo ferido, machucado ou até mesmo tenha sido morto pelos guardas estadunidenses. Ali, o direito à vida escapa e o regime de excepcionalidade é aplicado ao outro, diferente, que é tomado como um não sujeito, um ser abjeto, que não merece viver. Em mais um movimento da memória discursiva. Tal cena nos remete a outro acontecimento no Brasil: uma imagem da chacina ocorrida em Jacarezinho, em maio de 2021, no Rio de Janeiro, também com vítimas da violência da polícia, instituição de



poder do Estado. Casas foram invadidas pela polícia, pela imprensa, pelos curiosos. Espaços privados que, somente nesse momento, são visitados pelos poderes estatais: momento da “caça” ao homem-animal. Tais espaços privados tornam-se, então, públicos, sem lei, ressaltando o desrespeito ao outro, não só ao perseguido, mas também ao morador pobre que ali reside, tornando-os ambos excluídos (de seus direitos) e desumanizados.

**Figura 6:** Sangue em Abu Ghraib



Fonte: <https://rogerhollander.wordpress.com/tag/abu-ghraib-photos/>. Acesso em: 31 jan. 2022.

**Figura 7:** Chacina em Jacarezinho



Fonte: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/operacao-no-jacarezinho-e-a-mais-letal-da-historia-do-rio-e-repercute-no-exterior/>. Acesso em: 31 jan. 2022.

## CONCLUSÃO

Ao fotografar os corpos de Abu Ghraib, deduzimos que a ideia das soldadas e dos soldados por trás das lentes era a de revelar aqueles corpos como exóticos, grandiosos, no sentido de monstruosos. De fato, as imagens pareciam exibir corpos como troféus obtidos pela “vitória” sobre o outro e não a comprovação das atrocidades cometidas, dando um rosto desumanizado às vítimas, tomadas enquanto símbolos de práticas terroristas, terroristas que invadiram terras estadunidenses vinte anos antes. Assim, as fotos vieram acentuar, para quem as tirava, o fascínio pelo domínio sobre o outro, estrangeiro, estranho, garantindo, ainda, o poder sobre o corpo dessubjetivado do prisioneiro.

Em analogia, essas fotos conversam com imagens que retratam momentos particulares da realidade brasileira, momentos esses que acontece(ra)m em tempos diferentes, mas que revelam, como regularidade, também a desumanização de sujeitos que estariam à margem da sociedade brasileira, por representarem grupos minoritários, vulneráveis em seus contextos históricos. Dessa maneira, as fotos, embora marcando espaços e tempos diferentes, provocam no expectador uma inquietude que é, de certa forma, generalizada, pois lidam com um sentimento de desumanização que é coletivo, um mal-estar que é compartilhado de diferentes modos, por diferentes expectadores.

Conforme apontamos, as fotografias em si não são, necessariamente, tratadas, em nossa análise, como documentos, mas, sim, como monumentos. Isso se dá a partir do momento em que podemos revisitá-las e com elas produzir sentidos outros, que tocam nossa memória discursiva. Para nós, essa memória é de onde partimos para produzir o *punctum* (BARTHES, 1984) como efeito de sentido que, conforme mostramos, voltou-se, principalmente, à desumanização e à remissão a outras representações de corpos monstruosos.

Nesse sentido, apreendemos que as fotografias (re)velam o que não está aparente, mas está presente. Ou, melhor ainda, sugerimos que algo da realidade partilhada emerge dessas representações imagéticas, a partir do momento em que trazemos à nossa cadeia de significantes outras imagens que provocam repúdio, empatia ou até mesmo uma memória que se queria esquecida.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua. Tradução de Henrique Burigo, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ANDRADE, Eliane Righi de; ALMOZARA, Paula Cristina Somenzari. A construção da memória do sujeito contemporâneo a partir de arquivos-monumentos. In: **Revista Rua**, Campinas, n. 22, v. 1, p. 45–64, jun. 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8646066>. Acesso em: 31 jan. 2022.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BORGES NETO, Atilio. Orlandi e Foucault: interdiscurso e formação discursiva. **Webartigos**, 6 nov. 2013. Disponível em: <https://www.webartigos.com/artigos/orlandi-e-foucault-interdiscurso-e-formacao-discursiva/115067/>. Acesso em: 23 nov. 2021.

BUTLER, Judith. Vida precária. Tradução de Angelo Marcelo Vasco. **Contemporânea** – Revista de Sociologia da UFSCar, São Carlos, n. 1, p. 13-33, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/18>. Acesso em: 31 jan. 2022.

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

COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros** – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CORACINI, Maria José Rodrigues Faria. **A celebração do outro: arquivo, memória e identidade: línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução**. Campinas: Mercado de Letras, 2007.

CORACINI, Maria José Rodrigues Faria. A memória em Derrida: uma questão de arquivo e de sobrevida. **Caderno de estudos culturais**, Campo Grande, v. 2, n. 4, p. 125-136, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4492>. Acesso em: 31 jan. 2022.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, George. **Cascas**. São Paulo: Ed. 34, 2017.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos IV**, estratégias, poder-saber. Rio de Janeiro, Fონense universitária, 2003. p. 203-222.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e a hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 238-239.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, jul./dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>. Acesso em: 31 jan. 2022.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Tania Conceição Clemente de. Perspectivas da análise do (in) visível: a arquitetura discursiva do não verbal. **Revista Rua**, Campinas, SP. v. 24, n. 1, p. 17-25, jun. 2018. Disponível em: [https://www.labeurb.unicamp.br/rua/artigo/verpdf?publicacao\\_id=182](https://www.labeurb.unicamp.br/rua/artigo/verpdf?publicacao_id=182). Acesso em: 31 jan. 2022.



# PRODUÇÃO DE IMAGENS NA CULTURA TÉCNICA

**Andreia Machado Oliveira**

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)/PPGART/LabInter  
andreaoliveira.br@gmail.com

## INTRODUÇÃO

Entendemos que na atualidade, com as redes digitais, não podemos mais abordar a produção das imagens desvinculadas de suas operações tecnológicas, como já apontado por Gilbert Simondon (2013) e Vilém Flusser (2002), ao tratarem sobre imagens e objetos técnicos. Tais imagens técnicas não são vistas isoladamente, mas como sistemas tecnológicos interativos em rede. Assim, buscamos pensar a tecnologia como um disparador de potencialidades à própria experiência imagética.

Quando abordamos sobre tecnologias, nós nos remetemos a agenciamentos maquínicos entre meios humanos e não humanos, ou seja, não se trata da técnica/tecnologia como ferramenta/instrumento, mas como atos (SIMONDON, 1989) inseridos em uma Cultura Técnica. Nesse sentido, em relação às imagens técnicas, lançamos algumas questões que perpassam o artigo: em que sentido problematizar a imagem pode nos levar a um pensamento mais inclusivo e menos hierarquizado entre o orgânico e o racional, entre o indi-

víduo e o coletivo? Como uma compreensão processual do conceito de imagem pode nos instigar a realização de práticas coletivas mais colaborativas?

Desse modo, neste artigo, não nos detemos em uma análise das imagens produzidas na cultura técnica, todavia, apontamos, por um lado, a necessidade de uma abordagem que inclua a tecnologia em tal produção de imagens, e, por outro lado, a importância de uma noção de imagem que considere aspectos desde os biológicos aos psicossociais e culturais.

## CULTURA TÉCNICA E IMAGENS

Sempre estivemos submersos em certa cultura técnica, nos subjetivamos com as tecnologias, as produzimos e somos produzidos por elas. Nossa própria linha histórica está separada por divisões tecnológicas: Idade da Pedra, do Fogo, do Metal... Primeira, Segunda, Terceira e Quarta Revolução Industrial, com acentuada automatização (Internet das Coisas, *Big Data*, *Machine Learning*...), e já começamos a mencionar a Quinta Revolução Industrial com os modos de implementação de tais tecnologias nas relações entre humanos, não humanos e ciborgues (OLIVEIRA, 2020b).

Procuramos colocar na Cultura Técnica a natureza das máquinas, a fim de romper com a dicotomia natureza e cultura, humano e tecnologia, uma vez que o que se define por natureza humana já parte de um sistema tecnológico (OLIVEIRA, 2020b). O natural e o artificial constituem mundos recíprocos na Cultura Técnica, ou seja, “[...] é necessário que o objeto técnico seja conhecido em si mesmo para que a relação do homem com a máquina seja estável e válida: daí a necessidade de uma cultura técnica” (SIMONDON, 1989, p. 82). Nesse sentido, há a pertinência de uma abordagem filosófica sobre a tecnológica como um modo de se compreender os processos de individuação implicados nos artefatos tecnoestéticos, entendendo que tais processos ocorrem em relações entre humano-máquina-meio (MILLS, 2016). Inseridos em uma Cultura Técnica que visa ir contra a ignorância da natureza das máquinas no mundo das significações, apontamos a importância de compreender os esquemas de funcionamento das máquinas e dos valores que eles implicam (OLIVEIRA, 2010).

Simondon (1989) nos ensina sobre máquinas abertas e indeterminadas, superando visões distorcidas da cultura que afronta à tecnologia: ora uma idolatração tecnofílica, ora uma rejeição tec-



nofóbica. Ou seja, o objeto digital tendia a aparecer ora estando subjugado ao homem como mera ferramenta, ora sendo idolatrado como modelo perfeito de existência, como os robôs, ou ora como uma ameaça ao atribuir-lhe alma e existência separada, autônoma, com vontade própria, contra um homem preguiçoso e ocioso. Contudo, notamos que quanto mais as relações humano e máquina se implicam, mais tais questões de oposição perdem seu valor de discussão. Ao tratar sobre a indeterminação das máquinas, o autor nos alerta que, quando há uma adaptação excessiva ao meio, pode-se gerar uma “hipertelia” e “alienação”, decorrente de uma especialização e automatização aumentada (SIMONDON, 1989). Para Simondon (1989), o industrial visa a finalidade, o resultado e nisso consiste sua alienação.

Este progresso supõe que cada estrutura seja conscientemente afetada pelo construtor de características que correspondem a todos os componentes de seu funcionamento, como se o objeto artificial não se diferenciasse em nada de um sistema físico estudado, sob todos os aspectos conhecidos de trocas de energia, de transformações físicas e químicas; cada peça, num objeto concreto, não é somente o que tem por essência corresponder à realização de uma função desejada pelo construtor, mas é uma parte de um sistema no qual se exercem uma multitude de forças e se produzem efeitos independentes da intenção do fabricante (SIMONDON, 1989, p. 35).

Para Arlindo Machado (2006), a arte cumpre um papel decisivo contra a alienação tecnológica.

Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas ou aparelhos, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades (MACHADO, 2006, p. 26).

Nessa tensão entre a intenção de quem produz e o que lhe escapa, a função do artista consiste em captar as forças que se desviam. Vilém Flusser (2002) vem, em alguns momentos, ao encontro de Gilbert Simondon (1989), uma vez que ambos nos provocam a transpor os clichês do automatismo da tecnologia. Para Flusser (2002), as imagens técnicas são superfícies de transcodificação que contêm caixas pretas em suas constituições. Há uma processualidade da caixa preta que nos parece obscura, mas que, entretanto, engendra-nos em sua maquinação. Penetrar na caixa preta nada mais é do que penetrar nos modos de existência dos objetos tecnoestéticos e em sua gênese.

Vilém Flusser (2002) propõe um questionamento sobre as rupturas em uma sociedade centralizada pela tecnologia via o conceito da caixa preta que delata um desconhecimento das forças que compõem a sociedade. Desse modo,

[...] para produzir novas categorias, não previstas na concepção do aparelho, seria necessário intervir no plano da própria engenharia do dispositivo, seria preciso reescrever o seu programa, o que quer dizer: penetrar no interior da *caixa-preta* e desvelá-la (MACHADO, 2007, p. 48).

O foco desloca-se da máquina ou obra como produto final para investigar os seus modos de produção singularizados, seu procedimento de permanência e de transformação. A metáfora da caixa preta deriva-se da cibernética e que se refere a um dispositivo fechado e lacrado, inacessível que somente pode ser sugerido pelas suas respostas. Flusser (2002) constata um certo comportamento mágico programado que responde a uma programação já dada, sendo o desafio esgotar o próprio programa: “[...] o homem que manipula não é trabalhador, mas jogador: não mais *homo faber*, mas *homo ludens*. E tal homem não brinca com seu brinquedo, mas *contra* ele. Procura esgotar-lhe o programa” (FLUSSER, 2002, p. 24). Há respostas já programadas pelo programa, mesmo nos fazendo parecer novas manipulações. No caso, nós é que somos manipulados; “em todos, estamos já, de forma espontânea, pensando *informaticamente, programaticamente, aparelhisticamente, imageticamente*. Estamos pensando do modo pelo qual “pensam’ computadores” (FLUSSER, 2002, p. 73). Entretanto, existem proposições inesperadas no interior do aparelho que precisam ser descobertas. Os artistas incorporam esse papel ao produzirem ima-

gens que não estão no programa, informações emergentes da relação homem-máquina, táticas contra a sujeição de serem funcionários de aparelhos. Aqui, foca-se sobre a caixa preta das tecnologias da arte, já que elas simulam um certo pensamento humano ao permutarem símbolos contidos em suas fabricações a partir de uma determinação fixa de fabricação, cujo uso, ao ser investigado, pode ser subversivo. Neste sentido, propomos que as imagens técnicas ocorrem dentro de uma cadeia associativa que integra realidades multifacetadas, híbridas e tecnológicas (OLIVEIRA, 2018; 2019).

## IMAGEM EM GILBERT SIMONDON

A imagem, para Gilbert Simondon (2013), é uma realidade intermediária entre indivíduos e meios, associada dentro de uma diversidade tecnológica que se concretiza em cada prática e objeto tecnoestético (SIMONDON, 2013), a partir das realidades física, vital, psíquica e coletiva, ligando o biológico ao psicotecnosocial.

Buscamos sustentação em Gilbert Simondon (1924-1989) para pensarmos a imagem. Ele que foi um estudioso em filosofia, engenharia, psicologia, etologia e cibernética, sendo aluno de Canguilhem e Merleau-Ponty. Suas principais obras tratam sobre individuação, percepção, informação, imagem, tecnologia e estética. Ao abordar o conceito de imagem, Simondon (2013) parte de um pensamento processual, sistêmico e não antropocêntrico, com foco não nos entes individuados, mas nos processos de individuação.

Ao pensarmos sobre os processos imagéticos descentralizados de uma visão substancialista, Simondon (2013) coloca que a produção de imagens decorre de relações complexas entre indivíduo e meio (relações motoras); indivíduo, meio e objeto (relações perceptivas); indivíduo, meio, objeto e memória (relações mentais); indivíduo, meio, objeto, memória e coletivo (relações inventivas) (OLIVEIRA, 2019).

Brevemente, apontamos características que diferenciam as fases motoras, perceptivas, mentais e inventivas no processo imagético simondoniano, sendo que todas as fases se encontram interligadas em uma visão complexa sobre a produção da imagem.

As imagens-motoras são ricas em elementos motores endógenos, são imagens *a priori* à experiência sensorial (OLIVEIRA, 2019), pois a motricidade precede a sensorialidade (SIMONDON, 2013). Presente em um processo biológico e vital em que preexistem coordenadas hereditárias de atos instintivos, implicando a participação de todo o

organismo como meio de atualização (SIMONDON, 2013). Com a imagem-motora são criadas as condições para uma futura adaptação ao meio e percepção dos objetos (OLIVEIRA, 2018), pela antecipação de comportamentos gravados na memória orgânica (SIMONDON, 2013). As condições endógenas do organismo determinam sua interação com o meio exógeno (OLIVEIRA, 2019), contudo, não há um determinismo do organismo, uma vez que este encontra-se sempre se atualizando via objetos tecnoestéticos emergentes.

Supridas as necessidades orgânicas complexas para o surgimento dos objetos, temos a fase perceptiva decorrente de atividades locais. A percepção, em seu estado presente, surge a partir da estimulação das variações e das diferenças do meio, da qualificação diferencial fina dos sinais incidentes (SIMONDON, 2013). “A imagem serve aqui de instrumento de adaptação ao objeto [...]” (SIMONDON, 2013, p. 29), um modo cognitivo de reconhecimento dos objetos no meio onde se encontram. Nesse sentido, pode-se afirmar que o objeto surge juntamente com o observador.

São imagens *a praesenti* à experiência e interdependentes ao meio externo, através das atividades perceptivas sensoriais (OLIVEIRA, 2019). “Tal aprendizagem envolve o desenvolvimento de esquemas que ajudam organizar respostas ao meio via experiência” (MILLS, 2016, p. 92). A percepção não é uma ação do sujeito sobre o meio que contém objetos, todavia, um efeito de relações sistêmicas que incluem sujeitos, objetos e meios sem qualquer hierarquia, “[...] a percepção existe *entre* quem percebe e o percebido” (SIMONDON, 2013, p. 86) em relações com o meio.

Quando na relação corpo, meio e objeto, as imagens permanecem presentes, mesmo com a ausência do objeto capturado pela percepção, nos referimos à imagem-mental do ciclo imagético simondoniano. Há uma experiência temporal da imagem em um processo que parte de uma fixação rápida perceptiva a uma de longa duração na memória. A imagem-mental surge de um modo análogo com o meio externo (SIMONDON, 2013).

Para Simondon (2013), as imagens mentais são a posteriori à experiência, constituindo mundos mentais (OLIVEIRA, 2019). A partir da síntese do movimento endógeno da antecipação e da pluralidade heterogênea das informações percebidas no meio, a densidade emocional e matizes qualitativas das sistematizações se conservam nas imagens-recordações na memória. A memória é constituída de imagens-mentais que vão desde imagens-lembranças à imagens-símbolos. A memória surge como uma função que permeia as fases biológica e psíquica

até chegar ao objeto tecnoestético. Sendo intermediária entre as imagens perceptivas e as imagens objetos, a imagem-mental tem o papel de sistematização espaço-temporal com o meio (SIMONDON, 2013).

As imagens motoras e perceptivas são, progressivamente, organizadas mentalmente e sistematizadas de acordo com uma ressonância afetivo-emocional com o meio externo (OLIVEIRA, 2018). A percepção dá lugar às ressonâncias afetivo-emocional, que quando fortes, intensas e sistematizadas, resultam em lembranças e símbolos (OLIVEIRA, 2019). São imagens que criam sistemas com o meio “[...] segundo uma topologia afetivo-emotiva” (SIMONDON, 2013, p. 31), ou seja, ocasionam processos de sistematização e organização do sujeito com o meio, que, posteriormente, acarretam no surgimento da atividade psíquica e afetiva.

Em um nível coletivo, surge o símbolo como algo concreto da relação sistematizada entre sujeito e meio a partir de experiências emotivas-afetivas. O símbolo quando satura a memória e adquire intensidade, produz o objeto-símbolo e, posteriormente, torna-se instrumento para a imagem-invenção (SIMONDON, 2013). Memórias e, depois, símbolos, constituem a base imagética para a produção inventiva de objetos-imagens, como práticas artísticas. Agimos coletivamente pela mediação simbólica. A imagem-invenção produz um deslocamento espaço-temporal dentro do meio (OLIVEIRA, 2019), ao propiciar a invenção de novos objetos técnicos, que, por sua vez, alteram questões biológicas, perceptivas, mentais e coletivas. Nesse sentido, discorreremos sobre um ciclo da imagem que não se fixa ou finda em nenhuma fase, estando sempre aberto e gerando alteração em si próprio.

## **DIVERSIDADE TECNOCULTURAL**

Ao entendermos que a imagem está atrelada aos aspectos biológicos, afetivos, simbólicos e tecnosociais, não podemos dissociar cultura e tecnologia. À vista disso, trazemos o conceito de cosmotécnica de Yuk Hui<sup>17</sup> (2016; 2019) que, além de relacionar cosmologias e técnicas, com base nos conceitos de reticulação e tecnicidade, aponta a urgência para uma tecnodiversidade que se desvia de modelos universais majoritários.

---

17 Yuk Hui é um filósofo referência da tecnologia na atualidade, com estudos sobre os discursos e práticas contemporâneas que se voltam, em especial, à cibernética, Inteligência Artificial e robótica, bem como especialista na teoria de Gilbert Simondon. Atualmente, ele é professor da *School of Creative Media*, no *Centre for Applied Computing and Interactive Media* (ACIM), na City University of Hong Kong.

Com embasamento no pluralismo ontológico, Hui (2019, 2020) problematiza as tecnologias emergentes, a fim de superar oposições entre natureza e técnica, humano e máquina, objetividade e subjetividade, por intermédio de proposições sobre a tecnodiversidade. Desviando-se de um desenvolvimento tecnológico homogêneo, baseado em uma visão eurocêntrica, apropria a tecnologia em uma nova episteme, une visões cosmológicas contemporâneas e tradicionais, ocidentais e orientais, através da análise de múltiplos sistemas tecnológicos e suas particularidades (OLIVEIRA, 2020b). Em seu livro, *The Question Concerning Technology in China: an Essay in Cosmotronics (Urbanomic/Mono)* (2016), Hui realiza, por um lado, uma pesquisa histórica sobre o pensamento chinês; por outro lado, uma investigação das questões histórico-metafísicas da tecnologia moderna. O autor coloca que uma consciência histórica requer uma consciência tecnológica, para tecer relações entre o tradicional e o moderno, entre o local e o global, entre o Oriente e o Ocidente (OLIVEIRA, 2020b).

O pensamento chinês surge como um contraponto para questionar as técnicas globalizadas, abrindo espaço para outros pensamentos diferenciados, como as cosmologias indígenas e africanas, explicitando que existem múltiplas naturezas, cosmologias e mitologias (sistemas de pensamentos), e tecnologias (OLIVEIRA, 2020b). Nesse sentido, o conceito de cosmotécnica está implicado em uma visão de tecnodiversidade, extremamente importante para revisão da concepção de interatividade no campo da Arte e Tecnologia, haja vista que devemos entender em qual sistema tecnológico o processo de interatividade está inserido, as relações entre indivíduos e meios associados; bem como ter um aprofundamento conceitual em Gilbert Simondon (1989), como tecnicidade, meio associado e sistema metaestável.

Com um olhar sobre a cosmotécnica e a produção de imagens técnicas, que ocorrem em nível do coletivo, apresentamos dois projetos que vêm sendo desenvolvido no Laboratório Interdisciplinar Interativo da Universidade Federal de Santa Maria (LabInter/UFSM): DNA Afetivo Kame e Kanhru (2016 - atual) e Monumentos Virtuais/ContraMonumentos (2017 - atual).

DNA Afetivo Kame e Kanhru teve início em 2016 e, atualmente, permanece ativo com a parceria entre o LabInter/UFSM e as comunidades indígenas kaingang: Terra do Guarita e Santa Maria. O nome do projeto “DNA afetivo kame e kanhru” refere-se as marcas oriundas

de um parentesco cosmológico e não biológico da comunidade kaingang. Isso se torna mais visível quando desenhamos a estrutura da organização, em um esquema que remete a uma árvore genealógica e um DNA (OLIVEIRA; MALLMANN, 2020) não atrelado a laços sanguíneos. Levando tais questões culturais sobre a cosmologia, o projeto visa ativar as marcas exogâmicas da cultura kaingang, por meio de ações criativas em arte e tecnologia (MALLMANN, 2018).

As propostas do projeto DNA afetivo kame e kanhru buscam reforçar o senso de identidade e de pertencimento, bem como reduzir a pressão social que incita os kaingang a assimilar, exclusivamente, a cultura caucasiana dominante (MALLMANN, 2018). Com estes objetivos em mente, são realizados, desde 2016, laboratórios de criação audiovisual no território da aldeia kaingang Terra do Guarita e Santa Maria (RS), que ocorram, periodicamente, duas vezes por semestre (antes da pandemia do COVID 19), com a participação das crianças da comunidade e dos colaboradores do LabInter/UFSM (OLIVEIRA; MALLMANN, 2020).

Em novembro de 2018, foi realizado um mapeamento na aldeia Terra do Guarita (km 10), em que pequenos grupos de crianças entrevistaram as residências da comunidade, assinalando em um mapa analógico do território, as famílias kamê e as kanhru. Nessa atividade, as crianças tiveram autonomia para produzir narrativas digitais com o uso de *tablets*. Essa ação proporcionou às crianças uma realidade expandida, que passa a incorporar temporalidades e espacialidades simultaneamente. (MALLMANN, OLIVEIRA, SALES, 2021, p. 178).

Durante essas ações com as crianças kaingang, abriram-se muitas possibilidades para a construção de um jogo digital baseado no mito cultural kame e kanhru. Desse modo, elas colaboraram com o jogo desenhando os personagens, alguns animais e comidas, além de ilustrar as atividades que realizavam na aldeia, como pescar e caçar. As crianças são, atentamente, escutadas e esse material coletado (desenhos e anotações) serviram de suporte para que a equipe do LabInter iniciasse o desenvolvimento do projeto do jogo digital “Kame Kanhru” (OLIVEIRA; MALLMANN, 2020) e demais atividades propostas. No jogo digital “Kame Kanhru”, há um mundo 3D onde os avatares de crianças Kame ou Kanhru percorrem caminhos e etapas, dialogando com anciões que transmitem algum conhecimento cultural; bem como há jogos 2D, como da cestaria, da memória, de quebra-cabeça e de pescar (Figura 1).

**Figura 1:** Jogo Digital Kame Kunhru



Fonte: LabInter.

“No jogo digital Kamê Kanhru, pensamos como as ações passadas e presentes se amplificam em ações futuras através de um senso de responsabilidade com o outro e da valorização da cultura indígena kaingáng” (MALLMANN; OLIVEIRA; SALES, 2021, p. 180). A tecnologia digital, presente no cotidiano da comunidade, é apropriada a partir dos valores da própria comunidade. Dessa maneira, a “[...] tecnologia não é antropológicamente universal; seu funcionamento é assegurado e limitado por cosmologias particulares que vão além da mera funcionalidade e da utilidade” (HUI, 2020, p. 16). A visão da tecnologia como elemento unificado e global é ideológica, pois, segundo o filósofo Yuk Hui (2020), existe uma multiplicidade de cosmotécnicas, sendo que o conceito de cosmotécnica diz respeito à unificação do cosmos e da moral por meio das atividades técnicas, sejam elas da criação de produtos ou de obras de arte (Hui, 2020). “A cosmotécnica diz respeito tanto à diversidade cosmológica como à tecnológica implicadas em cada cultura particular” (MALLMANN; OLIVEIRA; SALES, 2021, p. 176).



Assim, o jogo digital Kamê Kanhru, em especial, vem permitir que os povos indígenas sejam os contadores de suas próprias histórias e suas sabedorias. Os povos indígenas resistem aos processos hegemônicos ao potencializar seus modos culturais por meio do uso de tecnologias emergentes. O projeto, ainda, objetiva democratizar o conhecimento tecnológico para as comunidades indígenas, problematizando como o conhecimento artístico, tecnológico e científico pode contribuir para a valorização das culturas minoritárias. Em suma, propomos um senso de responsabilidade coletiva ao fazer o uso das tecnologias emergentes, como um processo que nos torne mais empáticos, num momento em que uma consciência ética e integradora se faz urgente (MALLMANN; OLIVEIRA; SALES, 2021, p. 190).

Já o projeto *Monumentos Virtuais/ContraMoumentos 2020* é desenvolvido de maneira interdisciplinar e colaborativa, numa parceria entre o LabInter/UFSM, Brasil; o Interdisciplinary Lab, da Durban University of Technology (DUT), África do Sul; e o Projet'ares Audiovisuais da Universidade Federal do Ceará (UFC), Brasil. Partimos da captação, por meio de diferentes dispositivos tecnológicos, de imagens visuais e sonoras do cotidiano das cidades de Santa Maria, Durban e Fortaleza. Registros a partir dos quais são feitas poéticas imagéticas que problematizam por onde transpassam as memórias e os monumentos desses espaços, com suas particularidades e globalidades. Ou seja, um diálogo espacial e temporal que atravessa histórias, relações humanas, lugares, afetos, aquilo que é transitório entre o que se impõe e o que é apagado, o que é lembrado e o esquecimento (OLIVEIRA *et al.*, 2020c).

Os compartilhamentos de tais registros, ideias e conhecimentos ocorrem via plataformas online, produzindo, coletivamente, memórias e monumentos virtuais, enquanto experimentos de dissolução de hierarquias e estruturas de poder institucionalizadas. Passando ainda, pela edição, como transversão audiovisual, com a inserção de outros elementos, tais como: linhas, anamorfismos, sons e músicas visuais, nos cruzamentos e fricções entre os materiais de três cidades, interligando Brasil e África do Sul.

Desse modo, este projeto versa sobre os métodos de pesquisa e criação colaborativos, na convergência entre a arte generativa e

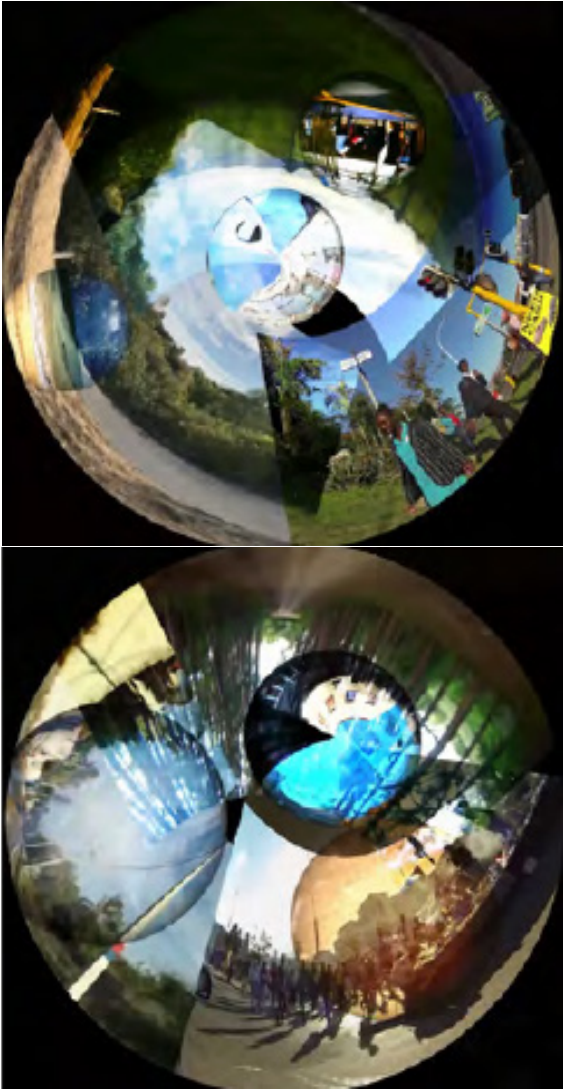
a música visual para a geração e interação de imagens e sons em distintas superfícies. Com o fomento da experimentação de outros métodos de produção e exibição de imagens, questionamos as tecnologias emergentes e os formatos consagrados do audiovisual, trazendo criações para a *projection art* em *fulldome* nas cúpulas de planetários (OLIVEIRA *et al.*, 2020c).

Observamos algumas propostas de projeção *fulldome* presas às possibilidades da tecnologia em que se tornam um mostruário de efeitos e alternativas já previstas pelos programas ou que utilizam as capacidades tecnológicas para criarem padrões esperados e sobrecodificados, como o ilusionismo. Contudo, constata-se propostas artísticas que nos lançam a outras dimensões espaço-temporais, aos virtuais do corpo proposta-máquina-humano na contemporaneidade (OLIVEIRA, 2010).

O tema dos monumentos, transcendem uma hegemonia discursiva e de poder estabelecidos, é resultado de muitas conversas e discussões. E o objetivo artístico, o de desconstruir uma composição imagética visual e sonora como unidade e centrada nas cúpulas *fulldome*, de reconfigurar novos espaços expositivos e de projeção, transformando as cidades e suas fachadas, suas faces “monumentais”, através de um audiovisual expandido (OLIVEIRA *et al.*, 2020c).

O projeto decorre de alguns anos de conversações e trocas online entre os laboratórios, nas quais o tema e objetivos do projeto são construídos. Com o tema e o objetivo consensualmente definidos, cada grupo de artistas/pesquisadores desenvolve seus caminhos criativos, com alguns pontos em comum e outros diversos. Tendo em vista, porém, transformar as cidades em tema e espaços expositivos (fachadas de edificações e interior de cúpulas de planetários), em locais de reflexão sobre as estruturas invisíveis e virtuais presentes em cada uma das cidades, entre o estabelecido e o marginal, e que não necessariamente precisam ser monumentos edificadas (OLIVEIRA *et al.*, 2020c). Tais problematizações sobre os monumentos são transformadas em imagens técnicas e projetadas em cúpulas de planetários (Planetário Galileu Galilei de Buenos Aires/Argentina e Planetário da UFSM/Brasil), em fachada de prédio (Biblioteca Central da UFSM/Brasil), e planetários virtuais online (Evento Digifest 2020 em Durban/África do Sul e evento Novembro Eletrônico em Buenos Aires/Argentina).

**Figura 2:** Monumentos Virtuais, 2019. Frames digitais da obra audiovisual formato para exibição *fulldome*



Fonte: LabInter.

Nesse sentido, Monumentos Virtuais/Contra Monumentos 2020 busca converter monumentos em memórias cotidianas, em contra-monumentos ao transfigurar as estruturas físicas em suportes de projeções. Dos planetários às fachadas de edifícios, as cidades participantes transformadas em memoriais virtuais compartilhadas, públicas e inclusivas. Por seu turno, os contra-monumentos trazidos à tona no referido projeto reforçam as memórias coletivas, colaborativas e compartilhadas, projetando-as nas cúpulas de planetários e fachadas de arquiteturas de espaços urbanos públicos, transformando-os em locais reflexivos e contemplativos, alterando sua estrutura original. (OLIVEIRA *et al.*, 2020c).

Novos monumentos e estátuas são necessários para ‘contar o outro lado da história’; expor histórias suprimidas e preservar narrativas do passado previamente escritas fora do registro histórico oficial; combater interpretações tendenciosas disseminadas através da paisagem simbólica existente; para celebrar a identidade e as conquistas dos grupos sociais anteriormente marginalizados (MARSCHALL, 2009, p. 2, tradução nossa).

Assim, problematizamos o que consiste um monumento, na direção de um contra-monumento aberto a virtualizações. Procuramos dessa maneira, alternativas que transformassem convenções tradicionais da visibilidade centralizada do monumento, da escultura e da arquitetura memorial oficial. Os contra-monumentos ao modificarem sua materialidade com o passar do tempo, provocam conhecimentos baseados no desaparecimento e na mudança (OLIVEIRA *et al.*, 2020c).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Cruzando pesquisas teóricas e produção artística prática, apresentamos dois projetos desenvolvidos pelo LabInter/UFSM que tratam de questões pertinentes à diversidade cultural. No projeto DNA afetivo Kame Kanhru buscamos ativar as diferenças culturais, propiciar espaço para que a cosmologia *kaingáng* seja visualizada e compartilhada dentro e fora da comunidade. Salientamos que o princípio cosmológico *kaingáng* relaciona-se diretamente com a noção de imagem *simondoniana*, abarcando fatores cosmológicos, biológicos, sociais e

culturais, bem como apresenta uma possibilidade cosmotécnica ao relacionar aspectos da cosmologia com um uso diversificado das tecnologias digitais.

De maneira diferenciada, o projeto Monumentos Virtuais/Contra Monumentos 2020 propõe uma prática artística colaborativa entre laboratórios de cidades distintas do Brasil e África do Sul, fazendo com que reconheçamos semelhanças e diferenças na relação Sul Sul. O projeto visa reforçar uma iniciativa de colaboração entre países que enfrentam desafios culturais e socioeconômicos de maneiras particulares, abrindo uma série de perguntas que é concebida e compartilhada de forma colaborativa pelos laboratórios participantes, a partir dos espaços urbanos e seus agentes transeuntes (OLIVEIRA *et al.*, 2020c).

Tais propostas artísticas estão atravessadas por algumas questões teóricas de Gilbert Simondon (1989) e Yuk Hui (2016; 2019; 2020). Simondon (1989; 2013) nos propõe uma abordagem sobre a gênese da imagem que inclui experiências imagéticas estéticas e tecnológicas que vão desde o biológico, perceptivo, simbólico até os objetos e práticas inventivas, unindo os níveis físico, psíquico e coletivo. Hui (2016; 2019; 2020) nos instiga a explorarmos um novo entendimento tecnológico a partir dos seus conceitos de cosmotécnica e tecno-diversidade, na perspectiva de ultrapassarmos modelos dominantes e universalizantes. Ambos filósofos nos alertam sobre a urgência de pensarmos sobre os funcionamentos das tecnologias emergentes em uma perspectiva que conjugue cultura, tecnologia e natureza.

Enfim, procuramos apontar que nos reinventamos nas diversidades experienciadas entre culturas distintas, bem como nas práticas que incitam às indeterminações das máquinas, estando abertos ao improvável, ao diverso, à imaginação e construção de mundos. Compreendemos que há uma influência recíproca entre todos os participantes, humanos e não humanos, envolvidos em experiências tecnoestéticas, sendo modificados pelas redes coletivas.

## REFERÊNCIAS

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

HUI, Yuk. **The Question Concerning Technology in China**: an essay in cosmotechinics. UK: Urbanomic, 2016.

HUI, Yuk. **Recursivity and Contingency**. London: Rowman & Littlefield, 2019.

HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

MACHADO, Arlindo. O que é o digital? In: **Ciclo paradigma digital**. Rio de Janeiro: Instituto Telemar, 2006.

MALLMANN, Kalinka Lorenci. **DNA Afetivo Kamê e Kanhru** – Prática artística colaborativa em comunidade kaingáng. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2018.

MALLMANN, Kalinka Lorenci; OLIVEIRA, Andréia Machado. Práticas colaborativas em comunidades no âmbito da arte e da tecnologia. In: ROSA, Rosane et al. (Orgs.). **Mediações educacionais e interculturais entre Brasil e Moçambique**. Porto Alegre, RS: Editora Fi/Maputo, MOZ: Editora Educar, 2020a. p. 117-133.

MALLMANN, Kalinka Lorenci; OLIVEIRA, Andreia Machado; SALES, Joceli Sirai. Arte e tecnodiversidade na ativação da cultura indígena kaingáng. In: **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 174-195, 2021. Disponível em: <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.atac>. Acesso em: 31 jan. 2021.

MARSCHALL, Sabine. Landscape of Memory: commemorative Monuments, Memorials and Public Statuary. In: **Post-Apartheid South Africa**. Milton: Brill, 2009.

MILLS, Simon. **Gilbert Simondon**: information, technology and media. Nova York, Londres: Rowman e Littlefield, 2016.

OLIVEIRA, Andréia Machado. **Corpos Associados**: interatividade e tecnicidade nas paisagens da arte. Tese (Doutorado em Informática na Educação) – Centro Interdisciplinar de Novas Tecnologias, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

OLIVEIRA, Andréia Machado. A experiência da imagem em instalações interativas. **Contemporânea**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 1-6, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/contemporanea/article/view/33826>. Acesso em: 31 jan. 2022.

OLIVEIRA, Andréia Machado. Aspectos biológicos e afetivos em arte e tecnologia. **Porto Arte**: Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, v. 24, n. 40, p. 1-15, jan-jun, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/93550/53189>. Acesso em 31 jan. 2021.

OLIVEIRA, Andreia Machado. Pós-digital e Inteligência Artificial: a importância de um paradigma tecno-ético-estético. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE INOVAÇÃO EM MÍDIAS INTERATIVAS, 7., 2020, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: HUB Eventos, Media Lab, 2020b. p. 78-85. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/777/o/Pós-digital\\_e\\_Inteligência\\_Artificial\\_-\\_Andreia\\_Oliveira\\_-\\_85.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/777/o/Pós-digital_e_Inteligência_Artificial_-_Andreia_Oliveira_-_85.pdf). Acesso em: 20 maio 2021.

OLIVEIRA, Andreia Machado; SOUZA, Bárbara Almeida.; SANTOS, Camila dos; ALVIM, Luiz Augusto Turella Ferraz; ZINDELA, Luyanda; CAMARGO, Matheus Moreno dos Santos; SINGH, Nireshs; SEEDAT, Tasneem. Monumentos Virtuais e Memória: uma experiência interdisciplinar e colaborativa transnacional em projection art. **Revisita Vazantes**, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 93-113, dez. 2020c. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/60738>. Acesso em: 31 jan. 2022.

SIMONDON, Gilbert. **Du mode d'existence des objects techniques**. Paris: Editions Aubier, 1989.

SIMONDON, Gilbert. **Imaginacion e Invencion** (1965-1966). Buenos Aires: Editorial Cactus, 2013.

**Apoio: CNPq e FAPERGS.**





# **A ARTE DE KIKA NICOLELA: AS NARRATIVAS E OS LUGARES ENTRE O REAL, A MEMÓRIA E A IMAGINAÇÃO**

**Natasha Marzliak**  
UFAM  
marzliak@ufam.edu.br

## **A ARTE E O ENIGMA DAS IMAGENS**

A contemporaneidade produz muitas imagens. Empobrecidas ilustrações, fotografias e vídeos propagandísticos atravessam as mídias sociais. Neste campo imagético, o corpo social se estimula e constrói seus modos de ser, pensar, sentir, relacionar-se, desejar, sonhar. Na abordagem das relações entre a mídia e a sociedade de consumo, Jean Baudrillard (1981) escreve que imagens de simulacro são engendradas no campo do hiper-real, que é uma realidade de signos (virtual), na qual ocorrem as interações com a consciência dos indivíduos. A saturação imagética da comunicação de massa estetiza a vida e uniformiza pensamentos e comportamentos, que servem ao sistema de poder capitalista.

O fascínio gerado pelas imagens idealizadas, porém ocas, causam entorpecimento de consciência e aceitação sem resistência, o que McLuhan (1994, p. 32) chamou, em 1964, de “sonambulismo”. Apesar do salto temporal, as atuais experiências imagéticas desencarnadas (sem história) reacendem a reflexão de Guy Debord (1997) e seu

legado sobre a sociedade do espetáculo, cujas subjetividades e relações sociais e interpessoais são mediadas por imagens. Como reagir ao entorpecimento causado pelas imagens da hiper-realidade e diluídas na vida? Como entender e reconhecer os tipos de imagens que nos circundam? Como a imagem pode desenvolver o pensamento crítico? Fabbrini (2016) afirma que, além da educação, que pode capacitar para reconhecer as diferenças entre as imagens, a arte pode construir o pensamento crítico. Em meio à vertigem imagética dos dias atuais, o papel da arte poderia ser o de forçar o pensamento, devolvendo à imagem o seu enigma, o mistério desaparecido evocado por Baudrillard (1981).

Como estimula a refletir Deleuze (1987), a arte é potência de mudança de modos de ver e viver no mundo, é substância de diferença e devir. Em tempos de escuridão e de aprisionamento na hiper-realidade das imagens vazias, a arte pode invocar a criticidade e a imaginação, como se suas imagens fossem os vaga-lumes aludidos por Didi-Huberman à luz do antifascismo de Pasolini (1975), em *A sobrevivência dos vaga-lumes* (2011). Em tempos obscuros e com o aparente desaparecimento dos sinais de vida dos vaga-lumes, ele pergunta: “Emitem ainda – mas de onde? – seus maravilhosos sinais intermitentes? Procuram-se ainda em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo, *apesar do todo* da máquina, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes?” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 45, grifo do autor).

Segundo Bourriaud (2009), a arte contemporânea opera sua ética na união com a vida, é comunicativa, pensante e oferece ao espaço expositivo um sistema de signos composto por estratos do real e elementos ficcionais. No entanto, como antípodas das imagens do espetáculo, Rancière (2009) defende que as imagens de arte, aliadas a um espectador emancipado, provocam fissuras, dissensos no campo ideológico do consenso. A crítica de Rancière (2009) nasce entre duas vertentes que, por caminhos diferentes, desejam afastar a imagem: uma delas apresenta a ideia de que vivemos em um mundo de imagens alienantes e que a saída é fomentar a ação em detrimento delas, como queria Guy Debord. Por outro lado, há a ideia de que devemos viver a realidade tal como ela é, trocando a imagem pelo testemunho, como fez Claude Lanzmann no filme *Shoah* (1985). Diferentemente disso, Rancière (2009) prevê para a imagem possibilidades emancipatórias, uma vez que nem todas produzem alienação.

O trabalho de arte é pensamento e seu processo de criação acontece a partir da intencionalidade e do agenciamento do artista, que viabiliza um jogo ético-estético para que o público, resgatando

sua memória, conhecimento e experiência de vida, pense dentro do pensamento (do trabalho de arte).

O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural torpor, de suas possibilidades apenas abstratas (DELEUZE, 1987, p. 96).

Este artigo analisa um conjunto de instalações transmidiáticas de Kika Nicolela nas relações entre a ética (política) e a estética (arte). O sistema de signos de seus trabalhos possui uma ética de reconhecimento da diferença, de identidade/alteridade e de trocas culturais. Seus campos simbólicos se estabelecem como exceção em meio à profusão de imagens que constituem a “normalidade”. À luz das ideias de Deleuze (1987; 2009), Deleuze e Gattari (1996); Rancière (2009; 2011) e Didi-Huberman (2011; 2012; 2014; 2017) sobre a potência das imagens, busca-se discutir os trabalhos desta artista como mecanismos de reação às imagens vazias da atualidade.

## **OS TRÂNSITOS ENTRE O REAL, A MEMÓRIA E A IMAGINAÇÃO**

Na junção da arte, do cinema e do vídeo, Kika Nicolela se interessa pela identidade do outro em meio aos construtos sociais. Sua ética deseja fomentar as relações inter-humanas, corroborando a crítica de Bourriaud (2009) quanto ao desejo da arte contemporânea de promover uma “[...] emancipação da dimensão relacional da existência” (BOURRIAUD, 2009, p. 29). Dessa forma, preocupa-se com a identidade e com a alteridade, em uma narrativa construída não apenas através de sua visão de mundo, mas sobretudo por meio da autoimagem, da autorrepresentação, da memória e dos lugares que os outros ocupam.

Seus dispositivos possuem dois tipos de sondagem, que são interfaces de potência: a social, à luz da obra de Jean Rouch, que implica pessoas que estão à margem da sociedade, como as mulheres, a comunidade *queer*, os negros, os imigrantes, os religiosos que escapam da tradição judaico-cristã; e a psicológica, à luz do trabalho de Bergman, que toca cada mundo interno diferentemente e que expressa sua condição de afeto. Suas imagens “tocam o real” (DIDI-HUBERMAN, 2012), mas emergem, sobretudo, da imaginação de um novo mundo, rasgando as linhas narrativas das verdades absolutas. Da união das abordagens, nasce “[...] um espaço de indefinição, de indeterminação sobre os afetos, que provoca uma flutuação nas propriedades de identificação social” (RANCIÈRE, 2011, p. 72).

Em *Trópico de Capricórnio* (2005), Kika Nicolela convidou algumas travestis que trabalham no quadrilátero do pecado, no centro de São Paulo, para participar do processo de criação. Esse trabalho começou com uma proposta feita a 27 artistas, no intuito de ocuparem o Lord Palace Hotel, que conheceu o glamour entre 1940 e 1960, pois seu entorno era a Cinelândia Paulista. Ao longo do tempo, o centro sofreu um processo de decadência. Mesmo fechado, toda a decoração dos anos 1940 ainda estava lá. Nicolela quis filmar no quarto, naquele cenário particular e, ainda, relacionou o hotel com seu atual arredor. Quartos de hotéis são lugares de trabalho para as travestis que se prostituem naquela região. Então, Nicolela as trouxe para dentro do quarto, pagando uma hora para que ficassem disponíveis para sua câmera. Ela já havia tido a experiência de fazer um documentário (*Fala Mulher!*, de 2004), e estava junto com as mulheres entrevistadas durante as filmagens. Por mais que as perguntas fossem abertas, que houvesse a proximidade com os sujeitos entrevistados, eles sempre poderiam se mascarar, construindo uma narrativa a partir do que pensavam ser a expectativa da artista.

Em *Trópico de Capricórnio* (2005), ela não entrevistou durante as filmagens. A câmera foi fixada no teto do quarto, sem complexidade de enquadramentos, deixando-as livres para se mostrar como quisessem – um lance de dados no intuito de provocar a multiplicidade de suas identidades. Elas não precisavam falar sobre suas vidas na prostituição, mas, como estavam inseridas em um contexto de trabalho, o quarto de hotel, acabaram por imaginar e construir autoficções, a partir de suas próprias personagens, durante o ato de se prostituir. Igualmente, indagavam-se a respeito de sua identidade e de como ela reverbera no imaginário da esfera social e em suas vidas cotidianas. Essas ficções e pensamentos se intercalavam com gestos comuns, a

exemplo, quando uma delas ligou para um amigo contando sobre o filme do qual participava. Com essa estratégia, Kika injetou a linha de força da performance no trabalho. As ficções cortavam a vida real, num embaralhar que criou um deslocamento da verdade.

Esse modo de abordagem foi influenciado pelo documentário de Eduardo Coutinho, que ironiza a dicotomia realidade-ficção. No filme *Jogo de Cena* (2007), Coutinho propôs a algumas mulheres que contassem suas histórias de vida. Entre elas, algumas atrizes encenaram as mesmas histórias das anônimas, e todos os depoimentos foram intercalados no mesmo filme. A realidade se confunde com a ficção quando o espectador percebe que duas ou mais mulheres contam a mesma história, ou quando uma delas continua a história que outra havia começado. Não se pode apreender uma verdade, já que só há sucessivas interpretações de papéis, no cinema e na vida.

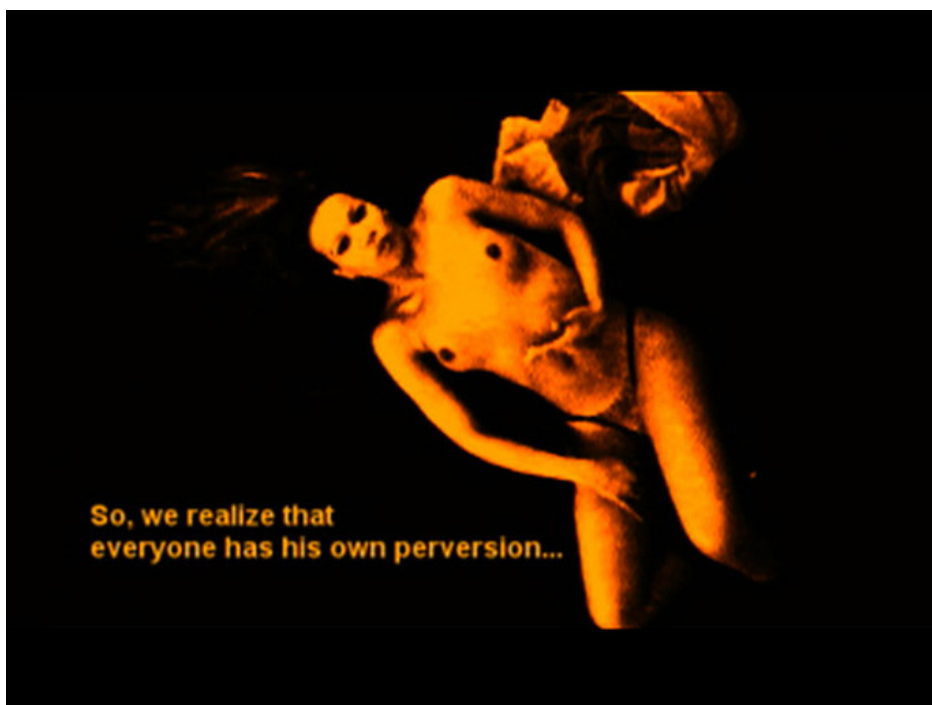
**Figura 1:** *Trópico de Capricórnio* (2005)



Fonte: site de Kika Nicolela.

A encenação (*mise-en-scène*) aconteceu nas relações possíveis entre o lugar que já existia (o quarto de hotel) e as ações improvisadas das travestis. Assim como no documentário direto/verdade, a ação na *mise-en-scène* é contingente e, como conceituou Fernão Pessoa Ramos (2012, p. 28), é aquela que “[...] se enrola no livre transcorrer indeterminado da tomada”. A luz utilizada foi a do próprio ambiente e o figurino foram as roupas que elas estavam usando quando foram abordadas pela artista. Assim, não há preparo, arrumação cênica; há apenas um lençol preto deixado na cama, sobre o qual elas se deitavam. Kika Nicolela não tinha controle nas cenas e sua contribuição narrativa foi a montagem e edição do filme depois de assistir às performances e falas, além da montagem da instalação, que aconteceu no mesmo quarto do hotel.

**Figura 2:** *Trópico de Capricórnio* (2005)



Fonte: site de Kika Nicolela.

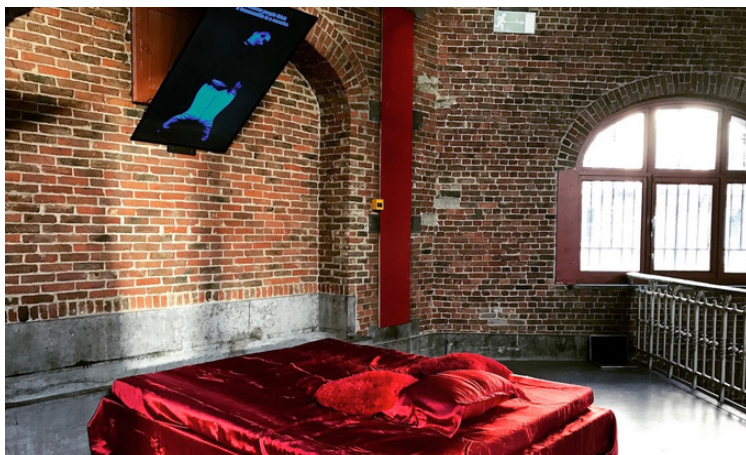
Essa abordagem tem como referência o documentário antropológico, especialmente a noção de etnografia física compartilhada, de Jean Rouch, também utilizada por Eduardo Coutinho, a exemplo de *Edifício Master* (2002). Para extrair a potência das subjetividades, esse tipo de estratégia não faz pesquisa prévia, não prepara perguntas e, ao propor que as pessoas se exponham como queiram, instiga o caráter ficcional nas narrativas que partem dos sujeitos. Em *Eu, um Negro* (*Moi, un Noir*), de 1958, Jean Rouch seguiu, durante 6 meses, um grupo de jovens nigerianos imigrantes que estavam morando em Treichville, um bairro pobre de Abidjã, maior cidade da Costa do Marfim. Antes de sair de seu país natal, escutavam que lá ganhariam dinheiro, o que não aconteceu: viviam em alojamentos miseráveis, tinham uma vida dura trabalhando como vendedores ambulantes ou carregadores das cargas que chegavam nos navios; nos momentos de lazer, iam aos treinos de boxe, à praia, aos encontros festivos/religiosos e ao bar “Esperança”.

Como o próprio Rouch narra no início do filme, ele propôs aos jovens realizar um filme no qual poderiam fazer e dizer tudo que quisessem. Decidiram, então, representar personagens (idealizados): em sua maioria, astros do cinema e pessoas célebres do universo norte-americano. Ao longo do filme, suas personalidades ideais se confrontam com suas vidas reais. Assim, a estrutura narrativa do filme se coloca entre a realidade e a imaginação. Rouch filmou (intercalando entre câmera ausente, participante e não-participante), narrou, explicando algumas partes e, depois da montagem, os dois protagonistas (Oumarou Ganda e Petit Touré) narraram as cenas de forma não sincronizada às imagens. É um filme improvisado, sem argumento, sem roteiro. Com isso, Rouch inventou um método que desvela outras camadas de subjetividade dos sujeitos, não somente aquela que está visível aos olhos de um cineasta europeu (a vida miserável dos africanos), e amplia as possibilidades narrativas:

[...] cada um só pode se exprimir através de uma máscara e a máscara, como na tragédia grega, dissimula ao mesmo tempo que revela, amplifica. Ao longo dos diálogos, cada um pode ser ao mesmo tempo mais verdadeiro que na vida cotidiana e, ao mesmo tempo, mais falso (MORIN apud DA-RIN, 2004, p. 154).

Assim como Rouch e Coutinho, Nicolela não busca colher depoimentos que irão validar uma hipótese que seria legitimada por meio do documentário. O que se intenciona é lançar-se à incerteza dos depoimentos. No improviso, na ambiguidade, nas relações com o outro e nas diversas formulações da realidade existem muitas verdades que emergem das diversas camadas que investem as falas dos sujeitos. Na forma de apresentação, ela devolveu ao quarto do hotel um rastro do real numa estética alucinatória. As imagens das travestis foram manipuladas com cores puras, planas e brilhantes (azul, magenta, amarelo e azul) sobre fundo preto e projetadas acima da cama em que elas haviam gravado as cenas.

**Figura 3:** *Trópico de Capricórnio* (2005)



Fonte: site de Kika Nicolela.

Em consonância com os ideais basilares da pós-vanguarda, as experimentações contemporâneas não estabelecem uma relação reducionista entre objeto de arte e contemplador, ou tela de cinema e espectador imóvel, propondo no espaço expositivo um passeio entre as imagens num lugar heterotópico. Heterotopia é um conceito elaborado por Michel Foucault (2013) para descrever lugares de utopia, simultaneamente físicos e mentais, que se constroem em condições não-hegemônicas, contrapondo-se às estruturas de poder que visam à uniformização dos espaços para disciplinar as pessoas – como



quando os ambientes de quase-cinemas (1973), de Hélio Oiticica, buscavam o desenvolvimento do poder do corpo, a partir de desestabilização das noções do espaço e do tempo, produzindo narrativas.

O público podia deitar na cama para assistir as falas, reconfigurando seu pensamento e comportamento habituais, que subjugam e deslegitimam esses corpos que servem ao prazer, mas às escondidas. Em *Trópico de Capricórnio* (2005), elas apresentam seus gestos de ação contra a escuridão do preconceito num mundo que as repudia e que agora é espectador de sua sobrevivência. Como escreveu Didi-Huberman (2011, p. 52): “[p]ara conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores”.

É também com a potência da sobrevivência que Kika Nicolela traz a questão sobre o ser estrangeiro. O documentário *Somos São Paulo* (2011) tem direção compartilhada com Lucas Bambozzi e foi encomendado para o projeto “6 Bilhões de Outros” (6 *milliard's d'Autres*), de Yann Arthus-Bertrand, integrando a exposição ocorrida no Masp (São Paulo), em 2011. Apesar de fazer parte do projeto, tal filme se diferencia, pois mais do que responder às 40 perguntas pré-concebidas e genéricas sobre a vida, traz como tema a mobilidade humana.

**Figura 4:** Cartaz de *Somos São Paulo* (2011)



Fonte: site de Kika Nicolela.

Os participantes são migrantes de outros estados, imigrantes e filhos de imigrantes, totalizando 61 pessoas que habitam São Paulo, uma cidade reconhecidamente “multicultural» (o que não significa dizer que é intercultural). São pessoas de diferentes épocas migratórias e que contam suas histórias a partir das experiências contraditórias e conflituosas da mobilidade; buscam o encontro com as identidades e a inclusão em meio a uma cultura que não é “a sua”. As histórias seguem uma linha cronológica, desde o momento em que os entrevistados saem de seus países até as situações às quais são confrontados: histórias tristes, emocionantes, curiosas e engraçadas que contam o processo de deixar para trás o que é familiar para enfrentar as dificuldades com a língua, que os infantiliza, com a comida difícil de se acostumar, com a cultura diferente, e com a falta de políticas públicas para promover um eficaz estabelecimento e, por fim, o preconceito. Finalmente, contam como se percebem nesse percurso de desconstrução e reconstrução identitária.

Como as travestis de *Trópico de Capricórnio* (2005), os estrangeiros não estão ajustados à sociedade e estão sujeitos ao devir. Na terra nova, constroem memórias do passado, quando viviam em seus lugares de origem – memórias construídas, carregadas de imaginação. Este documentário entremeia a ficção, pois se constrói entre a memória da terra natal, o desconforto ao qual fazem face por se entenderem estranhos à terra que agora habitam e a substância identitária desejada. Em seus depoimentos, frente ao olho do dispositivo videográfico, os estrangeiros buscaram encontrar a si mesmos e o seu “lugar no mundo”. Como escreveu Bachelard (1989, p. 9),

[m]as a terra natal é menos uma extensão que uma matéria; é um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz. É nela que materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental.

Didi-Huberman, por ocasião de sua fala “Imagens e sons como forma de luta”, no Sesc Pinheiros, em 2017, reclama o ensaio *O sonho e a existência* (1930), de Ludwig Binswanger, para evidenciar a relação fundamental entre o sonho e a existência. Binswanger, inspirado em Freud, aponta que não devemos conservar os sonhos para a noite e esquecê-los no dia seguinte: despertar dos nossos sonhos. Ao con-

trário, devemos despertar nossos sonhos na existência; isso para não nos diluirmos no terreno arenoso do conformismo, buscando uma nova forma de vida, até então mutilada. Para Freud (1987), as conexões entre a imagem alucinatória dos sonhos, ou a imagem mnêmica (da memória), e a identidade perceptiva do mundo sensível são o pensamento (esse percurso coloca o aparelho psíquico para trabalhar) e a forma de realização de desejos.

**Figura 5:** *Somos São Paulo* (2011)



Fonte: site de Kika Nicolela.

Em *Somos São Paulo* (2011), não houve um estudo etnográfico prévio, uma pesquisa de campo para entender como aquelas pessoas vivem. As filmagens foram feitas em estúdio, assentando-se em uma zona de indiscernibilidade, constituída pelos borrões e linhas narrativas imprecisas da memória. O resultado material é fruto de autorrepresentação (e de autoficção) na construção de narrativas sobre o ser estrangeiro. Essa forma de filmagem, sem cenário, reflete, em um primeiro momento, o lugar indeterminado em que os imigrantes se encontram. A narrativa proposta nas filmagens e montada no espaço expositivo prima por um caminho que nasce mnêmico

e que chega à realidade em que vivem, com o desejo de mostrar ao espectador a construção de suas subjetividades no processo de construção do ser estrangeiro.

Entre as travestis e os estrangeiros, as narrativas construídas são potência de identidades que foram marginalizadas socialmente, cujos corpos se levantam e resistem. Ao discorrer sobre as imagens e os sobreviventes do Shoah, Didi-Huberman (2014) argumenta que, para “rasgar» uma narrativa (visto que a história está em constante construção), o testemunho deve resistir à barbárie.

O homem da sobrevida é aquele que se cala, que age por sua vida. [...] Mas o homem da sobrevivência é aquele que, ao contrário, assume a tarefa de retomar a palavra, de reinventar sua própria linguagem e de transmitir para outrem algumas imagens de pensamentos arrancadas de suas “manchas de memória”. Para sobreviver à sobrevida, é preciso tornar-se aquele que nomeia (aquele que sabe dispor a discrepância de suas palavras incompletas para dizer alguma coisa de sua experiência) e aquele que mostra (aquele que sabe dispor os escombros de suas “manchas” lacunares para dar alguma coisa de sua experiência à imaginação) (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 20).

Ainda sobre os movimentos migratórios, Kika Nicolela participou da exposição “Bruxelles, Terre d’Accueil?”, ela própria na pele de artista estrangeira (ela vive na Bélgica, desde 2014). Bruxelas é uma das cidades mais cosmopolitas do mundo e recebe, desde 1830, milhares de estrangeiros do mundo todo. Essa foi uma exposição ocorrida no Musée Juif de Belgique e promovida pelo programa local Mixity, entre outubro de 2017 e março de 2018. A exposição propunha um percurso histórico sobre a história dos imigrantes e continha trabalhos de diversos artistas estrangeiros, juntamente com palestras, conferências e workshops.

Para essa exposição, Kika Nicolela preparou o trabalho «Principes de Princesses or How to Kiss a Frog» (2017), que envolve documentário, videoperformance, fotocolagem e softwares de manipulação de imagens. Algumas estudantes imigrantes de 6 e 7 anos de uma escola em Neder-Over-Heembeek, no norte de Bruxelas, foram convidadas a inventar histórias sobre princesas. Entre a imaginação e as narrativas,

as princesas inventadas se pareciam muito àquelas da indústria cinematográfica norte-americana e dos desenhos animados da Disney, que corroboram com o arquétipo ocidental de beleza da mulher, mas que estão distantes de sua realidade. As meninas imigrantes têm a pele escura e olhos castanhos, não correspondendo à beleza estereotipada das princesas dos desenhos e filmes. Elas também não vivem em castelos e não estão rodeadas de luxo. Contudo, sonham em se tornar princesas, porque, segundo elas, as pessoas seriam mais gentis. Essas meninas querem ser aceitas num mundo que as marginaliza pela pobreza, cor de pele e gênero. *Principes de Princesses or How to Kiss a Frog* (2017) atravessa as contradições do pensamento e modos de ser ocidentais, que é patriarcal e moldada pela ideia de supremacia branca.

**Figura 6:** Vídeo principal de *Principes de Princesses or How to Kiss a Frog* (2017)

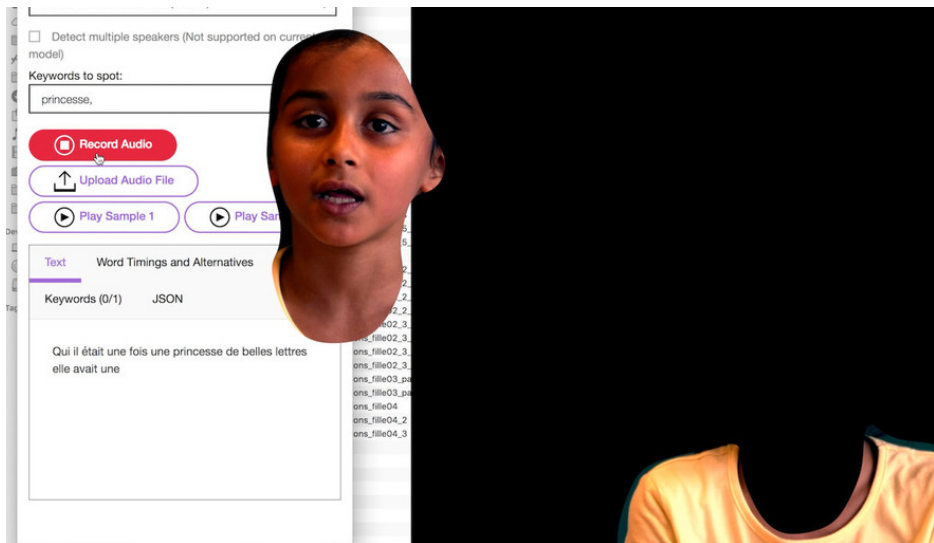


Fonte: site de Kika Nicoleta.

Na edição dos audiovisuais, as falas das meninas foram transcritas, instantaneamente, para um computador por meio de um software, hibridizando-se e integrando uma nova história. Os textos também são projetados na instalação. Do amadurecimento das experimentações entre as mídias, somado às tecnologias computacionais, obser-

va-se, a partir de 2000, um aumento de trabalhos que estão inseridos em uma cultura tecnológica e digital. São dispositivos que, pela máquina, produzem um prolongamento nas relações entre o gesto do artista, o trabalho de arte e a recepção/percepção.

**Figura 7:** Vídeo principal de *Principes de Princesses or How to Kiss a Frog* (2017)



Fonte: site de Kika Nicolela.

Na instalação, há também uma série de fotocollagens feitas pelas crianças em uma oficina ministrada pela artista. Através da montagem de fragmentos de fotografias, abordou-se a possibilidade de desconstruir os estereótipos e o lugar comum da partilha do sensível, no qual os papéis sociais hierarquicamente inferiores são legitimados por um sistema que as marginaliza.

**Figuras 8 e 9:** Fotomontagens de *Principes de Princesses or How to Kiss a Frog* (2017)



Fonte: site de Kika Nicolela.

Um segundo vídeo apresenta uma mulher em performance, caracterizada como princesa em um vale arborizado, como nas florestas encantadas dos desenhos. Suas feições e maneiras de se comportar reportam, esteticamente, às princesas tradicionais da cultura ocidental. Em câmera lenta, apresentam-se com contornos idiotizados e infantilizados, como o discurso patriarcal da “princesa” que precisa de um homem para ser salva do perigo. Na instalação, este filme é apresentado de forma intercalada ao filme principal.

**Figura 10:** Segundo vídeo de *Principes de Princesses or How to Kiss a Frog* (2017)



Fonte: site de Kika Nicolela.

Outros trabalhos de Nicolela que também aludem à condição inferior da mulher são *Cake d'Amour* e *Moi et la Poule*, ambos de 2017. *Cake d'Amour*, foi, inclusive, “emprestado” para compor a instalação de *Principes de Princesses or How to Kiss a Frog*. Nesse vídeo<sup>18</sup>, uma mulher canta (e personifica) a receita de um bolo de amor, sugerindo o repensar sobre o papel social da mulher.

---

<sup>18</sup> “*Cake d'Amour*” faz parte do projeto multidisciplinar *DollHouse*, uma colaboração entre o coreógrafo Manon Oligny (Canadá), o grupo de teatro *Bye Bye Princesse* (Canadá) e a artista / cineasta Kika Nicolela (Brasil / Bélgica).



**Figuras 11 e 12:** Instalação de  
Principes de Princesses or How to Kiss a Frog (2017)



Fonte: site de Kika Nicolela.

Em 2019, Nicolela foi convidada a ocupar, durante duas semanas, uma sala da Maison des Artistes, localizada no distrito de Anderlecht, região do norte de Bruxelas, com grande concentração de miscigenação racial. O trabalho *Voisins* (2019) foi criado com o desejo

de entrar em contato com o entorno da Maison, sobretudo, com as pessoas que moram naquela região e que são, em sua maioria, africanos e muçulmanos. Então, Nicolela propôs uma troca de objetos entre ela e os moradores. Como em um *brocante* (feira de objetos antigos), colocou à disposição alguns objetos pessoais e, em troca, os “vizinhos” também deixariam com ela os seus.

Com o objeto escolhido em mãos, as pessoas deveriam conversar com a câmera (Nicolela estava, como em *Trópico de Capricórnio* [2005], ausente). O objeto alheio despertou nelas memórias particulares e afetividades, estabelecendo-se em lugares mentais de ressonância com o “si mesmo”. Do compartilhamento entre os objetos pessoais, a identidade e a memória dos moradores intensifica-se a poética de *Voisins* (2019), editada na forma de retratos e imagens em close-up. O primeiro plano do rosto tem subjetividade e não denota somente seu invólucro exterior, sua máscara (DELEUZE, 2009).

**Figura 13:** *Voisins* (2019)



Fonte: site de Kika Nicolela.

O *close-up* transforma o objeto em entidade, em sua potência ou qualidade, a exemplo do filme “afetivo por excelência” (DELEUZE, 2009, p. 124), *La Passion de Jeanne d’Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer, no qual nenhuma cena se atualiza perante as demais e cuja entidade é o martírio. O *close-up* é a imagem-tempo, que dobra o passado no presente e se projeta no futuro, produzindo a imagem-afecção.

**Figura 14:** *La Passion de Jeanne d’Arc* (1928)



Frame de *La Passion de Jeanne d’Arc*, de Carl T. Dreyer (1928). Fonte: Elaboração própria, a partir do filme.

A imagem-afecção é “qualidade-potência» que não precisa se atualizar numa próxima imagem que a explicaria, em uma continuidade linear. Há desaparecimento de coordenada espaço-temporal e fragmentação da narrativa. Esse tipo de imagem provoca devir, pois altera o estado do corpo na recepção. O plano fechado toca a subjetividade do espectador, pois perdem-se os parâmetros e as determinações. Para Deleuze (2009), o estado do corpo alterado depois de haver ações sobre ele é afecção. A potência sofrida pelos estados dos corpos são os afetos, que compreendem sentimentos.

**Figura 15:** *Voisins* (2019)



Fonte: site de Kika Nicolela.

Posto que é subjetivo, o lugar da afecção não é bem definido; é um espaço “entre”, um “espaço qualquer”, que está entre a percepção e a ação, sendo um prolongamento do estado perceptivo.

A afecção é aquilo que ocupa o intervalo, aquilo que ocupa sem o encher ou o tapar. Ele surge no centro da indeterminação, isto é, no sujeito, entre uma percepção sob certos aspectos perturbantes e uma ação hesitante. Ela é uma coincidência do sujeito e do objeto, ou a maneira como o sujeito se percebe a si mesmo, ou antes, faz a experiência de si ou se sente “de dentro” (terceiro aspecto material da subjetividade). Ela refere o movimento a uma “qualidade” como estado vivido (adjetivo) (DELEUZE, 2009, p. 106).

Na recepção, há uma passagem da afecção ao afeto produzido pelo público no contato com as imagens, e o participante se torna

um sujeito ativo, visto que sua memória e experiência de vida são importantes para a construção do processo artístico. Como escreveu Duchamp (1975, p. 73): “[o] ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.”

**Figura 16:** Instalação de *Voisins* (2019)



Fonte: site de Kika Nicolela.

*Voisins* (2019) foi apresentado por meio de 2 vídeos. Um deles projetava os rostos dos depoentes e o outro, suas mãos segurando os objetos. As imagens foram projetadas na superfície de pedestais, que tinham formato de cubos de tamanhos diferentes. Sobre os pedestais estavam também os objetos pessoais, marcando as relações entre o objeto, a imaginação dos depoentes e a imagem, agora num campo expandido, que permeia a fantasia, a memória e vestígios do real.

**Figura 17:** Instalação de *Voisins* (2019)



Fonte: site de Kika Nicolela.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS: OS LUGARES E A CONSTELAÇÃO**

Entre as abordagens social e psicológica de Kika Nicolela, os trabalhos aqui analisados estão em primeiro plano sobre um fundo preto, que retira do primeiro plano-rostos qualquer ponto de referência. Como no tenebrismo do barroco de Caravaggio, no século XVII, e no deslocamento espacial dos filmes do expressionismo alemão, o que se vê é o rosto como potência ontológica e o todo do espaço-tempo. Pode-se afirmar que suas imagens estão no “sistema *muro branco-buraco negro*” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32, grifo dos autores). O muro branco é o das significâncias (signos). No muro branco são agenciadas as linhas de força da máquina de poder abstrata (conceito fluido, mas que se refere às relações de dominação e opressão), que tenta uniformizar os rostos: são as máscaras que nos colocam (e as que nos colocamos ao longo da vida). O muro branco aparece na abordagem social da artista. Entretanto, não somente de máscara se faz o rosto, que também é consciência, subjetividade e

paixão. O fundo negro, escolhido pela artista, é fator de indeterminação e representa também o buraco negro. Nicolela quer conhecer o outro, não para construir um documentário clássico, mas para escapar ao clichê sujeito-artista que observa o sujeito-investigado. Com sua abordagem psicológica, ela pode investigar mais profundamente o buraco-negro das subjetivações.

O cinema de Kika Nicolela coloca em conexão os sonhos e os desejos (por meio do traço mnêmico) e a identidade perceptiva do mundo exterior. No final do processo, os trabalhos são alucinações compartilhadas entre a artista e os participantes, devolvidas ao real por meio de instalações que não reclamam apenas a visão, mas sugerem uma experiência do corpo e possíveis narrativas a partir da recepção. Em sua origem, as manifestações artísticas que utilizavam a simultaneidade de linguagens, compondo um fluxo de criação único e incorporando a experimentação e a liberdade do corpo, foram conceituadas como intermídia pelo artista Dick Higgins, em 1966, para explicar os acontecimentos do coletivo Fluxus. Em 1970, Gene Youngblood introduziu o termo cinema expandido para explicar as experiências de expansão da consciência do homem e o incentivo da corporeidade por meio da luz e do alargamento das fronteiras das mídias.

A experiência do corpo acontece nos espaços heterotópicos criados pela artista, que nos toca, fere e nos faz arder por meio de imagens dialéticas sem síntese e que carregam diversas temporalidades. Há uma tese no tempo presente na abordagem social de Kika Nicolela. No entanto, notamos uma antítese na abordagem psicológica, que permite as alucinações e o alargamento temporal. Os campos imagéticos dessa artista, que compreendem as relações entre as imagens dialéticas, são experiência, sintoma e conhecimento. Assim, como explica Didi-Huberman (2012), é a imagem crítica que leva ao pensamento, porque é desprovida da necessidade de servir a um sistema de poder, como as imagens de propaganda.

Uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo *sintoma* (interrupção no saber) e *conhecimento* (interrupção no caos). É surpreendente que Walter Benjamin tenha exigido do artista o mesmo exatamente que exigia de si mesmo como historiador: “A arte é escovar a realidade a contrapelo<sup>19</sup>” [...] O artista e o historiador teriam, portanto, uma responsabilidade comum, tornar

---

19 BENJAMIN, Walter. **Adrienne Mesurat**. Tradução de Rochlitz, *Oeuvres II*. 1928, p. 110.

visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória) (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 9).

O desejo de Nicolela está para além de conhecer o outro. Ela quer “dar a ver” o outro, por meio de imagens, seus mundos particulares e sociais. Assim como as narrativas dos sujeitos, a montagem coloca diversos tipos de imagem em relação, criando lugares que são fruto da hibridação ficção-documento. Isso provoca uma fissura, uma ruptura com os espaços ideológicos comuns. A artista cria campos simbólicos que, num jogo livre, vêm do caos (a memória e a imaginação) e buscam o caos no convite à recepção participante.

A constelação de seus trabalhos compreende imagens sobreviventes, apesar dos “projetores ferozes” das imagens da normalidade. São dispositivos de valor coletivo pois estão em consonância com os levantados de sujeitos subjugados pelo sistema de poder capitalista, patriarcal e racista. As narrativas dialéticas entre os sujeitos que falam, a artista e o público se conectam e se justapõem na formação de um “nós”, do qual emerge o vislumbre de novas paisagens possíveis.

## REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio Duágua, 1981.

BACHELARD, Gaston. **A água e os Sonhos** – Ensaio sobre a imaginação da matéria. Martins Fontes: São Paulo, 1989.

BINSWANGER, Ludwig. O sonho e a existência. **Natureza humana**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 417-449, dez. 2002. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-24302002000200007&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302002000200007&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 28 abr. 2022.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.



DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DEBORD, GUY. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. 8. ed. atualizada. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Cinema 1. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 206-219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 14 set. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Essayer Voir**. Paris: Éditions de Minuit, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). **Levantes**. Catálogo de exposição. Textos de Nicole Brenez, Judith Butler, Marie-José Mondzain, Antonio Negri e Jacques Rancière. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens e sons como forma de luta**. Palestra, São Paulo, Sesc Pinheiros, 16 out. 2017.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory (Org.). **A nova arte**. Tradução de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71-74.

EDIFÍCIO MASTER. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2002 (110 min).

FABBRINI, Ricardo Nascimento. “O que está acontecendo com as imagens?”: arte, mídia e educação em Jean Baudrillard. **Filosofia e Educação**, Campinas, SP, v. 8, n. 1, p. 63–91, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rfe/article/view/8643692>. Acesso em: 31 mar. 2021.

FALA MULHER!. Direção: Kika Nicolela; Graciela Rodriguez. São Paulo: filme independente, 2004 (80 min).

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico** – As heterotopias. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago; 1987.

HIGGINS, Dick. Statement on Intermedia. **New York**, 3 ago, 1966. Disponível em: <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>. Acesso em: 14 set. 2021.

JOGO DE CENA. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Matizar (estúdio) e Videofilmes, 2007 (107 min).

LA PASSION DE JEANNE D'ARC. Direção: Carl Theodor Dreyer. Paris: Société générale des films, 1928 (110 min).

MCLUHAN, Marshall. **Understanding the Media** - The Extensions of Man. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994.

MOI, UN NOIR. Direção: Jean Rouch. Paris: Les films de la Pléiade, 1958 (70 min).

NICOLELA, Kika. **Site da artista**. Disponível: <http://www.kikanicolela.com>. Acesso em: 14 set. 2021.

PASOLINI, Pier Paolo. O vazio de poder na Itália [o artigo dos vagalumes]. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. **Revista Literária em Tradução**, Florianópolis, n. 4, Vol. 1, 2012, p. 111-117. Disponível em: <http://www.notadotradutor.com/revista4.html>. Acesso em: 9 out. 2021.

PRINCIPES DE PRINCESSES OR HOW TO KISS A FROG. Direção: Kika Nicolela. Bruxelas: filme independente, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. Ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis**: Scènes du regime esthétique de l'art. Paris: Galilée, 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A mise-en-scène do documentário**: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. **REBECA** – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, [Online], v. 1, n. 1, p. 16-53, (2012). Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/8>. Acesso em: 31 jan. 2022.

SHOAH (1985). Direção: Claude Lanzmann. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012 (543 min.)

SOMOS SÃO PAULO (2011). Direção: Direção: Kika Nicolela; Lucas Bambozzi. São Paulo: vídeo independente, 2004.

TRÓPICO DE CAPRICÓRNIO. Direção: Kika Nicolela. São Paulo: vídeo-instalação independente, 2005.

VOISINS 2019. Direção: Kika Nicolela. Bruxelas: vídeo-instalação independente, 2004.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. New York: Dutton, 1970.



# O PALHAÇO E SEU ARQUÉTIPO TENSIONADOR DE ENCONTROS: UMA POTENCIALIDADE SUBVERSIVA NA SOCIEDADE DO INDIVIDUALISMO<sup>20</sup>

**Luís Bruno de Godoy**

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)  
godoy.luisb@gmail.com

**Bruna Cristina Corrêa da Silva**

Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas)  
contatobrunaccs@gmail.com

**Rogério Zaim-De-Melo**

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)  
rogeriozaim@gmail.com

**Alcides José Scaglia**

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)  
alcides.scaglia@fca.unicamp.br

---

20 Texto construído a partir da dissertação de mestrado de Luís Godoy (2019), realizada no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas da Faculdade de Ciências Aplicadas da Unicamp - ICHSA/FCA. Parcialmente publicado na revista **Repertório: Teatro & Dança da UFBA** (2020.1), DOI: 10.9771/r.vli35.31964. Acesso em: 3 fev. 2022; e incorporado no formato de livro pela editora Talu, em 2021.

## INTRODUÇÃO

Considerando que, na sociedade contemporânea, as relações humanas vêm se tornando cada dia mais superficiais, vivemos um distanciamento cada vez mais frequente, devido à diversos fatores, como escassez de tempo, insegurança e desconfiança. Diante dessa problemática, objetivamos por meio do presente trabalho refletir a atuação do palhaço enquanto um agente responsável por causar afetações nos indivíduos na sociedade contemporânea, buscando entender seu papel sócio-político frente aos dilemas e paradigmas atuais.

## A PROBLEMÁTICA – A SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

Somos bombardeados, a todo instante, por novas formas de tecnologias, informações e estímulos, no entanto, sem que precisemos estar próximos a uma condição ao que podemos chamar de humanidade. Tudo se passa e acontece, tudo é instantâneo e efêmero, não há tempo para pensar, tampouco para sentir. Nossos comportamentos parecem passar por uma espécie de cerceamento que nos conduz, voluntariamente, a certas zonas de conforto, por onde transitamos e trajamos as máscaras que melhor sejam aceitas a cada um dos meios de convívio social no qual estamos inseridos (BAUMAN, 1998). Esse processo de adaptação passa pela necessidade de uma adequação às imposições sociais, que, de certa forma, imprimem sobre nós um modo de agir e pensar, essa hegemonia parece não só consolidar padrões comportamentais, como também limitar o criar.

De maneira muito próxima, Goffman (2002) relaciona o comportamento social com o comportamento de atores em um palco. De acordo com o autor, na vida social, nós interpretamos papéis a todo momento, consoante ao cenário que nos é apresentado, ao qual ele irá chamar de “fachadas”. Existem roteiros a serem seguidos em cada ocasião em que a vida social se encontra. Assim como um ator precisa estar em conformidade com o personagem que interpreta e com o cenário que é estabelecido pela cena para que, dessa forma, consiga passar a verdade a seu público, o ator social, segundo Goffman (2002), necessita estar de acordo com as regras estabelecidas pela fachada a qual o indivíduo está inserido.

O que é interessante também apontarmos é que as fachadas sociais não apenas estabelecem como cada indivíduo deve se portar em determinadas ocasiões e lugares, como também servem como máscaras que, frequentemente, inibem a realidade. Se pensarmos no

significado literal da palavra, podemos afirmar que fachada é a parte externa de um edifício, é a primeira imagem que nos deparamos ao entrar em um estabelecimento, dessa mesma forma, podemos utilizar as redes sociais como um grande exemplo de fachadas

Diante de tais apontamentos, não é difícil visualizarmos que, no mundo contemporâneo, a sensação é de termos perdido a capacidade de acontecer diante do inesperado – no momento, a potencialidade de nossos corpos e pensamento, visto que tudo tornou-se fachada, imagem a ser refletida para os outros (FUGANTI, 2007). Nós nos tornamos mecanizados, sentimos que não mais vivemos toda intensidade da vida. Mecanizamos nossas ações e como consequência a nossa sensibilidade, nos tornamos individualistas insensíveis com o outro, com a arte, com a existência. A sociedade contemporânea nos guia mediante a uma relação de poder, atrelada aos meios de consumo – o que torna os membros dessa sociedade padronizados dentro de um sistema necessário para manutenção da lógica estabelecida de dominação.

Para fazer parte dessa sociedade, é necessário que estejamos dentro da lógica estabelecida de pureza como dito por Bauman (1998). Todo aquele que não a representa, torna-se um estranho, e esses, por sua vez, desestabilizam a ordem instituída, tendendo a ofuscar as fronteiras e rasurar as certezas. Essa tentativa de assegurar as linhas separatórias, é uma ilusória sensação de conforto e segurança que, ao mesmo tempo, mantém ordenada as relações já criadas pelos puros. Becker (2008) apresenta que, aquele que se distancia do comportamento social pré-estabelecido, é considerado como o *outsider*, ele não se encaixa nas regras, nem na maneira com que a sociedade determina como devemos agir. O *outsider* é o desviante, aquele que irá romper com o roteiro, que não seguirá à risca as fachadas, aquele que estará à margem de todo o enredo apresentado e criado pelo fato social. Assim, esse indivíduo é estigmatizado e colocado de fora da sociedade.

Esse esvaziamento de sentido expõe uma perspectiva de vida aséptica, onde dúvida, questionamento e insegurança pouco importam, desde que as zonas de conforto sejam mantidas. Não precisamos nos arriscar ao novo, ao desconhecido, ao factual/momentâneo. Em troca, nós nos colocamos, dia a dia, em uma rotina predatória das emoções, dos afetos, das trocas, do encantamento e, assim, continuamos nos afastando de nossa capacidade de acontecer no ineditismo, não experimentamos da vida, estamos atrelados às representações enrijecidas em meios estruturais (FUGANTI, 2007).

De acordo com Godoy, Silva Junior e Schulz. (2020), é possível identificarmos algumas consequências da contemporaneidade. **Primeiro**, há uma grande necessidade de afirmação, a certeza se torna um território seguro, no qual mantemos nossas linhas territoriais fixas e visíveis, temos domínios sobre elas. Tudo aquilo o está para além de nossas certezas se torna uma ameaça à segurança, estabilidade e conforto.

O **segundo** ponto se sucede e decorre do primeiro, há um distanciamento daquilo que seja capaz de afetar, que passa pela nossa sensibilidade, o que diante da era da informação e da produção massiva parece uma perda de tempo. Por consequência dessa superficialidade, não nos abrimos ao mundo, nós nos fechamos em uma redoma protetora por falta de tempo, por medos e todas as consequências recorrentes na atualidade. Assim, a padronização do mundo contemporâneo silenciou não somente nossos corpos, mais do que isso, silenciou nossa capacidade reflexiva, nos tornando impotentes frente a vida, em nosso pensar, agir e até mesmo os nossos desejos (FUGANTI, 2007).

## **A ARTE COMO UMA FORMA DE ENFRENTAMENTO AOS DISTANCIAMENTOS CONTEMPORÂNEOS**

Parece necessário encontrarmos meios de tensionar essa mecanização, buscando algo que seja capaz de provocar e fazer, de maneira sutil, com que voltemos a nossa condição humana, sensibilizar – transgredir, mostrar ao mundo um pouco de nós, distanciando dessa intensa tentativa de nos colocar como seres perfeitos, inabaláveis, invulneráveis. A arte, talvez, seja um caminho interessante para pensarmos nessa possibilidade, o artista, por meio da arte, tensiona os sentidos, a emoção, o medo, a alegria e tenta fazer com que pensemos para além da própria obra em si. A arte não se fecha em um significado que a sustenta enquanto tal, carrega em si um constante inacabamento, novas possibilidades de pensar a própria arte, que nos leva e provoca outras possibilidades de criação (BAUMAN, 1998).

Para Deleuze e Guattari (2015), a arte se sustenta no tempo, mantém viva as cores, à luz das expressões de séculos atrás e, o responsável por essa criação, é justamente o autor de sua obra – o artista, este que cria blocos de sensações, diferente do filósofo que cria conceitos. Por sua vez, o artista, com esses blocos de sensações, possibilita que perceptos e afectos sejam postos em sua obra, ele reafirma o caos e



extraí dele potências em imagens da realidade caótica, que se sustentam no tempo. A arte permanece viva, viva em si mesmo e em tudo que a compõe, assim também, nas sensações criadas na relação entre artista e suas externalidades.

O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. [...] As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 16).

Gadamer (2015), por sua vez, destaca que a arte ganhará um ser a partir do momento em que se tornar uma experiência para aquele que dela a experimenta. E, o que “[o] sujeito’ da experiência da arte, o que fica e permanece, não é a subjetividade de quem a experimenta, mas a própria obra de arte.” (GADAMER, 2015, p. 155), e conclui que, nesse ponto, o ser do jogo ganha uma maior importância, ao afirmar que este independe da consciência dos jogadores que dele o experimentam, justamente pelo fato do jogo ter uma natureza própria.

Essa dimensão experiencial é o que mantém em movimento os projetos de identidade que com ela se encontram. Onde há movimento, há possibilidade e criação. O artista não só está aberto aos estímulos do mundo, como também coloca-se em uma condição para além do pré-estabelecido e já consolidado, à medida em que se abre a experimentar, para além dos signos já impregnados na obra de arte, assim também sugere Bondía (2002), o sujeito da experiência é um sujeito aberto para as possibilidades e fracassos, exposto e suscetível.

Por meio da sensibilidade, o artista expõe ao público parte de seu universo e, assim, promove a exposição de diversos universos; pode expor aquilo que pensa e o incomoda, promover diferentes pensamentos e incômodos. De acordo com Godoy, Silva Junior e Schulz. (2020), o risco da experiência artística pode levar ao/ocasionar no público identificação e estranhamento, de modo a fazer refletir e questionar, mesmo que momentaneamente/instantaneamente. Essa propositura aponta a possibilidade vulnerabilizadora da arte: a capa-

cidade de manter vivo e em movimento diante de suas imperfeições. A arte talvez traga, a frente de nós, uma possibilidade de decadência própria de nosso estado de homem, é uma espécie de rompimento com as promessas e a ideia positivista de homem que nos foi construída. Diante do reconhecimento desse inacabamento, nós nos colocamos em um movimento constante para, assim, podermos transcender e superar os moldes que se sustentam, assim como afirma Nietzsche (2008, p. 22): “[o] homem existe para ser superado”.

Faz-se necessário buscarmos desestabilizar as verdades, dar lugar às novas potências, às incertezas. Na insegurança, temos a possibilidade de enxergar para além das verdades que foram criadas, e encontrar caminhos a serem explorados, novas possibilidades de vida (GODOY; SILVA JUNIOR; SCHULZ, 2020), que não simplesmente passe por nós, mas que nos passe, que não afete, mas nos afete. (LARROSA, 2017). Essa potência de vida está para além das representações que sustentam os nossos ideais, dá fluidez ao pensamento na mesma medida que dá ao corpo. No território de nossas incertezas, daquilo que não está claro aos nossos olhos, não procuraremos reforçar o que temos à nossa frente, clarear o que não estamos vendo, mas reafirmar a escuridão, faremos-nos parte dela, tensionando as razões, deixando-as nesse terreno incerto e difuso para que nossa percepção e sensação do mundo faça com que sejamos capazes de imaginar, criar, sentir (HARA, 2017).

Se pensarmos no cômico, veremos que ele é uma espécie de subversão da realidade do mundo corrente, ele cria um mundo às avessas que suspende as regras e lógicas da vida cotidiana, mesmo que momentaneamente. É uma intrusão que instaura um novo espaço de jogo, chamado de “províncias finitas de significado”, espaço onde outras possibilidades são recriadas e possíveis, justamente por estar suspenso da externalidade (BERGER, 2017). Em alguns casos, o fenômeno do cômico, enquanto essa intrusão na vida corrente, pode trazer a público, de maneira satírica, as mazelas sociais que estão enraizadas e que pouco podem ser questionadas, que por meio do cômico dão margem à reflexão. Podemos, então, pensar no palhaço<sup>21</sup> como uma dessas figuras que colocam o mundo às avessas, uma espécie de contra-mundo, o inverso a esse virtuosismo do homem, uma figura que não se encaixa nos moldes e padrões sociais, que aceita e permite se distanciar dos ideais (DORNELES, 2003).

---

21 Neste trabalho, trataremos *clown* e palhaço sem distinção, por isso, em alguns momentos utilizaremos o termo *clown* e, em outros, palhaço. O foco do trabalho é apontar suas características, já tão debatida dentro das artes, assim como discutido por Castro (2005), Burnier, (2009), Ferracini (2003), Lecoq (2010), Rémy (2016), Bolognesi (2003), Ruiz (1987), Silva (2003), entre outros.

## PROCESSOS METODOLÓGICOS

Partimos de um recorte específico, direcionando nossa atenção para o artista/palhaço que atua no âmbito da humanização hospitalar, no entanto, deslocamos sua ação do local comum de trabalho – o hospital, para um espaço distinto – a rua. Esse universo amplo de possibilidades é muito estimado a esta pesquisa, que visa contribuir para o debate entre o palhaço enquanto experiência artística e enquanto função de afetação e subversão.

Assim, foi desenvolvido um estudo inspirado na etnografia, com amparo da observação participante e da entrevista etnográfica, em um campo de atuação acompanhando artistas-voluntários. O trabalho de campo foi iniciado acompanhando-os em suas intervenções hospitalares, após isso, foi ministrada uma oficina de *clown*/palhaço a eles para, em seguida, como uma continuidade a oficina, ser desenvolvida uma atividade de intervenção em uma praça pública – espaço alternativo e incomum a eles frente às suas experiências hospitalares.

## A INSPIRAÇÃO ETNOGRÁFICA

Diante da questão paradoxal entre arte e ciência, de não ser puramente intuitivo, mas com o devido cuidado para não limitar a arte, frente a um rigor metodológico estrito, e entendendo que o “[...] processo de trabalho, principalmente em arte, não é algo linear, é um processo de idas e vindas, de intuição e racionalidade que se interpõem no caminho da reconstrução representativa de uma realidade” (ZAMBONI, 2012, p. 56), utilizamos uma perspectiva de observacional do homem, desenvolvida a partir da antropologia, e que foi aplicada aqui com um certo grau necessário de liberdade: a etnografia foi tomada enquanto inspiração para o campo realizado. A partir de uma inspiração etnográfica, a relação de alteridade (eu/outro), com base no estranhamento, foi desenvolvida, a fim de explorar possibilidades para as questões centrais do trabalho (GO-DÓY; SILVA JUNIOR; SCHULZ, 2020).

A etnografia é um método que se desenvolveu na antropologia, em que, ao se colocar em campo, o etnógrafo faz o exercício do estranhamento para aquela realidade a qual está se inserindo. De acordo com Guber (2001), a etnografia não só abre espaço para observar o empírico, a cultura, os indivíduos, mas também para a problematização do investigador diante da descrição de alguma realidade. Nas palavras do autor, a “[...] etnografia é uma concepção e prática do

conhecimento que busca compreender os fenômenos sociais a partir da perspectiva de seus membros (entendidos como ‘atores’, ‘agentes’ ou ‘sujeitos sociais’)”<sup>22</sup> (GUBER, 2001, p. 12, tradução nossa).

## **OBSERVAR, PARTICIPAR, INTUIR**

Para podermos entender uma determinada cultura, é necessário que estejamos dentro dela, que saibamos interpretar os símbolos pertencentes a ela, os costumes, os meios. Não podemos descrever uma cultura sem entendermos, minimamente, a sua lógica, não seríamos capazes de falar ou agir como ela, no entanto, também não podemos, simplesmente, diante da observação superficial, acreditar-mos que estamos totalmente imersos ou pertencentes a tal cultura.

Para Geertz (2013), a etnografia está para além de apenas uma descrição de um determinado grupo, o etnógrafo precisa interpretar aquilo que vivencia, analisar os significados presentes nas ações. Na etnografia, o etnógrafo se depara com estruturas que se ligam e se interpõem uma sobre a outra. Assim, no campo etnográfico é preciso que o pesquisador interprete a estrutura diante de toda a estranheza e adversidade incomum a ele. “Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos [...]” (GEERTZ, 2013, p. 7).

De tal modo, possibilita ao pesquisador obter informações a partir de duas perspectivas distintas: a observação e a participação. O que tensiona e, ao mesmo tempo, sustenta o trabalho de campo etnográfico está justamente no fazer e conhecer, participar e observar, manter distância e envolver-se (GUBER, 2001).

## **ENTRE O ARTISTA E O VOLUNTÁRIO: O ARTISTA-VOLUNTÁRIO**

Para podermos aproximar o leitor da proposta aqui esboçada, antes é necessário discutir e desenvolver o conceito de “artista-voluntário” apresentado por Godoy (2019) e Godoy, Silva Junior e Schulz. (2020). Optamos, neste trabalho, por problematizar a dicotomia recorrente entre artista e voluntário, tendo em vista que trataremos

---

22 No original: “Etnografia es una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros (entendidos como ‘actores’, ‘agentes’ o ‘sujetos sociales’)”.

de um espaço existente que torna ambos conceitos possíveis a uma outra e nova concepção, neste caso o artista-voluntário.

O voluntário hospitalar, que faz uso do arquétipo do palhaço, assume a representação do artista, apropria-se de elementos para desenvolver tal trabalho, como o nariz, o figurino, a maquiagem, a comichidade. O público fará uma leitura deste, e, o que fica em evidência, é a representação social do palhaço que está presente no imaginário coletivo (ZAIM-DE-MELO; GODOY; BRACCIALLI, 2020). Assim, o artista-voluntário está em um espaço de pertencimento, entre o artista e o voluntário, justamente por, ao assumir tais instrumentos, também assumir a integridade destas representações sociais.

Posto isso, consideramos que o artista-voluntário está em um entre-lugar. Logo, é importante compreendermos a representação que a palavra “entre” tem e o quanto ela contribui para o conceito “artista-voluntário”. Gennep (2011) utiliza-se do termo “liminar” ou “liminaridade” para descrever um dos processos em que se encontra um indivíduo em determinado momento de um rito de passagem. Segundo o autor, existem três etapas em um processo ritual: o afastamento simbólico do indivíduo ou de um grupo; a permanência desse grupo ou indivíduo em uma margem – aqui é onde a liminaridade se encontra –; o indivíduo não pertence a nenhum lugar, não está aqui nem lá e, sim, *entre*, pois a última etapa é a sua reintegração, a qual Van Gennep (2011) irá chamar de agregação, onde o indivíduo ou grupo encontram-se em um novo estado.

A liminaridade então seria uma “passagem entre status” (TURNER, 1974, p. 5), um lugar onde se está suspenso da realidade, um “entre-lugar”, termo este utilizado por Richard Schechner (2013), em seus estudos sobre a performance. Para Schechner (2013), existem pontos de contato entre a antropologia e o teatro, para afirmar que o teatro está cada vez mais se antropologizando assim como a antropologia está cada vez mais se teatralizando: “Entre o teatro e a antropologia, não teatro, não antropologia, não teatro-antropologia, não teatro antropológico. Liminal. Entre. Não um pertencimento inteiro e não sem deixar de pertencer” (FRAGMENTOS..., 2014, [s. p.]

Dessa forma, o artista-voluntário encontra-se em um “entre-lugar”, no qual ele se torna, em parte, artista, por, como já exposto anteriormente, assumir as representações imbricadas no arquétipo do palhaço; e também voluntário: realiza sua ação para uma satisfação pessoal e altruísta, além de não ter a pretensão de ser um artista profissional. Artista e voluntário são duas categorias distintas, que atuam

de forma autônoma, ou seja, um indivíduo pode ser artista sem ser voluntário e voluntário sem ser artista, como no caso daqueles que não assumem o arquétipo do palhaço. Porém, o artista-voluntário não se torna inteiramente artista, assim como não deixa de ser voluntário. Ele está entre ser artista e ser voluntário, não pertence inteiramente e não deixa de pertencer a nenhuma das categorias, portanto, o classificamos como artista-voluntário.

## **MOMENTO RUA – DISCUSSÃO: RUA, ENTRE O POSSÍVEL E O ESVAZIAMENTO**

Introduzimos esse texto abordando sobre as consequências de um abandono, que cria distância e silencia os corpos e os modos de pensar e agir, cada vez mais constante na sociedade contemporânea. As formas de se relacionar se reciclam frente à demanda, cada vez mais constante, de produção, precocização, tecnologias. A relação de tempo e espaço da vida passa a responder a essas demandas, que acabam por organizar o nosso cotidiano e comandar nossa vida social. Com isso, “[...] sob a forma de rotina, o cotidiano perdeu o lado criativo, uma vez que a norma e o modelo invadem todos os interstícios da vida, eliminando aquilo que dá a dimensão do sentido do mundo” (CARLOS, 2007, p. 52).

Essa “nova” forma de vermos o mundo impacta, diretamente, nas relações que criamos, incluindo aqui o espaço, que acaba perdendo sua potência, muitas vezes, em detrimento de um medo constante presente na sociedade e da escassez do tempo. As ruas e parques que poderiam ser um espaço de convívio tornam-se um espaço marginal, no qual fazemos uso limitado pela necessidade de estarmos em trânsito, e existe apenas como um território de passagem, não é mais lugar de permanência. Estar na rua torna-se um gesto puramente mecânico, no qual fazemos parte de uma engrenagem que mantém esse sistema em funcionamento, não fazendo sentido seu uso para além deste fim, e assim, “[...] o espaço público se transforma – esvaziando-se de sentido porque limita e coage os modos de apropriação –, o uso das ruas, por exemplo, modifica-se profundamente e elimina os pontos de encontro e, com isso, rompe as possibilidades do próprio encontro [...]” (CARLOS, 2007, p. 66).

No entanto, Carlos (2007) ainda destaca a rua como um lugar da experiência, aquele que a explora e se apropria de seu sentido, é uma

forma de revelar a cidade, não sendo somente um espaço do trânsito, do urbano. A rua se modifica, suas formas de apropriação tornam-se uma forma de testemunho do público frente a essa transformação. Pensando a rua como espaço da experiência e o indivíduo como um sujeito da experiência, temos uma grande possibilidade de criação e jogo, que, no entanto, desafia o artista-voluntário frente aos inúmeros desafios encontrados.

Assim, levar os artistas-voluntários à rua foi uma chance de gerar novos tensionamentos, possibilitando novos encontros e, por consequência, outros processos criativos e afetivos que surgiram, ampliar seus olhares com relação aos campos de atuação possíveis, para além do ambiente hospitalar.

A rua, é um espaço múltiplo que vem a dar potencialidade ao trabalho artístico, são pessoas diversas e realidades distintas que são colocadas pelo artista a dialogarem e resignificarem por momento, aquele espaço unicamente transitório que se tornou a rua. Ao ocupar esse espaço, o artista não só dá a rua uma nova imagem, gera um novo espaço de jogo e insere as pessoas que circulam naquela região ao jogo, uma possibilidade de ser parte desse momento da constituição desse novo espaço, estando eles não mais como transeuntes, mas também espectadores e por momento que seja tornam-se jogadores (CARREIRA, 2018).

Sendo assim, diante de tais levantamento, os artistas foram levados para uma intervenção em praça pública, o que acabou por gerar, ao mesmo tempo, **tensão**, por colocá-los em um espaço de atuação diferente e incerto se comparado ao trabalhado por eles; **expectativa**, por estarem saindo dos espaços cerceados, estando as ações e a manutenção do jogo inteiramente sobre suas responsabilidades; além claro, das **emoções diversas**, devido às pessoas distintas que estiveram em contato aos artistas-voluntários - que nesse caso poderiam estar como “sujeitos da experiência” (LARROSA, 2017, p. 100), abertos em um processo de trânsito e permanência com tudo aquilo que passa por essa relação horizontal.

Se o palhaço, então, torna-se sujeito da experiência ao se colocar nesse espaço de jogo incerto que é a rua, ele se abre às afetações proporcionadas por ela. Esses afetos serão uma experimentação direta, e só poderão ser descobertos por meio dessa disposição à experiência (KASPER, 2004), é preciso que o artista se coloque na rua para que saiba o que ela tem a oferecer a ele.

## **RESSIGNIFICAR O ESPAÇO E AVIVAR SUA POTENCIALIDADE**

A intenção era que, na rua, fosse possibilitado ao artista-voluntário experimentar, experienciar, colocar-se por inteiro, não havendo esquivas, levando-o até o limite possível no jogo. Tudo, então, torna-se uma possibilidade, uma dilatação do corpo diante do espaço que também se expande em uma infinidade de ações possíveis. A rua tem uma grande diversidade, nela nos deparamos com intensidades, intenções e desejos distintos, “[...] a rua é um espaço polivalente e multifacético que surpreende pelas oportunidades e desafios que coloca para os artistas que buscam desbravar esse espaço público característico do universo urbano.” (CARREIRA, 2018, p. 15).

Para os artistas-voluntários, a rua seria algo mais intenso do que estavam acostumados. Não há como negar que houve um enrijecimento das relações decorrente da instantaneidade e distanciamentos contemporâneos – não há tempo a se perder, “somos responsáveis pelo nosso próprio sucesso” (dizem os meritocratas). Com isso, atrair o público torna-se uma tarefa cada dia mais difícil e que exige uma grande disposição ao jogo por parte do artista. Por isso, o corpo para o palhaço é tão importante, é na rua em que o artista-voluntário tem o espaço mais amplo para criação, tornando viável novas formas de existência, que só são possíveis com esse movimento a ser gerado. Assim, ao se colocar na rua, o artista passa a existir para esse novo público, ali, se materializa suas ações e, de maneira direta, o artista se depara com os acasos e incertezas, sendo desafiado a enfrentá-las.

## **TRECHOS DO CAMPO**

Todos os artistas-voluntários estavam fazendo uso de seus figurinos e maquiagens, assim, realizamos um último jogo em sala de aula, esse consistia em improvisação musical. Todos deveriam pegar seus instrumentos e propor algumas canções improvisadas, a música deveria ser feita com aquilo que tinham a oferecer, desafinados, sem que soubessem tocar ou cantar bem. Os grupos se apresentaram um a um e no final foi escolhida a canção que os representassem, a ser cantada e tocada por todos em um cortejo que seria realizado até chegarmos no local da apresentação – a praça pública.

Era a primeira vez que saíam do local comum de trabalho – o hospital –, para estarem de palhaço em um lugar tão instável e marginalizado socialmente quanto a rua. Em determinado momento nas entrevistas-etnográficas realizadas com os artistas-voluntários,



questionou-se a respeito do palhaço para além do ambiente hospitalar e, uma das entrevistadas (que chamaremos de Curly), apontou o palhaço como festeiro, zombeteiro, evidenciando o que o palhaço para além do ambiente hospitalar representava a ela, uma clara dicotomia entre o palhaço hospitalar e outros palhaços. Nesse momento, estava sendo proposto a eles justamente isso, sair e experienciar a rua, permitir-se estar nesse espaço incerto, assim visualizar essa realidade, tornar-se esse “outro” palhaço.

Os artistas-voluntários estavam se colocando a experienciar uma realidade de trocas e os afetos distintos do comum a eles, mas tão intenso e incerto quanto. Assim como afirma Kasper (2004, p. 32): “[...] para produzir um *clown* [palhaço] é preciso criar-se um corpo e uma abertura para o que acontece, para o que vem de fora – para o imprevisto, o acaso, a improvisação, o público.”, a rua possibilitaria esse outro olhar aos nossos afetos e acasos, uma experiência intensa e única com aquilo que é externo.

Anunciamos a nossa saída e seguimos guiando os artistas-voluntários. A partir desse momento, temos algo que se difere totalmente dos anteriores, aqui os olhares, as reações, afetações, tudo ganha uma nova forma de interpretação por parte dos palhaços. Saímos do salão que estávamos no hotel, os hóspedes e funcionários olhavam surpresos para um grupo de palhaços circulando pelos corredores. Fotos, vídeos, gargalhadas, estranhamento, medo, alegria, espanto, essas foram algumas das ações que pude perceber no trajeto de pouco mais de 40 metros que fazíamos do salão do hotel, passando pela recepção até a porta de saída.

O trajeto do salão até a entrada do hotel foi uma quebra, algo que foi se intensificando, pois o público também se mostrava aberto para os palhaços, o que de alguma forma os colocava em uma liberdade maior. Já na rua, logo nos primeiros metros, passamos por alguns bares cheios, e não demorou muito para que alguns se levantassem e começassem a tentar cantar e jogar com o grupo de palhaços. Essa reação, logo no início do cortejo, começava a mostrar aos artistas-voluntários justamente o palhaço festeiro dito pela Curly, que poderia estar ali aberto a todos, jogando, festejando, permitindo novas relações com o externo a eles.

Um dos pontos interessantes desse trajeto foi quando passamos em frente a um restaurante no centro da cidade, haviam várias pessoas almoçando, a fachada inteira de vidro permitia ter visão de toda a rua e de todo restaurante. As pessoas, ao verem os palhaços que passavam cantando, tocando seus instrumentos desafinados e

com roupas inadequadas para o padrão social, esboçaram não só uma expressão de estranhamento, mas também de desconforto, ignorando as ações dos palhaços. O palhaço não só impulsiona o público a novas experiências ou gera risos, mas também estranhamentos, que podem, em diversos momentos, ser conflitivos com os agenciamentos sociais. São duas realidades distintas nessa situação: de um lado, um grupo assegurado por uma linha de fronteira que os colocavam um espaço seguro, higienizado, ambientado com boa música, pessoas arrumadas; de outro, um terreno marginal, incerto, no centro da cidade, em que, durante um almoço, a tranquilidade é interrompida por um grupo de pessoas, com roupas, comportamentos e músicas inadequadas, desestabilizando a ordem hegemônica daquele lugar.

O palhaço, enquanto essa figura vulnerável e nada heroica do homem, gera encontros que se mostram como uma força política e crítica, seja por não se encaixarem no padrão ideal, por mostrar toda sua fraqueza, pelas vestimentas e comportamentos exagerados, ou por sutilmente ser provocativo ao se passar por um grupo de famintos desamparados olhando para os pratos sobre as mesas do restaurante. Não são poucas as figuras cômicas que fizeram uso da fome para se apoderar de uma crítica social, na *Commedia dell'arte* o *Arlecchino* é um desses personagens, sempre esfomeado, correndo atrás de comida, o que faz parece ser sempre pelo desejo de satisfazer sua fome (SEVERO, 2001); Chaplin retrata a fome diversas vezes em suas obras, uma das cenas mais conhecidas está no filme, *Em busca do ouro*, em que Carlitos cozinha e come seu próprio sapato para matar a fome; mais recente, temos Roberto Bolaños criador e protagonista do seriado *Chaves*, que retrata em sua obra a realidade de um menino órfão e esfomeado, morador de uma pequena vila. Esses e outros tantos personagens cômicos, como Buster Keaton, Gordo e o Magro, Os três patetas, Monty Python, Os trapalhões, Grande Otelo, Oscarito, Mazzaropi, que mesmo em períodos históricos distintos nos trazem uma crítica social semelhante, ambos retratam a realidade de forma a apontar suas injustiças.

O palhaço pode mostrar o jogo que envolve disputas em torno do exercício cotidiano do poder nas relações diretas com o outro, as pequenas trapaças, os blefes, uma infinidade de truques, de disputas, que mostram o nosso ridículo, as nossas vaidades [...] (KASPER, 2004, p. 41).

O palhaço vem como uma forma de expansão do homem inserido no mundo, em meio a sociedade padronizada. No entanto, a liberdade que o palhaço tem excede alguns limites de fronteira, permite com que ele chegue até grupos sociais distintos e, com isso, possa jogar e agir de acordo com as regras do jogo pré-estabelecido por ele e os estímulos externos. Aquilo que, para o público, é apenas uma brincadeira, para o palhaço é sério, assim como o jogo estabelecido por ele. O palhaço, ao ver uma mesa farta, pode se auto convidar a comer e convidar alguns outros famintos a se juntarem a ele, olhando por entre a fachada de vidro que os separa dos pratos que saciariam sua fome, lambe o vidro do restaurante, ou, em tentativas falhas, criar alternativas para conseguir faturar algum alimento. Apesar de sutil, essas ações tornam-se uma forma crítica de encarar as injustiças sociais, essa é uma possibilidade entre tantas outras existentes de encarar o mundo.

Passamos pelo restaurante e demos continuidade ao cortejo, chegando até o local ao qual iríamos finalizar a nossa oficina, a praça central da cidade, em frente a um parque municipal, e no outro lado da rua o terminal central com um grande fluxo de pessoas. Ao nos instalarmos no local de apresentação, não mais nos apresentaríamos apenas entre aqueles que tinham um interesse comum, o espaço agora seria amplo e aberto a tudo e todos, se tornará um desafio estar ali, pois nós – os palhaços –, éramos os responsáveis por tornar nossas ações possíveis entre nós e nós e o público.

Parecia ser criado um novo ambiente naquele lugar que ganhava uma nova significação, um espaço democrático – a praça – que, por um momento que fosse, passou a ter uma nova forma de vida, as pessoas não simplesmente passaram por ali, mas, ao passarem, paravam para que pudessem observar livremente e saíam quando bem entendessem. Essa profusão de caminhos formados por artistas, público, transeuntes, clima, espaço e tudo o que, de alguma maneira, fazia parte, fossem coisas boas ou ruins, se entrelaçaram e tornaram essas ações possíveis.

Esse campo incerto e inseguro da rua é o que seria capaz de gerar novas possibilidades criativas decorrentes da experiência que passaria com cada um. A experiência não se daria por algo criado por nós na ação, mas sim naquilo que nos atingia diretamente. Os artistas-voluntários deveriam expandir sua sensibilidade, ao que a experiência tinha a dizer, estarem abertos, atentos, como um exercício de escuta, exposição e sensibilidade (LARROSA, 2017, p. 68). A ação é uma consequência da experiência e da disposição ao jogo, não po-

demos controlar a experiência na mesma medida que não podemos controlar o jogo, ações pré-estabelecidas de maneira fechada não permitiria que a experiência interferisse na ação e nem no processo de criação, nos colocaríamos mais uma vez no campo da certeza e distanciariamos as possibilidades do vazio.

Os jogos, nesse momento, encontravam-se em meio a um emaranhado de caminhos possíveis a serem explorados pelo artista, são fluxos contínuos de exterioridade que chegaram até cada um que ali estava. Aquela figura de nariz vermelho e comportamento excêntrico possui representações sociais distintas que, ao se colocar na rua, atraem outros olhares, intensificam esses fluxos que se convergem em seu sentido, que por sua vez podem gerar sensações diversas entre medo, alegria e estranhamento. O palhaço, por sua vez, assume, por meio do seu jogo, a função de cooptar essas pessoas que foram atraídas por ele, para que possam não só o ver, mas serem contagiados, arrebatados a viver com ele a experiência. (KASPER, 2004).

A pluralidade do palhaço reside justamente em seus encontros, no acaso, na alteridade, no contato com o outro e com o mundo. Esses constantes encontros permitem com que o palhaço esteja a todo tempo em jogo, que ele mantenha o jogo vivo nas inconstâncias de suas ações não padronizadas, não engessadas ou previsíveis. Ao mesmo tempo, o palhaço leva o artista a um estado de decadência e potência, revela os fracassos para que possamos aceitá-los e nos vermos como um homem que seja capaz de ser afetado e afetar por meio da poética presente em suas ações, transformadas e ressignificadas (GODOY; SILVA JUNIOR; SCHULZ, 2020; GODOY *et al.*, 2016)

Os fracassos do palhaço permitem com que ele se torne um espelho e que reflita o mundo e sua decadência, para que, assim, haja um reconhecimento deste mundo nesta imagem refletida, o que dificilmente seria acessado por contra própria (PUC CETTI, 2012). O reflexo torna-se a imagem desse próprio outro, que passa a reconhecer seus fracassos, no entanto, não se trata de uma humilhação ou depreciação do outro, mas sim, uma forma de identificação, reconhecimento e aceitação, uma outra forma de entendimento perante à vida, para além dos aparatos de poder. O palhaço transgride e tensiona o sentido lógico do agir, pensar, falar (KASPER, 2009; BURNIER 2009). Para Godoy, Silva Junior e Schulz (2020), é um estado propriamente humano, despido de representações estruturantes e objetificantes, vulnerável, distante da perfeição e da tentativa de torná-lo funcional, é, assim, o homem assumindo a sua condição propriamente humana. Esses fracassos não são só uma maneira para que o artista se

veja, mas também se torna uma forma indireta para o público rir de si mesmo, ao rir do palhaço o público ri daquilo que identifica em si, as situações ao qual também poderiam estar envolvidos.

Nós rimos de um bobo, um idiota, mas por termos identificado nele algo de nós mesmos (BERGSON, 2018), algo que também nos pertence e, ao mesmo tempo, nos incomoda, rimos de nossos próprios fracassos. Se assim pensarmos, o palhaço poderá criar uma possibilidade de tensionamento para aquele com quem tem contato, o que nos importa aqui é justamente a sua capacidade de criar, transformar, ressignificar, afetar – sendo um ponto de reconhecimento contínuo da alteridade.

Esses desconfortos só são possíveis, pois o *clown* permite uma abertura daquele que o faz com o mundo que o rodeia. Esse estado é alcançado na medida em que permitirmos entender o outro e o mundo, entendendo que somos parte deles, nós nos formamos mediante essas relações, e, sem essa relação, dificilmente esse estado não seria acessível.

Ferracini (2003) aponta que é fundamental que o *clown* esteja aberto a todas as trocas que geradas com aquilo que é externo, e pontua algumas características fundamentais para isso, a saber:

**GENEROSIDADE e CORAGEM:** “Generosidade é a arte de dar e receber”. Coragem para desnudar-se, expor fraquezas e segredos, revelar.

**PRAZER:** De ser e estar, da descoberta, do jogo, do brilho nos olhos.

**JOGO:** Como forma de descoberta do prazer, do envolvimento, da relação constante com o parceiro, com os objetos que o cercam, com o público. Mesmo trabalhando com códigos precisos que compõem o repertório de cada *clown*, ele deve estar sempre aberto a surpresas e adequações. Alia-se a técnicas corpóreas de representação para conquistar a liberdade de jogar. Suas palavras estão em seu corpo, ritmo, musculatura. Interage com os estímulos dos espectadores, mesmo tendo sequências precisas.

**CUMPLICIDADE ENTRE CLOWN E PLATÉIA:** A aceitação e a crença no jogo estabelecido é como se ambos, ator e público, cada um com seu remo, guiassem uma mesma canoa, interligados, conduzindo a ação. Quando o jogo e a cumplicidade se estabelecem, ator e espectador caminham lado a lado, num fluxo constante (FERRACINI, 2003, p. 228).

## RUA – O ESPAÇO DO JOGAR E SER JOGADO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na rua – espaço em que este estudo foi realizado, ampliamos esse campo que circunda o palhaço (o artista-voluntário), indo além do hospital –, as transformações são constantes, devido à quantidade de estímulos que são recebidos a todo instante, gerando novos fluxos e movimentos contínuos. A rua propicia a chance de nos colocarmos em meio a todas essas condições para que também possamos tornar outras pessoas afetadas por essas experiências. Com isso, a intenção de estarmos na rua foi que pudéssemos explorar, juntos e com o público daquele espaço profuso, um encontro, sendo tomado por inteiro pela experiência sem que tentássemos tomar as rédeas.

Ao passo que, nem o jogo nem a experiência pode ser controlados ali, naquele momento rua, ao jogar, também estávamos sendo jogado pelo jogo, o que coube ao palhaço, enquanto Ser do jogo e sujeito da experiência, responder a esses estímulos e fluxos contínuos de maneira a atrair e ser atraído por outros novos jogadores e criar novas possibilidades de jogo. Assim como exposto por Kasper (2004), o palhaço cria outras possibilidades de mundo, que revira, chacoalha e conecta potências diversas. Um mundo que só foi possível diante da disposição de todos os envolvidos, de todos que permitiram adentrar nessa nova possibilidade de mundo e responder aos fluxos, ser jogado por eles, tornar-se jogo e também seus fluxos por momento que fosse. E, de maneira próxima ao que afirma Ingold (2015), o palhaço torna-se, por um momento que seja, aquilo que se coloca a fazer.

Dizemos “ o vento sopra “, porque a estrutura sujeito-verbo da língua portuguesa torna difícil expressá-lo de outra maneira. Mas, na verdade, sabemos que o vento é o seu sopro. Da mesma forma, o córrego é a água corrente. E assim, também, eu *sou* o que *estou* fazendo. Eu não sou um agente, mas um ramo de atividade (INGOLD, 2015, p. 45).

O palhaço, neste processo de abertura, tornou-se outro, coisa, animal, estado, em resumo: aquilo que fez e se conectou. Essa abertura foi o que tornou possível suas relações de troca com o mundo. E é justamente por isso que o palhaço deve ser generoso<sup>23</sup>, permitir-se

---

23 Como estamos tratando, em alguns momentos neste trabalho, sobre o artista-vo-

afetar e ser afetado, em um constante *devenir* (DELEUZE, 2011), para que isso o transforme e o permita dar continuidade a esses fluxos em jogo (KASPER, 2004). Desse modo, aumentam-se as tramas rizomáticas que permitem com que novos agenciamentos se tornassem possíveis (DELEUZE, 2011), e, com isso, não só ali – no momento rua –, mas em todos lugares onde essa figura cômica se encontre, encontros diversos são potencializados por ele e por essa humanidade que sobressai os moldes rotineiros.

É, assim, nessa abertura, que o palhaço elimina todas as linhas territoriais de fronteira, e convida o público de maneira intensa e direta a ser envolvido em sua ação, um movimento que potencializa novos movimentos e “*devires*” (DELEUZE, 1997), ou, como frisado por Kasper (2004, p. 45):

[o] *clown* nos toma, nos arrasta, nos leva numa viagem a seu mundo, nos dá as mãos e conduz para “viver algo com ele” (como disse Leo Bassi), nos provoca nos faz tremer – De rir e de medo e de amor e de nojo e de carinho e de susto e de ternura e de nostalgia e de alegria e *Devir*, contágio, não é identificação com o que o outro faz, é ir com ele, é viver com ele. Não “como se fosse”, mas experimentar mesmo. (KASPER, 2004, p. 45)

O palhaço, então, ao se colocar na rua, passou a ser parte dela, tornou-se receptor de todos esses fluxos, suscetível a todos os encontros e afetos possíveis, ao mesmo tempo em que também os produziu e convidou todos aqueles que atraiu ao seu círculo, a experimentação direta, a viver a intensidade deste encontro.

Talvez seja justamente por essa pluralidade do palhaço que ele possa estar nesses espaços diversos de atuação. O artista, ao envolver outras pessoas em jogo, assume a responsabilidade de jogar até às últimas consequências do jogo (FERRACINI, 2003), seja em uma zona de conflito, em um hospital, em um espaço de luto ou em uma praça central, ele convida o público a esse encontro, a adentrar nesse território da experiência e jogar. O que chega ao artista são fluxos diversos e todos riscos existentes, uns maiores e outros menores, podendo ou

---

luntário, é importante destacarmos para que não haja um mal-entendido, que, ao discorrer sobre generosidade, os autores não estão se referindo a uma atitude altruísta – bondade, caridade, solidariedade ou coisas do gênero.

não envolver o público em seu jogo. O que importa é a maneira com que o público, naquele momento, foi absorvido pelo jogo do artista a ponto de se tornar parte da ação. O artista não só envolve as pessoas, como, também, ressignifica, mesmo que momentaneamente, o espaço no qual se encontra em campo de jogo.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro - RJ: Zahar, 1998.

BECKER, Howard. **Outsiders**: Estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BERGER, Peter. **O riso redentor**: a dimensão cômica da experiência humana. Petrópolis - RJ: Vozes, 2017.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre o significado do cômico. São Paulo - SP: Edipro, 2018.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 1 fev. 2021.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas - SP: UNICAMP, 2009.

CARLOS, Ana. **O espaço urbano**: novos escritos sobre a cidade. São Paulo - SP: FFLCH, 2007.

CARREIRA, André. Teatro de rua como ocupação da cidade: criando comunidades transitórias. **Urdimento** - Revista de estudos em artes cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 13, p. 11-21, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102132009011>. Acesso em: 31 jan. 2022.



CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem**: palhaços no Brasil. Rio de Janeiro – RJ: Família Bastos, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. São Paulo – SP: Ed. 34, 1997. 4 v.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011. 1 v.

DORNELES, Juliana Leal. **Clown, o avesso de si**: uma análise do clownesco na pós modernidade. 2003. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas – SP: Unicamp, 2003.

FRAGMENTOS de Schechner no Brasil, 2014. 1 vídeo (32 min 9 s). Publicado pelo canal LISA – Antropologia. Disponível em: <https://vimeo.com/273564853>. Acesso em: 10 jul. 2021.

FUGANTI, Luiz. Corpo em devir. **Revista Sala Preta**, [S. l.], v. 7, p. 67-76, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57321>. Acesso em: 31 jan. 2022.

GADAMER, Hans-George. **Verdade e Método I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 15. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2015.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro – RJ: LTC, 2013.

GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

GODOY, Luís Bruno de. **Tensionando o sentido do agir**: o clown e seu potencial criativo. 2019. 123f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

GODOY, Luís Bruno de; SILVA JUNIOR, Roberto Donato da; SCHULZ, Peter Alexander. O palhaço no espaço do vazio no contexto hospitalar: a incerteza como potência criadora. **Repertório**, Salvador, ano 23, v. 1, n. 35, p. 160-184, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/31964>. Acesso em: 1 fev. 2022.

GODOY, Luis Bruno de; SANTOS, Marcos Vinicius Russo dos; CAMPOS, Marcus Vinicius Simões de; SCAGLIA, Alcides José. O *clown* como ser do jogo. **Repertório**, Salvador, Bahia. n. 26, p. 283-291, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/17478>. Acesso em: 1 fev. 2022.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2002.

GUBER, Rosana. **La etnografia, método, campo y reflexividad**. Bogotá: Norma, 2001.

HARA, Tony. **Saber noturno: uma antologia de vidas errantes**. Campinas - SP: UNICAMP, 2017.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis- RJ: Vozes, 2015.

KASPER, Kátia Maria. **Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida**. 2004. Tese (Doutorado em Educação, Sociedade, Política e Cultura) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas – SP. 2004.

KASPER, Kátia. Experimentar, devir, contagiar: o que pode um corpo? **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, n. 3, p. 199-213, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pp/a/Fks7Q6yXMmhtTZkKFYYTtKM/?-format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 1 fev. 2021.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre a experiência**. Tradução de João Wanderley Geraldi e Cristina Antunes. Belo Horizonte - MG: Autêntica, 2017.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo - SP: SENAC, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratrusta**: um livro para todos e para ninguém. São Paulo - SP: Escala, 2008.

PUCETTI, Ricardo. O clown através da máscara: uma descrição metodológica. **Revista do Lume**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 83-93, 2012. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/194>. Acesso em: 1 fev. 2021.

RÉMY, Tristan. **Entradas clownescas**: uma dramaturgia do clown. São Paulo: Sesc, 2016.

RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo?** As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

SCHECHNER, Richard. “Pontos de contato” revisitados. In: DAWSEY, John C.; MÜLLER, Regina P.; HIKIJI, Rose Satiko G.; MONTEIRO, Mariana F. M. (Orgs.). **Antropologia e performance**: Ensaios Napedra. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2013. p. 23-66.

SEVERO, Charlie. **Arlecchino o personagem da Commedia dell'arte**: interpretado por dois atores de Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em Teoria do teatro contemporâneo) – Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – RS, 2001.

SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense**: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do século XX. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.

TURNER, Victor. **O processo ritual**. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

ZAIM-DE-MELO, Rogério; GODOY, Luís Bruno de; BRACCIALLI, Felipe. Quando o nariz vermelho se encontra com a Educação Física: potencialidades do palhaço como conteúdo na escola. **Motrivivência**, Florianópolis, v. 32, n. 63, p. 1-20, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/article/view/76909>. Acesso em: 1 fev. 2022.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. Campinas-SP: Autores Associados, 2012.



# EU NÃO VOU MORRER: UM HINO CUIR DE RESISTÊNCIA À NECROPOLÍTICA

**Renato Trevizano dos Santos**

Universidade de São Paulo (USP)

renato.trevizano.santos@usp.br

*Erguer dutos em nossos átrios*

*Que sustentem como corais*

*As da caatinga, as cerrado, as pantanosas*

*As amazônicas, as recôncavas, as pampas*

*As sertanejas, as da zona da mata*

*Inconfundíveis (Aleluia!).*

(Ventura Profana em “Bixa Travesty – Poder & Glória [Remix]”, 2019)

## INTRODUÇÃO

*Nós somos o Evangelho do Fim.*

(Ventura Profana em “Restituição”, 2020)

Urgente se gestava a aparição de *Traquejos pentecostais para matar o Senhor* (2020), álbum da multiartista e missionária Ventura Profana y de DJ e produtor musical podenserdesligado (Jhonatta Vicente), cá e agora no Brasil do Apocalypse. Digamos aparição, assim

como quem vê um lampejo – há esperança depois do fim? Mesmo com a pandemia de Covid-19, o número de assassinatos de pessoas trans e travestis, no Brasil, continuou a crescer, mantendo o país no “1.º lugar no ranking dos assassinatos de pessoas trans”, no mundo inteiro, segundo dados da Associação Nacional de Travestis e Transsexuais do Brasil – ANTRA (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2021a, p. 7), com um total de 152 mortes (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2021a, p. 70), o que significa afirmar que, a cada dois dias, uma travesti ou mulher trans foi assassinada no Brasil, em 2020 (KER, 2020). Os números de 2021 não são em nada mais animadores: 89 pessoas trans foram mortas até o levantamento do final do primeiro semestre, sendo 80 assassinatos e 9 suicídios (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2021b).

Em 2020 (e ainda em 2021 – e até quando mais?), com a saturação dos ataques contra populações negras e LGBTQIA+, operados oficialmente por braços armados de governos ao redor do mundo, ou extraoficialmente, por violência civil LGBTQIA+fóbica e racista, a importância estética e política desse álbum deve ser saudada, com gritos e cânticos que entoem esta, entre outras máximas: “EU NÃO VOU MORRER”. No videoclipe que leva o mesmo título (2020), filmado na comunidade quilombola de Alcântara, no Maranhão, Ventura Profana, nascida em Salvador e criada em Catu, no interior da Bahia, em tradição cristã batista (FERREIRA, [s. d.], [s. p.]), corporifica-se em meio a ritos de religiões afro-brasileiras, incluindo saudações a Exu (Laroiê), imagens da Tenda de Nossa Senhora dos Navegantes, do altar, do corpo abundante aos pés da santa, com um close estratégico operador de terrores e políticas anais (PRECIADO, 2009; SÁEZ; CARRASCOSA, 2016), entre outras relações que aproximam de forma radical sensualidade e santidade, na constituição mesma do erotismo (BATAILLE, 2017).

Lembremos a recepção desse tipo de conteúdo na história recente do Brasil, recorrendo ao exemplo da peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, censurada a mando de governos e prefeituras em certas localidades do país entre 2017 e 2018, por trazer como protagonista a Senhora Jesus travesti, em interpretação de Renata Carvalho (SIQUEIRA, 2019), para termos em mente a dimensão da batalha encampada. Não podemos, tampouco, esquecer que, alguns anos antes, em 2015<sup>24</sup> e em 2016<sup>25</sup>, Viviany Beleboni foi espancada e ameaçada

---

24 Para saber mais, visite: TRANSEXUAL “crucificada” na Parada Gay de SP diz ter sido ameaçada de morte. **UOL Notícias**, 8 jun. 2015. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2015/06/08/transsexual-crucificada-na-parada-gay-de-sp-diz-ter-sido-ameacada-de-morte.htm>. Acesso em: 20 set. 2021.

25 Para saber mais, visite: TRANSEXUAL “crucificada” na Parada Gay denuncia nova

de morte, por desfilar na parada LGBTQ+ de São Paulo, crucificada à la Jesus Cristo no alto de um trio elétrico, fato noticiado com sobrettons sensacionalistas. Esses são apenas alguns dos episódios mais marcantes que suscitaram o desejo de pesquisar o tema.

Outras artistas desse cenário efervescente de resistência *cuir* (que assim grafamos para especificar o caso brasileiro em face de uma denominação mais genérica e globalizante/imperialista, quando *queer*, que utilizamos em outras ocasiões<sup>26</sup>) incluem Jup do Bairro (*Pelo amor de Deize*, 2020), Linn da Quebrada (*Oração*, 2019), Alice Guél (*Deus é Travesti*, 2017), Leona Vingativa (*Frescáh no Círio*, 2015), Getúlio Abelha (*Tamanco de Fogo*, 2018), Bixarte (*Oxum* [A Nova Era, Parte I]; *Travesti no comando da nação* [A Nova Era, Parte II]; *Àrólé* [A Nova Era, Parte III]; *Black Bitch Travesti* [A Nova Era, Parte III], todos de 2021); entre outras, que trabalham nos interstícios das experiências *cuirs* e religiosas.

O álbum *Traquejos pentecostais para matar o Senhor* e o videoclipe *EU NÃO VOU MORRER*, que analisaremos central mas não exclusivamente – pois o videoclipe *RESPLANDESCENTE* (2019) também é importante, assim como outras faixas do EP e vídeos de diferentes tipos –, levam-nos a refletir com prontidão, decerto evidente, sobre a morte (“não vou morrer/para matar o senhor”), a qual é fado consumado de grande parte da comunidade *cuir* e negra no Brasil e no mundo em contexto de flagrante necropolítica, em que tais setores são praticamente deixados à própria sorte.

Achille Mbembe (2018, p. 71, aspas do autor) propõe que

[...] a noção de necropolítica e de necropoder para dar conta das várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, as armas de fogo são dispostas com o objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar “mundos de morte”, formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de

---

agressão em SP”. UOL Notícias, 11 jul. 2016. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2016/07/11/transsexual-crucificada-na-parada-gay-denuncia-nova-agressao-em-sp.htm>. Acesso em: 20 set. 2021.

26 Essa opção pela grafia de *cuir* segue uma postura de apertuguesamento que visa a evidenciar a particularidade do caso brasileiro, em um ímpeto decolonial muito bem realizado anteriormente, por exemplo, por Jota Mombaça em seu seminal “Para desaperender o Queer dos trópicos: Desmontando a caravela Queer”, sobre o qual voltaremos a falar mais adiante.

“mortos-vivos”. [Mbembe sublinha] igualmente algumas das topografias recalcadas de crueldade (plantation e colônia, em particular) e [sugere] que o necropoder embaralha as fronteiras entre resistência e suicídio, sacrifício e redenção, mártir e liberdade.

Deslocando a ideia de necropolítica para o contexto brasileiro, podemos pensar que, quando opera a intersecção de opressões, o índice de mortalidade se agrava, realidade das pessoas trans negras, submetidas ao assassinato e ao suicídio, duas operações do genocídio cotidiano. De partida, a delicadeza do tema e a dificuldade de processar lutos pessoais e históricos (pois não é dado o tempo da cicatrização antes que outro golpe sobrevenha – e que a esse golpe se reaja –, o que atropela a dor da perda) informa a complexidade da luta travada pelas artistas.

O imaginário bélico está presente inclusive na iconografia cristã apropriada por Ventura y “pode”, como armaduras, escudos, véus e lenços que lembram elmos, de materiais dourados e metálicos a evocar suntuosidade, com garantia de excelência e em clamor por restituição de tudo o quanto foi usurpado pelos colonizadores do Sul Global. Nesse sentido, por descolonização também se fazem os *Traquejos*, contra os horrores históricos de séculos. Violências como

[...] a seleção das raças, a proibição dos casamentos mistos, a esterilização forçada e até mesmo o extermínio dos povos vencidos foram testados pela primeira vez no mundo colonial. Aqui vemos a primeira síntese entre massacre e burocracia, essa encarnação da racionalidade ocidental. [...] A conquista colonial revelou um potencial de violência até então desconhecido. O que se testemunha na Segunda Guerra Mundial é a extensão dos métodos anteriormente reservados aos “selvagens” [pelos] povos “civilizados” da Europa (MBEMBE, 2018, p. 31-32, aspas do autor).

Portanto, ecoemos Ventura: “Batalha travada, declínio colonial... Aleluia!” (UM NOVO nome, 2020). Dada sua criação batista, Ventura tem conhecimento do poder da música no seio da instituição religiosa, por meio do Ministério de Louvor, responsável pela expansão



mundial do deuteronomismo e do neopentecostalismo, de modo que é na arena musical, justamente, que ela encampa uma de suas principais batalhas (PIPA..., 2020, [s. p.]), edificando e plantando: “[e]u entendi que quando uma travesti planta, e quando uma travesti edifica, ela arruína, ela derruba, ela destrói o colonialismo. Então a gente precisa de fato plantar vida travesti no solo dessa terra, no solo dessa nação” (VENTURA PROFANA apud FERREIRA, [s. d.], [s. p.]). Ela também se refere ao projeto com pode nestes termos: “[d]esde quando nos cruzamos, estivemos envoltas nesse guerrear. Sentimos que era o momento para mergulharmos na produção do disco que daria conta de sintetizar os hinos brotados nos anos de culto realizados” (VENTURA PROFANA apud YU, 2021, [s. p.]).<sup>27</sup>

Ventura y pode afirmaram, em live realizada no Instagram em 29 de julho de 2020, que a aproximação entre o videoclipe e o cinema de horror, feita por críticos estrangeiros, soa-lhes apropriada: afinal, com a morte à espreita, viver precariamente pode incluir terrores cotidianos. Como destaca Mbembe (2018, p. 27), “[q]ualquer relato histórico do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão, que pode ser considerada uma das primeiras manifestações da experimentação biopolítica.”<sup>28</sup> Por isso, é tão importante ecoar Ventura, uma vez mais: “Eu não vou morrer”. E “matar o senhor”, nesse sentido, cumpre o papel arquetípico fundamental daquele sujeito que desestabiliza o masculino no imaginário social, e o reposiciona como a série repetida de códigos que ele de fato é, sem essência sondável nem origem conhecida (BUTLER, 2017). O gênero e a sexualidade, assim como a própria identidade, são ficções persistentes. Mas é pelo

---

27 Para aprofundar o tropo da guerra, poderíamos recorrer, ainda, a Preciado (2020b, p. 313, aspas do autor e itálicos nossos) que aponta que, “[d]epois dos abalos da revolução sexual e anticolonial do século passado, os heteropatriarcas embarcaram num projeto de contrarreforma ao qual se unem agora as vozes ‘femininas’ que desejam continuar sendo ‘importunadas/molestadas’. *Esta será a guerra dos mil anos; a mais longa das guerras*, pois afeta as políticas da reprodução e os processos através dos quais um corpo humano se constitui como sujeito soberano. *A mais importante das guerras*, portanto, porque o que está em jogo não é o território ou a cidade, mas o corpo, o gozo, a vida.”

28 Não querendo incorrer em comparações desproporcionais, e, entendendo os limites do deslocamento, destacamos uma passagem de Mbembe (2018) a respeito do horror na Palestina que nos parece pertinente: “[t]error e morte estão no coração de cada um. Como Elias Canettinos lembra, o sobrevivente é aquele que, tendo percorrido o caminho da morte, sabendo dos extermínios e permanecendo entre os que caíram, ainda está vivo. Ou, mais precisamente, o sobrevivente é aquele que, após lutar contra muitos inimigos, conseguiu não só escapar com vida, como também matar seus agressores.” (MBEMBE, 2018, p. 62).

perigo material que representam aos corpos (e corpos<sup>29</sup>) reais de populações exploradas e assassinadas que essa ficção precisa reiteradamente ser posta em crise. Porquanto seja em si mesma crise, e em si mesma a instabilidade que tanto tenta obliterar.

A dobra da identidade deixa ecos inclusive na forma audiovisual: as imagens do videoclipe não são “fáceis”, transparentes, evidentes; demandam constante revisão, pois sempre mudam. De certo modo, podemos pensar o formato videoclipe por si mesmo como uma mídia *queer* por excelência, na medida em que as imagens em trânsito querem sempre ser outra coisa, dar corpo a uma música – estão em função, a serviço, de passagem: “[...] o videoclipe é um querer [...] [que] não quer outra coisa, senão a canção” (SOARES, 2015, p. 47). A velocidade com que as imagens se sucedem é, em geral, elevada nos videoclipes, por questões rítmicas, mas também genéricas, como podemos notar. É curioso observarmos, no contexto da cultura pop contemporânea, especialmente nos videoclipes, o retorno do arquétipo da mulher selvagem manifesta na figura da Pombagira, presente, por exemplo, de Lady Gaga (DRAVET; OLIVEIRA, 2015) a Nicki Minaj (SILVEIRA, 2015), passando, incontornavelmente, por Pablo Vittar (PAULINO; NUNES, 2018).<sup>30</sup>

Tendo em mente a comunhão estética e política nas obras de Ventura y pode, observaremos essas dimensões em contato com o religioso na atual conjuntura “pós-secular” (SPARGO, 2017, p. 61-64), sendo capaz de mobilizar um gesto de profanação (AGAMBEN, 2007), que atualiza o mito e devolve a um corpo vivo aquilo que foi apartado pela intransigência do dogma. Cientes, ainda, de que a profanação não raro se vale da paródia como sua encarnação, pontuaremos tais incidências em algumas passagens de Ventura, que incluem citações particulares a cantoras e canções gospel famosas, como na faixa “Python” (“Eu fui no terreno do inimigo e eu tomei tudo o que me roubou”, DEBAIXO..., 2014) e na faixa “Homenzinho torto” (na versão infantil de

---

29 Grafamos “corpas”, no feminino deliberadamente, como um aceno à não-masculinização genérica da língua portuguesa, com seus pretensos ideais de universalismo e neutralidade associados ao gênero masculino.

30 Recentemente, um artista norte-americano a despontar mundialmente com uma proposta bem radical de união de elementos religiosos com corporeidades *queer* racializadas foi Lil Nas X, que sugere um ato sexual com o próprio Satanás no videoclipe de MONTERO (*Call me by your name*) (2021), que funciona tanto como um comentário irônico sobre a suposta condenação homossexual ao inferno, quanto como uma possibilidade de alargamento das compreensões das sexualidades e religiosidades, pensando na política da figuração sensual da divindade que aqui analisamos. Lil Nas X - MONTERO (*Call Me By Your Name*) (Official Video). Disponível em: <https://youtu.be/6swmTBV183k>. Acesso em: 23 set. 2021.

Aline Barros, os versos são “Um dia o homenzinho torto/ A bíblia encontrou/ E tudo que era torto/ Jesus endireitou”, HOMENZINHO..., 2009, em que Ventura substitui “bíblia” e “Jesus” por *trava*; e “endireitou”, por *derrubou*), com apropriação radical de versos evangélicos pop que, ressignificados aqui, adquirem todo um novo poder político ao emanarem de uma corpa travesti.

Existem passagens, versos e termos bíblicos adaptados em outros trechos, como na continuação do verso de “Python” que mencionamos acima: “[...] tomei tudo o que me roubou: mirra, perfume, incenso e azeite”, ou o versículo “Em verdade, em verdade vos digo que antes que Abraão existisse, eu sou” (João 8:58, presente na faixa “Um Novo Nome”, 2020), ou a reinvenção do episódio bíblico da abertura do Mar Vermelho por Moisés em “Quando estiver em frente ao mar e não puder atravessar, chame as trava com fé, só elas abrem o mar” (na faixa “Vitória”, 2020), ou ainda a sagaz dualidade contida em “Viva, em pleno Mar Morto” (em *EU NÃO VOU MORRER*), ou, enfim, todas as imagens evocadas em:

Quando o Espírito soprou em nosso meio/ Fez do inverno, veraneio e fomos revestidas de poder/ Foi tremendo/ Línguas estranhas foram repartidas, e ao som dessa batida/ As que não viam passaram a ver/ Foi tremendo/ Os vasos transbordaram de azeite, fartura de pão e peixe/ E pencas taba pra elas acordar/ Aquilo que era terra virou mar/ E o que é macho, branco e torto/ A trava vem exorcizar!/ Se Deus é por nós/ Quem será contra nós? (HOMENZINHO..., 2020).

Essas são apenas algumas citações que evidenciam o tom da ressignificação religiosa operada pelo álbum. Os *Traquejos* são verdadeiros hinos, como se diz entre as *curs* brasileiras, divertidas com o lastro neopentecostal e nacionalista do termo, que prepara para a batalha, exige restituição e proclama vitória, com poder e glória.

Por fim, incorporamos algumas discussões contemporâneas, em torno dos livros *Não vão nos matar agora* (MOMBAÇA, 2021) e *Analítica Quare* (MORAIS, 2018), a estranhar ainda mais o queer, expandindo nossas reflexões em direção às particularidades das LGBTQIA+ racializadas, nestas que são algumas das abordagens mais interessantes a alargar e provocar os estudos queer nos últimos anos. Isso nos per-

mitirá pensar o lugar da intersecção de opressões e, no mesmo sentido, a luta por sua eliminação conjunta, abrindo o campo para se imaginarem novos futuros (FREITAS; MESSIAS, 2018), em um movimento que contrarie o peso da melancolia que conhece no fardo histórico as raízes políticas de um certo “afropessimismo” (WILDERSON, 2020). Trata-se de inventar futuros em que os corpos, as relações e as identidades se abram a novas configurações e contratos vários, não mais pautados pela norma branca e cis-heterossexual (PRECIADO, 2017).

Esse aporte bibliográfico dará base à análise não somente de videoclipes, como também de outros vídeos relacionados ao projeto *Traquejos pentecostais para matar o Senhor*, sobretudo *lives* realizadas durante a pandemia, mas também algumas entrevistas, conversas e aulas/cultos com Ventura Profana. Esses outros formatos se somam ao mais convencional, oferecendo uma rica experiência estética, composta por uma miríade de manifestações e com proféticos desdobramentos e implicações, que ora só podemos intuir desde nossa atualidade espantada e instável, entre o que não é mais e o que não é ainda, quando a linguagem da travessia (PRECIADO, 2020b) é a única capaz de nos oferecer esperanças ou vislumbres de beleza inventores de futuro.

## **EU NÃO VOU MORRER**

O título *EU NÃO VOU MORRER* é grafado assim, em caixa alta, tanto no videoclipe dirigido por Da Cor do Barro (Kerolayne Kemblin) quanto no álbum, destacando-se entre as outras faixas. *CAPS LOCK*, pois se trata de um grito, que responde a outros, aqueles que negam a vida e que tentam impor-se para calá-la. Mas o grito de Ventura é o avesso disso: prepara-nos, as *cuirs* de recônditos do Brasil, para uma guerra que não escolhemos, mas dentro da qual nos vimos inseridas. Guerra Santa? É preciso, como Ventura, preparar os pés para a batalha – com uma bota de python, se for o caso.

Na faixa que abre o álbum *Traquejos pentecostais para matar o Senhor*, “Python”, de pronto vemos a inventividade de Ventura Profana y podenserdesligado a ressignificar, de uma vez, um testemunho que se tornou um meme, assim como uma música gospel famosa (A BOTA..., 2020). Trata-se, no primeiro caso, do episódio real em que a cantora Ana Paula Valadão deu um testemunho, em um culto televisionado, de que havia sido convocada pelo Senhor a comprar uma bota de couro de cobra python, que “é até muito caro” (ANA PAULA..., 2011) – comen-

tário parodiado por Ventura na música –, quando de uma viagem aos EUA, com a qual deveria andar em suas missões contra “principados e potestades”... “com temor e tremor” (expressões repetidas ao pé da letra por Ventura). Há, no episódio, toda uma conjunção de: a) (pros) elitismo; b) neopentecostalismo de influência norte-americana; c) empreendedorismo neoliberal disfarçado de religião; tudo o quanto não precisamos explicitar, se Ventura já o fez tão bem, com ironia e sagacidade, e se podersedesligado uniu a tudo com seus beats rituais. O segundo elemento apropriado na música é uma canção gospel popular, de que Ventura utiliza, com uma pequena modificação, os primeiros versos: “Eu fui no terreno do inimigo e eu tomei tudo o que me roubou... Satanás, debaixo do meu pé!” (DEBAIXO..., 2014).

Aqui, a bota de python serve para pisar na cabeça do senhor. Segundo Ventura, o senhor seria justamente a masculinidade dominante, o patriarcado e o colonialismo, e não especificamente a divindade. É importante fazermos essa ressalva, pois a obra de Ventura e pode está longe de ser anti-divina: defendemos que ela reconhece a Deusa e o Deus em Deize, que é a terça parte, não-binária, da divindade.

Em *EU NÃO VOU MORRER*, Ventura declara:

Ora pois, quando fomos amarradas e lançadas na fornalha, em sua mais alta temperatura, por não nos dobrarmos diante do trono de nenhum senhor, foi que Deize se revelou a nós. Nascemos em manjedouras e depois de crucificadas ressuscitamos. Deize são as Yabás falando ao pé do meu ouvido.

As Yabás são as Grandes Rainhas Orixás nos panteões das religiões de matriz africana. No Brasil, as figuras mais conhecidas e cultuadas são Oxum e Iemanjá (LIMA, 2007; VALLADO, 2019), divindades relacionadas às águas geradoras – do mar, no caso de Iemanjá, e de cachoeiras e rios, no caso de Oxum. Poderíamos unir a elas Iansã, das tempestades, ventanias, transformações; ou Obá, guerreira e sábia; ou ainda Nanã, a anciã da lama primordial. Quantas mais em sincretismo, de Nossa Senhora Aparecida a Mere, do Mar, Maria, Lilith, Tiamat, Ua Zit etc. (BETH, 2008; MARASHINSKY, 2007).

Deize, pensada como uma alternativa ao binário masculino-feminino, expresso em Deus-Deusa e em mais uma série de polarizações que se espraiam pela cultura, pode estar a emergir como arquê-

tipo, neste momento de crise global, como uma figura a demandar nossa atenção. Quando muito, em termos de religião, tem sido desviado com intenções mercadológicas (tanto em grandes instituições neopentecostais quanto em círculos pseudofeministas, como mandalas de suposta cura que funcionam em esquemas de pirâmide com “doações” financeiras às superiores), a proposta de Ventura vem na contracorrente, exigindo restituição aos corpos dissidentes (aqueles que, com os arabescos que traçam com suas mãos, são marcados distintamente, possuem grande capacidade de desestabilização e desorientação do *status quo*). Desorientação, aqui, pode ser pensada como uma complexificação da ideia comum de uma “orientação” sexual plausível, abrindo-nos às ambiguidades, incertezas, bifurcações, encruzilhadas nos caminhos identitários (AHMED, 2006).

Não só Ventura, mas outras artistas compõem a cena cultural da ascensão de Deize, como comentamos brevemente na Introdução. Em *Pelo amor de Deize* (2020), de Jup do Bairro e Deize Tigrona, desde o título, temos a reinvenção da expressão costumeira “pelo amor de Deus” (e, em versões inclinadas à bruxaria pró-feminista, “da Deusa”). Deize será, então, a terceira incursão (*cuir*) no divino. A música e o videoclipe de Jup clamam “Levanta dessa cama, pelo amor de Deize”, em um apelo contra a depressão a que muitos corpos dissidentes e fora dos padrões se veem sujeitos. Em *Oração* (2019), Linn da Quebrada cria uma atmosfera divinal com as manas reunidas, capazes de afastar a polícia militar e dançar leves, quase flutuando sobre o asfalto. O quadro final reúne todas elas, como se fossem as doze discípulas em torno de Jesus (Linn) com x Espíritx Santx (Liniker): Verônica Valentino, Ventura Profana, Urias, Danna Lisboa, Alice Guél, Ceci Dellacroix, Magô Tonhon, Rainha Favelada, Kiara Felipe, Ana Giza, Maria Clara Araújo e Neon Cunha.

No videoclipe de *EU NÃO VOU MORRER*, a força da criação de uma comunidade, como uma verdadeira família, também é sensível na relação de Ventura com as outras corpos em cena. Várias manas dão close: Bianca Kalutor, Cassie Capeta Mylenar, Castiel Vitorino Brasileiro, Maria do Rio Negro, Manauara Clandestina, Mendes Auá, Nanny Ribeiro, Rainha Favelada e Regina Arcanjo. A relação que elas estabelecem com a comunidade do entorno, com seus ritos e espaços religiosos, não é de oposição, mas de convivência e até mesmo de intimidade, integração, nas imagens do videoclipe.

Em um plano provocativo, vemos Ventura na Tenda de Nossa Senhora dos Navegantes, diante do altar, onde dança de forma ritualística. A certa altura, temos, enquadrada no mesmo frame que a santa,

a bunda de Ventura em primeiro plano. O realismo de André Bazin (2018), que requer que os dois elementos em relação estejam no mesmo plano, e não montados juntos, a partir de planos separados, para produzir um efeito de verossimilhança e até mesmo de intensidade física junto ao público, aqui se cumpriu sensacionalmente: a bunda e a santa são vistas juntas – se em choque ou em comunhão, caberá a cada interpretação. De nossa parte, entendemos, seguindo os passos de Bataille (2017, p. 29), que “[...] é possível buscar a coesão do espírito humano, cujas possibilidades se estendem da santa ao voluptuoso”. Assim, comungamos: o ânus não é menos santo que as mãos, que os lábios, que os olhos (que o corpo inteiro; não é menos sagrado que a santa de barro). A “edificação” de que fala Ventura estaria, precisamente, relacionada ao “edi” (o cu, no Pajubá). Edificar e plantar, pois, um mundo em que cada pessoa não sinta fobia do próprio ânus nem do ânus de outrem (PRECIADO, 2017) e onde tenhamos, dos pés à cabeça, a “Travesti sendo glorificada...”, sempre transformando “pranto em festa” e “nossos cus, em catedrais” (EU NÃO VOU MORRER, 2020, [s. p.]). Amém.

## NÃO VÃO NOS MATAR AGORA

É assim o título estilizado na capa do livro de Jota Mombaça: Ñ Ñ NOS MATAR AGORA, em caixa alta (mais um grito), e com til sobre a letra N e sobre a letra V, esta uma invenção que complica a língua escrita, exigindo um caractere especial não tão simples de se encontrar. Uma torção muito interessante e condizente com o projeto estético e político de Jota. É dela, também, um texto fundamental aos estudos queer brasileiros, “Para desaprender o queer dos trópicos: desmontando a caravela queer” (Ñ Ñ NOS MATAR..., 2016), que nos insta a pensar em nossas particularidades, enquanto *cuir* brasileiras, muito distintas das queer norte-americanas ou europeias, cuja influência unilateral sobre nossos estudos, muitas vezes, não é problematizada.

Devemos reconhecer, no entanto, além das já mencionadas particularidades das *cuir* brasileiras, a importância da produção de teóricas do Sul Global, como Cherríe Moraga e Gloria Anzaldúa (com a antologia *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, de 1981, pioneira dos estudos queer latino-americanos), em geral, invisibilizadas por uma genealogia euro-norte-centrada da Teoria Queer, que tem nomes como Michel Foucault, Roland Barthes, Monique Wittig, Sam Bourcier e Judith Butler como as maiores in-

fluências, seguindo a tradição pós-estruturalista/ feminista francesa ou anglo-americana (MUÑOZ, 1999).

Em *Ñ Ñ NOS MATAR AGORA*, a autora brasileira escreve a partir de Portugal, dando testemunho das implicações de seu corpo, com todos os marcadores que carrega, em território europeu. Sua criação artística e sua produção teórica envolvem pulsão erótica profunda – no sentido de preservação da vida e de geração de novas vidas, sejam filhos, sejam livros, sejam ideias, sejam fissuras, seja a nossa própria identidade, a nossa comunidade –, indistintas são, aliás, as fronteiras entre o que seria produção artística, teórica ou de-si-mesmx. Jota é, como Ventura, uma artista multimídia, que desafia os rótulos unívocos. Dizer que “não vão nos matar agora” talvez sirva, aqui, como um aprofundamento, ou um detalhamento, da asserção “eu não vou morrer”: uma especificação de que há, sim, quem nos queira matar. Ora, não se trata de morte morrida, bem o sabemos. Mas não morreremos.

Não morremos: “mata o mundo pra não morrer”, como canta Ventura em “Um Novo Nome” (2020). Vive e deixa viver (ao contrário de uma necropolítica que mata e/ou deixa morrer, [MBEMBE, 2018]), ou, ainda, fará viver novamente um mundo semi-morto. Para atingir os seus fins políticos ambiciosos, a obra geral de Ventura envolve não apenas experimentalismo estético e inventividade poética, como também um verdadeiro ímpeto pedagógico e missionário ([AULA INAUGURAL]..., 2020).

Além das iniciativas independentes do projeto *Traquejos* (QUENDANDO..., 2020; OLARIA..., 2020; TRAQUEJOS..., 2021), de circular em festivais alternativos e programas especiais durante a pandemia, Ventura tem incursões no espaço mais institucionalizado, por exemplo, com seu projeto fotográfico *Sonda* para a revista ZUM, do Instituto Moreira Salles – IMS (SONDA..., 2020; LANÇAMENTO..., 2020); com a exposição *Plantações de Traveco para a Eternidade* (2020), no 30º ano do programa de exposições do Centro Cultural São Paulo – CCSP, com curadoria de Hélio Menezes (GARCIA, 2020); com a seleção para duas edições do Prêmio PIPA (PIPA..., 2020; PIPA..., 2021); também tendo publicado, anteriormente, o livro de poemas *A cor de Catu* (2016), entre outros diálogos frutíferos (GERMANO et al., 2021; FERREIRA, *on-line*; MANAS E MONAS EP. 6..., 2020; ENTREVISTA..., 2020; NEGRITUDE..., 2020; TRAVESSIAS..., 2020; COMO IMAGINAR..., 2020; GUINADAS..., 2020).

O primeiro videoclipe de Ventura e pode, *RESPLANDESCENTE* (2019) também é um grito em defesa da comunidade trans e preta. Ventura cita nominalmente, na música, algumas de suas amigas:



“Theusa, Frozen 2000, Cassie Capeta... Eu só sou porque sou com a mana”, ela declara, e ainda: “No planalto profetizo: Jup do Bairro nua, tomando a faixa presidencial. Levanta e resplandece!”. Nesse videoclipe, como no que analisamos anteriormente, elementos religiosos são evocados em enaltecimento da corpa travesti “gorda de poder”, expressão que ela mesma utiliza no remix de “Bixa Travesty – Poder & Glória” (2019), em colaboração com Linn da Quebrada. A forma como a câmera enquadra Ventura, no videoclipe, em contraplongê, engrandece sua figura, que traja, junto a pode e à Rainha Favelada, roupas brancas como aquelas dos cultos afro-brasileiros ou dos batismos neopentecostais. Em outros planos, Ventura veste uma longa túnica dourada, bela e opulenta, uma verdadeira rainha ou profetiza reluzindo no alto do penhasco sobre as águas sagradas do rio São Francisco, em Pirapora – Minas Gerais.

## CONCLUSÃO

*As que confiam na travesti  
São como os montes de Sião, que não se abalam  
Mas permanecem para sempre*  
(Ventura Profana em RESPLANDESCENTE, 2019)

A necropolítica (*política da morte*) é sensível no modo como o governo brasileiro age ante as pessoas LGBTQIA+, aqui, em especial, trans e travestis: pode não as matar oficialmente, mas as deixa morrer a cada dois dias nas mãos dos perpetradores da ideologia dominante. Os que empunham paus, pedras, revólveres, carrinhos de mão etc., os que tornam em armas os próprios punhos e as palavras cotidianas em adoração da morte e da violência (estes cumprem plenamente a vontade de uma parte de seus governantes). Segundo Preciado (2020b, p. 314),

[a] heterossexualidade necropolítica é uma prática de governo que não é imposta pelos que governam (os homens) às governadas (as mulheres), mas é sobretudo uma epistemologia que fixa as definições e as posições respectivas dos homens e das mulheres através de uma regulação interna. Essa prática de governo não assume a forma de uma lei, mas de uma norma não escrita, de uma

transação de gestos e códigos cujo efeito é estabelecer na prática da sexualidade uma partição entre o que se pode e o que não se pode fazer.

Então, os governos que deixam morrer e aqueles que efetivamente matam são essencialmente diferentes? Enquanto as políticas públicas voltadas à educação não incorporarem o respeito à diversidade de gênero e sexualidade nas discussões, de modo legítimo e não moralista, a violência continuará se alimentando da ignorância.

“Não mais calvário...”, “Em Kalunga, somos eternos...” (EU NÃO VOU MORRER, 2020, [s. p.]). “Nem olhos viram nem ouvidos ouviram o que foi preparado pra nós” (Isaías 64:4, adaptado por Ventura em “Vitória”, 2020): vamos inventando novas velhas cosmogonias, para nós, cosmologias errantes. Como uma monstra errática<sup>31</sup> ou, quem sabe, como o monstro que nos fala, cujo “[...] blá-blá-blá insólito que a lei não entende” (PRECIADO, 2020b, p. 25), e continuamos a praticar secretamente, cá entre nós, com os nossos códigos, os nossos signos, “por espelho e em enigma” (1 Coríntios 13:12, citado na faixa “Vitória”, 2020), Pajubá nosso de cada dia, e novos xis em novos pronomes, crescendo sempre, e sempre mais, “Edificando e plantando... videira, videira, videira... vida” (EU NÃO VOU MORRER, 2020, [s. p.]).

## REFERÊNCIAS

A BOTA de python - De Ana Paula Valadão a Ventura Profana | Hiago Soares, 2020. 1 vídeo (8min 19s). Publicado pelo canal Sodoma, 2 set. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/JN9FwFPPYLg>. Acesso em: 20 set. 2021.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

AHMED, Sara. **Queer phenomenology: orientations, objects, others**. Duke University Press, 2006.

ALOI, André. Ventura Profana põe fogo em discussões políticas e cristãs. **Harper's Bazaar**, 22 set. 2020. Disponível em: [harpersbazaar.uol.com.br/cultura/ventura-profana-poe-fogo-em-discussoes-politicas-e-cristas](http://harpersbazaar.uol.com.br/cultura/ventura-profana-poe-fogo-em-discussoes-politicas-e-cristas). Acesso em: 23 set. 2021.

---

31 Lembremos que Monstra Errátika é um nome pelo qual também atende Jota Mombaça, justamente.

ANA Paula e sua bota de python cara! (Somente trecho que ela fala da bota), 2011. 1 vídeo (2min 30s). Publicado pelo canal Folk Sessions, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4DkCwu5wP3o>. Acesso em: 22 set. 2021.

[AULA INAUGURAL] Ventura Profana, 2020. 1 vídeo (2h 03min) Publicado pelo canal EAV Parque Lage, 18 dez. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g64CQ6dk6uE>. Acesso em: 31 mar. 2021.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BAZIN, André. **O que é o cinema?**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BENEVIDES, Bruna G.; NOGUEIRA, Sayonara Naider Bonfim. (Orgs.). **Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020**. São Paulo: Expressão Popular, ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil), IBTE, 2021a. Disponível em: [antrabrasil.files.wordpress.com/2021/01/dossie-trans-2021-29jan2021.pdf](http://antrabrasil.files.wordpress.com/2021/01/dossie-trans-2021-29jan2021.pdf). Acesso: 21 set. 2021.

BENEVIDES, Bruna; NOGUEIRA, Sayonara. **Boletim Nº 002/2021**. Rio de Janeiro: ANTRA, 05 jul. 2021b. Disponível em: [antrabrasil.files.wordpress.com/2021/07/boletim-trans-002-2021-1sem2021-1.pdf](http://antrabrasil.files.wordpress.com/2021/07/boletim-trans-002-2021-1sem2021-1.pdf). Acesso: 21 set. 2021.

BETH, Rae. **A luz da Deusa**. Nova Era, MG: Nova Era, 2008.

BIXARTE – OXUM (A NOVA ERA, PARTE I). Intérprete e composição: Bianca Manicongo. [S. l.]: Colmeia 22 & Altafonte, 23 abr. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LZVxqgpSI8o>. Acesso em: 21 set. 2021.

BIXARTE – TRAVESTI NO COMANDO DA NAÇÃO (A NOVA ERA, PARTE II). Intérprete e composição: Bianca Manicongo. [S. l.]: Colmeia 22 & Altafonte, 31 maio 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=liQAirrqqvgg>. Acesso em: 21 set. 2021.

BIXARTE – ÀRÓLÉ (A NOVA ERA, PARTE III). Intérprete e composição: Bianca Manicongo. [S. l.]: Colmeia 22 & Altafonte, 25 jun. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MWZ0nOJWfQk>. Acesso em: 21 set. 2021.

BIXARTE – BLACK BITCH TRAVESTI (A NOVA ERA, PARTE III). Intérprete e composição: Bianca Manicongo. [S. l.]: Colmeia 22 & Altafonte, 13 ago. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y5tkvwV16hU>. Acesso em: 21 set. 2021.

BIXA travesty – poder & glória. Intérpretes: Linn da Quebrada, Ventura Profana e Podenserdesligado. Compositora: Linn da Quebrada. In: Pajubá Remix I. Intérprete: Linn da Quebrada. [S. l.]: Altafonte Network S. L., 2019. Disponível em: <https://youtu.be/Yk5XMPM1QY4>. Acesso em: 21 set. 2021.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

COMO IMAGINAR formas de ver e conceber o mundo ainda não disponíveis historicamente para nós?, 2019. 1 vídeo (1h 14min). Publicado pelo canal VALONGO Festival Internacional da Imagem. Disponível em: <https://youtu.be/MzKNXzULKEQ>. Acesso em: 23 set. 2021.

DEBAIXO do meu pé (Clipe Oficial MK Music). Intérprete: Comunidade Evangélica Internacional da Zona Sul. Compositores: Edson Feitosa e Pedro Branconnot. In: Restituição. Intérprete: Comunidade Evangélica Internacional da Zona Sul. São Paulo: MK MUSIC, 2002. 1 DVD, faixa 1. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=7qCckT-ziadM](http://www.youtube.com/watch?v=7qCckT-ziadM). Acesso: 22 set. 2021.

DEUS é travesti. Compositora e Intérprete: Alice Guél. [S. l.], 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3jdoszpCb8A>. Acesso em: 31 mar. 2021.

DRAVET, Florence Marie; OLIVEIRA, Leandro Bessa. Novas imagens da pombagira na cultura pop: símbolos, mitos e estereótipos em circulação. In: **Comunicação, Mídia e Consumo**, v. 12, n. 35, p. 49-70, São Paulo, set./dez. 2015. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/1082>. Acesso em: 31 mar. 2021.

ENTREVISTA com Ventura Profana. 1 vídeo (45min 14s). Publicado pelo canal seLecTV, 23 dez. 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_nWG3fHYON0](https://www.youtube.com/watch?v=_nWG3fHYON0). Acesso em: 31 mar. 2021.

EU NÃO vou morrer. Intérprete: Ventura Profana e podenserdesligado. Composição: Ventura Profana. In: Traquejos Pentecostais para Matar o Senhor. Intérprete: Ventura Profana e podenserdesligado. [S. l.]: Tratore, 27 jul. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MWZPd5EcJO8>. Acesso em: 20 set. 2021.

FERREIRA, Mirella. Ventura Profana: “Eu não vou morrer”. **Subtile**, [s. d.]. Disponível em: <https://subtile.co/perform/ventura-profana>. Acesso em: 22 set. 2021.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: afrofuturismo versus afropessimismo – as distopias do presente. In: **Imagofagia** –Revista de la Asociación Argentina de Cine y Audiovisual, n. 17, 2018. Disponível em: [asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1535/1275](http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1535/1275). Acesso em: 31 mar. 2021.

FRESCÁH no Círio, 2015. 1 vídeo (5min 30s). Publicado pelo canal Leona Vingativa, 9 out. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jUIJ-efTykY>. Acesso em: 31 mar. 2021.

GARCIA, Giulia. Um olhar antidisciplinar para um ano que começa pelo fim. **arte!brasileiros**, 11 dez. 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/instituicao/centro-cultural-sp-rea-bre-abre-caminhos-exu-programa-de-exposicoes/>. Acesso em: 23 set. 2021.

GERMANO; RKAIN; CAIXETA. Confira o melhor de 2020. **Arte que acontece**, 21 dez. 2020. <https://www.artequaeacontece.com.br/confira-o-melhor-de-2020/>. Acesso em: 23 set. 2021.

GUINADAS Narrativas Espiritualidade Travesti [com Castiel Vitorino Brasileiro]. Publicado pelo canal Sesc 24 de Maio, 28 jul. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0s2VaqRmxD8>. Acesso: 23 set. 2021.

HOMENZINHO torto. Intérprete: Aline Barros. Compositor: Paulinho Oliveira. In: Aline Barros e Cia. Intérprete: Aline Barros. São Paulo: MK NEWS, 2009. 1 CD, faixa 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KMoOdBGBEGE>. Acesso em: 23 ser. 2021.

HOMENZINHO Torto. Intérprete: Ventura Profana e podenserdesligado. Composição: Ventura Profana. In: Traquejos Pentecostais para Matar o Senhor. Intérprete: Ventura Profana e podenserdesligado. [S. l.]: Tratore, 27 jul. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZO5A7M5d3-c>. Acesso: 23 set. 2021.

KER, João. A cada dois dias, uma mulher trans foi assassinada no Brasil em 2020. **Revista Híbrida**. Disponível em: <https://revistahibrida.com.br/2020/09/13/a-cada-dois-dias-uma-mulher-trans-foi-assassinada-no-brasil-em-2020>. Acesso em: 21 set. 2021.

LANÇAMENTO ZUM #18. Intérprete: Ventura Profana. 1 vídeo (1h 22min 42s). Postado pelo canal imoreirasalles, 13 ago. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/ofuH2cL8frQ>. Acesso em: 23 set. 2021.

LIMA, Luís Filipe de. **Oxum**: a mãe da água doce. Coleção Orixás. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

MANAS e monas ep. 6 – Ventura Profana, 2020. 1 vídeo (55min 50s). Postado pelo canal Manas Monas. 8 dez. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=55Own1vZGek>. Acesso em: 23 set. 2021.

MARASHINSKY, Amy Sophia. **O oráculo da Deusa**. São Paulo: Pensamento, 2007.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOMBAÇA, Jota. Para desaprender o Queer dos trópicos: Desmontando a caravela Queer. [**SSEX BBOX**], 26 ago. 2016. Disponível em: <http://www.ssexbbox.com/2016/08/para-desaprender-o-queer-dos-tropicos-desmontando-a-caravela-queer/>. Acesso em: 23 set. 2021.

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

MORAIS, Fernando Luís de. **Analítica Quare**: como ler o humano. Editora Devires, 2018.

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

NEGRITUDE em Pauta – Espiritualidades Descoloniais (com Flávio Jr e Ventura Profana), 2020. 1 vídeo (1h 05min 42s). Postado pelo canal Coletiva Jurema Preta, 12 ago. 2020. Disponível em: [https://youtu.be/QOn6XN\\_\\_2II](https://youtu.be/QOn6XN__2II). Acesso: 23 set. 2021.

OLARIA. Intérpretes: Ventura Profana e Podenserdesligado. Compositora: Ventura Profana. In: Traquejos Pentecostais para Matar o Senhor. Intérpretes: Ventura Profana e Podenserdesligado. [S. l.]: Tratore, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hqVTr-BHKDEM>. Acesso em: 22 set. 2021.

ORAÇÃO. Intérpretes: Linn da Quebrada, Alice Guél, Verónica Decide Morrer, Ventura Profana, Jup do Bairro, Liniker, Urias, Danna Lisboa. Compositora: Linn da Quebrada. In: Pajubá Remix I. Intérprete: Linn da Quebrada. [S. l.]: Altafonte Network S. L., 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y5rY2N1XuLI>. Acesso em: 31 mar. 2021.

PAULINO, Luana Estef; NUNES, Máira de Souza. Pablo Vittar: uma análise de recepção ao Videoclipe Corpo Sensual e Visibilidade LGBT. Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 19., 2018, Curitiba. **Anais** [...]. Curitiba: Centro Universitário Internacional Uninter, 2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sul2018/resumos/R60-1740-1.pdf>. Acesso em: 1 fev. 2022.

PELO AMOR de Deize (Parte III). Intérpretes: Jup do Bairro e Deize Tigrona. Composição: Jup do Bairro. In: Corpo Sem Juízo. Intérpretes: Jup do Bairro. São Paulo: Estúdio Deck9 Record's, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0bwMv6KF4tM>. Acesso em: 31 mar. 2021.

PIPA 2020 | Ventura Profana, 2021. 1 vídeo (3min 44s). Postado pelo canal Prêmio PIPA, 12 jun. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=EFVKU9fDy\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=EFVKU9fDy_4). Acesso em: 23 set. 2021.

PIPA 2021 | Ventura Profana, 2021. 1 vídeo (3min 13s). Postado pelo canal Prêmio PIPA, 15 jul. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c57GDe2a6lc>. Acesso em: 23 set. 2021.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. 4ª reimpressão, 2ª edição. São Paulo: n-1 edições, 2017.

PRECIADO, Paul B. Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual. In: HOCQUENGHEM, Guy. **El deseo homosexual**. España: Melusina, 2009. p. 134-174.

PRECIADO, Paul B. Eu sou o monstro que vos fala. **Revista Palavra Solta**, 2 nov. 2020a. Disponível em: <https://www.revistaapalavrasolta.com/post/eu-sou-o-monstro-que-vos-fala>. Acesso: 20 set. 2021.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano**: crônicas da travessia. Tradução de Eliana Aguiar. Zahar, 2020b.

PYTHON. Intérpretes: Ventura Profana e Podenserdesligado. Compositora: Ventura Profana. In: Traquejos Pentecostais para Matar o Senhor. Intérpretes: Ventura Profana e Podenserdesligado. [S. l.]: Tratore, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G-Npb0xzO-Ls>. Acesso em: 31 mar. 2021.

QUENDANDO os Traquejos. Intérpretes: Ventura Profana e Podenserdesligado. Compositora: Ventura Profana. In: Traquejos Pentecostais para Matar o Senhor. Intérpretes: Ventura Profana e Podenserdesligado. [S. l.]: Tratore, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pOvRRr5xoAw>. Acesso em: 22 set. 2021.

RESPLANDESCENTE. Intérpretes: Ventura Profana e Podenserdesligado. Compositora: Ventura Profana. In: Traquejos Pentecostais para Matar o Senhor. Intérpretes: Ventura Profana e Podenserdesligado. [S. l.]: Tratore, 2020. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=vUTLYimT6n8](http://www.youtube.com/watch?v=vUTLYimT6n8). Acesso: 31 mar. 2021.

RESTITUIÇÃO. Intérpretes: Ventura Profana e Podenserdesligado. Compositora: Ventura Profana. In: Traquejos Pentecostais para Matar o Senhor. Intérpretes: Ventura Profana e Podenserdesligado. [S. l.]: Tratore, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/6swmTBVI83k>. Acesso em: 23 set. 2021.

SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. **Pelo cu**: políticas anais. Belo Horizonte: Letramento, 2016.



SILVEIRA, Fabrício Lopes da. Terrorismo anal em “Anaconda”, de Nicki Minaj. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO (COMPÓS), 24., 2015. Brasília. **Anais** [...]. Brasília: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2015. p. 1-15. Disponível em: [compos.org.br/biblioteca/anaconda-fabri-ciosilveira\\_2857.pdf](http://compos.org.br/biblioteca/anaconda-fabri-ciosilveira_2857.pdf). Acesso em: 31 mar. 2021.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu: uma recepção ruidosa. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DESFAZENDO GÊNERO, 4., 2019, Campina Grande. **Anais** [...]. Campina Grande: Realize Eventos, 2019. p. 1-15. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/64174>. Acesso em: 31 mar. 2021.

SOARES, Thiago. Há uma luz que nunca se apaga. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Orgs.). **New Queer Cinema**: cinema, sexualidade e política. São Paulo: Caixa Cultural, 2015. p. 46-50. Disponível em: <http://newqueercinema.com.br/v1/images/catalogo.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2021.

SONDA: um roteiro pelas fotomontagens de Ventura Profana, 2020. 1 vídeo (1h 22min 12s). Publicado pelo canal revistaZUM, 5 ago. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/Gh5TcPW44f4>. Acesso em: 23 set. 2021.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer** – seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares. Tradução de Heci Regina Candiani. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

TAMANCO de Fogo. Intérprete: Getúlio Abelha. In: Marmota. Intérprete: Getúlio Abelha. [S. l.]: Rec-Beat, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=El3o5HpGQoc>. Acesso em: 31 mar. 2021.

TRAQUEJOS pentecostais para matar o senhor. Intérpretes e compositores: Ventura Profana e Podenserdesligado. 1 vídeo (51min 13s). Postado pelo canal Ventura Profana y podenserdesligado, 31 jul. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QkgCj5Yts-0>. Acesso em: 31 mar. 2021.

TRAVESSIAS 6 – Colaborações. AO VIVO: Ventura Profana com as curadoras Keyna Eleison e Luiza Mello, 2020. 1 vídeo (1h 05min 15s). Postado pelo canal Bela Maré, 14 ago. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/XiieqhcgLII>. Acesso: 23 set. 2021.

UM NOVO Nome. Intérpretes: Ventura Profana e Podenserdesligado. Compositora: Ventura Profana. In: Traquejos Pentecostais para Matar o Senhor. Intérpretes: Ventura Profana e Podenserdesligado. [S. l.]: Tratore, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yu9F0LG59I8>. Acesso em: 22 set. 2021.

VALLADO, Armando. **Iemanjá**: mãe dos peixes, dos deuses, dos seres humanos. Rio de Janeiro: Pallas, 2019. Coleção Orixás.

VENTURA Profana. **A cor de Catu**, 2016. Disponível em: [https://issuu.com/porventura/docs/acordecatuimpresso\\_1e0636c3d9d31a](https://issuu.com/porventura/docs/acordecatuimpresso_1e0636c3d9d31a). Acesso: 21 set. 2021.

VITÓRIA. Intérpretes: Ventura Profana e Podenserdesligado. Compositora: Ventura Profana. In: Traquejos Pentecostais para Matar o Senhor. Intérpretes: Ventura Profana e Podenserdesligado. [S. l.]: Tratore, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tHOaNm1172Q>. Acesso: 31 mar. 2021.

WILDERSON, Frank B. **Afropessimism**. New York: Liveright Publishing, 2020.

YU, Isabela. Ventura Profana: “A música é onipresente, onisciente e onipotente”. **Revista Balaclava**, [s. p.], 2021. Disponível em: <https://revistabalaclava.com/ventura-profana-a-musica-e-onipresente-onisciente-e-onipotente/>. Acesso em: 23 set. 2021.

# FOLKCOMUNICAÇÃO, DESTERRITORIZALIÇÃO E INTERAÇÕES EM REDE

**João Eudes Portela de Sousa**

Instituto Federal de Educação, Ciência e  
Tecnologia do Estado do Ceará (IFCE)  
joaoportela@ifce.edu.br

**Mônica Cristine Fort**

Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) e  
Centro Universitário Internacional (Uninter)  
monicafort@gmail.com

## INTRODUÇÃO

A relação dos sujeitos com a comida vai além da identificação com seus costumes. Essa ação apresenta origens, conta histórias de vidas, são narrativas sociais decorrentes da alimentação que fornece elementos basilares para a efetivação do processo comunicacional construído com aspectos característicos e particulares de cada lugar. Sendo assim, o presente estudo nos possibilita perceber a linguagem alimentar que ocorre por meio do consumo de uma iguaria – a tanajura, uma espécie de formiga – e a efetivação dos elementos de autenticidade existentes na cultura local. Compreendemos que o consumo da tanajura – formiga, saúva – no município de Tianguá (CE) se configura como prática comunicacional em que sujeitos se apropriam

de recursos, sejam analógicos ou digitais, para revelarem tradições, costumes, tensões, lutas ou debates.

Essa pesquisa está alicerçada em estudos de Luiz Beltrão (1980, p. 27), jornalista pernambucano, que defendeu a ideia de um sistema folkcomunicacional: “[...] embora a existência e utilização, em certos casos, de modalidades e canais indiretos e industrializados”, como os programas de televisão, as músicas e mensagens expressas em folhetos, “[...] as manifestações são sobretudo resultado de uma atividade artesanal do agente comunicador, enquanto seu processo de difusão se desenvolve horizontalmente”. Defendemos que o consumo alimentar deve ser observado também pelo viés de questões identitárias e, neste texto, analisamos como a prática alimentar é reveladora e fornece memórias que desvelam trajetórias de vidas da comunidade.

A pesquisa de abordagem qualitativa é de caráter exploratório, bibliográfico, documental. Durante o percurso investigativo, optamos por analisar como têm se estabelecido processos comunicacionais construídos a partir da ideia de significação entre sujeitos e consumo alimentar em Tianguá, que fica na Serra de Ibiapaba. Por intermédio da tríade que perpassa questões acerca de comunicação, cultura e alimentação, este estudo se propõe a discutir e buscar responder questões centrais para compreensão do processo comunicacional decorrente do hábito consumerista de tianguaenses que se utilizam de recursos tecnológicos para se manifestarem em rede, tornando as mídias digitais um espaço de produção simbólica.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, duas questões são primordiais: a) como o consumo da tanajura fornece elementos para construções simbólicas que permeiam a memória coletiva de sujeitos no município de Tianguá? b) como sujeitos se articulam em processos (folk)comunicacionais e interagem com práticas conscientes em uma relação identitária em ambientes contemporâneos?

Percebendo que a mediação percorre um caminho largo e multifacetado, objetiva-se de forma específica: (i) estudar as relações sociais e simbólicas no consumo da tanajura e suas interferências diante das práticas comunicacionais envolvidas; (ii) verificar como processos folkcomunicacionais contribuem para a valorização da cultura e identidade locais na identificação proposta pelas representações culturais; (iii) investigar discursos que se constroem de forma verbal e não verbal em narrativas de sujeitos locais e não-locais; (iv) examinar o processo comunicacional que se estabelece por meio do ritual no consumo da tanajura.

Foram feitas entrevistas semiestruturadas com dez sujeitos locais. A seleção dos entrevistados deu-se a partir de publicações em redes sociais digitais que faziam referências à tanajura ou por terem algum trabalho reconhecido na comunidade (músicas, filmes, livros, obras de arte que envolvem a formiga). As entrevistas partiram da ideia da representatividade da iguaria na comunidade, como os sujeitos enxergam esse consumo cultural e como essas produções influenciam na construção de sentidos em mensagens de ativistas e não ativistas folkmediáticos.

## **A FOLKCOMUNICAÇÃO NO ESPAÇO TECNOLOGIZADO**

A folkcomunicação contemporânea está relacionada às manifestações de agentes locais aos processos de difusão diante dos meios de comunicação vigentes. Canais que intercambiam informações nessa atual conjuntura ganharam força nas redes digitais, a partir de trocas culturais que possibilitaram que as representatividades aparecessem. Smartphones, por exemplo, têm possibilitado que seus usuários criem vídeos curtos, disseminem, de forma prática e rápida, mensagens nas mais variadas temáticas.

Uma rede social que tem se destacado no Brasil e alcançado índices significativos é o TikTok<sup>32</sup>. O país é o segundo em números de usuários no mundo, perdendo apenas para a China, onde se originou o aplicativo (AGRELA, 2021). Em 2020, o aplicativo tornou-se bastante popular no país e uma das justificativas é a facilidade em poder criar e compartilhar conteúdos audiovisuais. Um dos virais dessa rede nos chamou a atenção por trazer em seu discurso elementos característicos da comunidade de cada usuário. Diariamente, nós nos deparávamos com vídeos fazendo referências a hábitos e costumes de localidades diferentes, geralmente, um nativo fazendo uma apresentação das características mais peculiares do lugar em que estava inserido. Com representações identitárias de comunidade, vídeos eram compartilhados e viralizavam.

---

32 A empresa já é conhecida em quase todo o mundo, com escritórios em alguns lugares como Estados Unidos, Alemanha, Japão, tem possibilitado que seus usuários se apodemem dos recursos fornecidos por esse aplicativo, para se divertirem, informarem, criarem laços por meio dessa rede social digital. Para termos uma ideia de como esses aplicativos são relevantes na contemporaneidade, em julho de 2020, Mike Pompeo, Secretário de Estado dos Estados Unidos da América (EUA) provocou uma comoção nas redes digitais ao comentar que o governo do país pretendia banir o aplicativo no território americano. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/tecnologia/nos-eua-se-preparam-para-possivel-proibicao-do-aplicativo.ghtml>. Acesso em: 5 ago. 2020.

Entende-se que é por meio de um processo de identificação que sujeitos se reconhecem. Discursos identitários mobilizam pessoas a curtirem, comentarem e compartilharem o material em suas redes sociais. Os estudos de Beltrão (1980), de forma pioneira, apontam aos indícios de que, em segmentos populares, constroem-se modelos de comunicação e nesses grupos são produzidas e consumidas mensagens que circulam com informações carregadas de elementos com repertórios culturais.

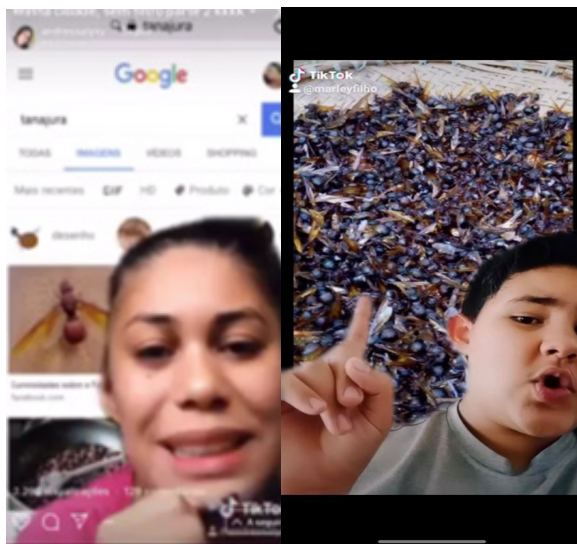
Nesse contexto, destaca-se o material produzido por Andressa Lysyellen (2020a). Natural de Tianguá, ficou (re)conhecida na região por apresentar elementos culturais tianguaenses em seu perfil do TikTok (material que é compartilhado em sua rede social Facebook). Intitulado *Minha Cidade sem filtro, parte I*, o conteúdo teve um alto número de curtidas e compartilhamentos, influenciando a produção da *parte II*. A narrativa de Lysyellen trazia os elementos mais característicos da cidade de Tianguá (CE), abordando desde assuntos políticos, turísticos, gastronômicos até posturas reprovadas culturalmente. Seu perfil ficou bastante conhecido na cidade.

O exemplo ilustra a reconfiguração da comunicação popular, cultural. Empregando um dos 'novos' canais de comunicação, a jovem usa das características culturais, tradicionais do seu lugar, em seu lugar de falar, com os recursos que lhe são possíveis e assim dissemina mensagens relacionadas ao seu grupo em redes digitais de comunicação. "A inserção midiática, entretanto, propõe uma cultura sempre diferente, mas nem sempre nova e original, pois incorpora imagens do mundo globalizado sem perder as singularidades nacionais, regionais ou locais" (SCHMIDT, 2006, p. 12). É a cultura local viva, porém, incorporando os meios globalizantes de comunicação.

O material produzido por Andressa Lysyellen no TikTok foi compartilhado no Instagram, Facebook e WhatsApp, comunicando (e talvez influenciando) seus pares. É como apregoa Cristina Schmidt (2006, p. 12): "[n]esse contexto não há a perda total das raízes ou da identificação, ocorre a universalização de alguns elementos e a substituição de outros para o que Otavio Ianni (1993) chama de 'novo folclore cosmopolita'". E, se formos pensar em dados, analisando o alcance do material com informações do momento em que verificamos, só no Facebook, os vídeos: *Minha cidade sem filtro - partes I e II* tiveram mais de 26 mil visualizações em apenas três dias. Devemos considerar que a cidade de onde foi postado o vídeo tem, aproximadamente, 80 mil habitantes. Por isso, os números surpreendem, são significativos.

No vídeo intitulado *Minha Cidade sem filtro parte II*, Lysyellen (2020b) faz referência ao consumo da formiga (saúva). Ela menciona o consumo da tanajura na comunidade: “[c]omeçar a falar de gastronomia, se você é tanguaense e não comeu tanajura, você não é um bom Tanguaense”. O consumo do alimento é colocado de forma taxativa, é uma parte determinante da identidade desse povo, com isso, ela só considera um nativo aquele que se alimenta da formiga. Compreendemos que a cultura sofre influências, mas também influencia. Na Figura 1, apresentamos dois *frames* de material postado na rede: a primeira imagem é de Andressa Lysyellen e a segunda é Marley Filho, uma criança que parece ter sido influenciada pelos vídeos que retratam os costumes na sua cidade, pois comenta: “[v]amos falar de gastronomia, tanajura. Se você nunca comeu nenhuma, você não é um bom tanguaense” (MARLEY FILHO, 2020, on-line). Salientamos que uma importante característica da globalização é a aproximação de gerações dos costumes tradicionais.

**Figura 1:** Andressa Lysyellen e Marley Filho mostrando a tanajura no TikTok



Fonte: Frame do TikTok<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/andressa.gomes.3726>. Acesso em: 10 jul. 2020.

Para Schmidt (2006, p. 12-13), essa “[...] relação entre cultura e mídia – seja ela local ou global – é um jogo de ecos onde a realidade é um conjunto se informações produzidas por ambas”, e isso parece ficar cada vez mais evidente com a utilização das redes sociais digitais. Observando as produções de conteúdos feitos por sujeito locais, percebemos como esses “[...] cidadãos forma o público consumidor e ao mesmo tempo o comunicador” (SCHMIDT, 2006, p 13). As narrativas construídas in loco percorrem o mundo e, sujeitos deslocados de seus territórios de origem por razões diversas podem consumir produtos de sua cultura materna como forma de (re)afirmar identidades culturais.

## **ALIMENTAÇÃO, CULTURA E DESTERRITORIALIZAÇÃO**

Em entrevista para este estudo, a tianguaense Sheyla Nunes<sup>34</sup>, residente em Ehningen, na Alemanha, comentou que recebe, constantemente, mensagens de colegas de sua cidade natal com conteúdo que fazem referência a sua cultura materna. Ela mencionou que recebeu o vídeo citado (LYSYELLEN, 2020a [no TikTok]) e se identificou bastante. O comentário encontra explicação no que expõe Raquel Recuero (2012, p. 2): “[a]s conexões entre os indivíduos não são apenas laços sociais constituídos de relações sociais. No meio digital, as conexões entre os atores são marcadas pelas ferramentas que proporcionam a emergência dessas representações”. Por mais que Nunes (2020) não conheça pessoalmente Lysyellen, o contato com aquele material a fez sentir-se representada. São diversas as referências feitas no vídeo em questão que lhes unem e provocam a conexão cultural. Processos folkcomunicacionais construídos sob o prisma da linguagem cultural, para sujeitos desterritorializados são oportunizados por canais digitais e, ao se depararem com esses conteúdos, sentem um afago.

Para se ter uma ideia de como as mensagens circulam em rede na era da convergência, o vídeo que, inicialmente surgiu no TikTok, chegou ao conhecimento do primeiro autor deste estudo por meio de outra rede, o Facebook. Já a entrevistada, Nunes (2020), nos contou que recebeu esse vídeo em um grupo do WhatsApp que mantém com as amigas nativas de Tianguá. É a circulação de informações em diferentes ambientes digitais que aproxima pessoas que se identificam com o que encontram.

---

34 Entrevista concedida por Sheyla Nunes ao primeiro autor deste texto, de forma virtual pela rede social WhatsApp. Tianguá (CE), 2020.



Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam (JENKINS, 2008, p. 29).

Ainda quanto ao que uniu Nunes e Lysyellen, perguntamos à primeira se a única que morava fora da cidade. Ela nos respondeu que das sete amigas que estão no grupo do WhatsApp, somente duas residem em Tianguá; outras duas mudaram de cidade, mas ainda moram no Ceará; e as outras, como ela, moram em outro país (na Grécia e em Portugal). Rogério Haesbaert (1997, p. 94), embora tratando do assunto em outra dimensão – a rede “gaúcha” no Nordeste –, defende que “[...] as redes não podem ser vistas apenas como ‘destruidoras de territórios’ [...] pode ser a base de um processo de (re)territorialização”. A dinâmica folkcomunicação nas redes sociais digitais tem estabelecido um elo, uma conexão, com a cultura e a história do seu lugar de origem, é o que podemos perceber com este estudo, principalmente com os relatos de quem está fora da região da cidade cearense que tem relação tão direta com o consumo da tanajura na alimentação. Sujeitos deslocados, desterritorializados.

À primeira vista, a desterritorialização lança a idéia de sociedade global no cerne da pós-modernidade. Aí muita coisa muda de figura, desloca-se, flutua, adquire outro significado, dissolve-se. Ao lançar-se além dos territórios, fronteiras, sociedades nacionais, línguas, dialetos, bandeiras, moedas, hinos, aparatos estatais, regimes políticos, tradições, heróis, santos, monumentos, ruínas, a sociedade global desterritorializa tudo o que encontra pela frente. E o que se mantém territorializado já não é mais a mesma coisa, muda de aspecto, adquire outro significado, desfigura-se. Rompem-se os quadros geográficos e históricos prevaletentes de espaço e tempo. Emergem outras conotações para o que é singular, particular, universal, em outras mediações (IANNI, 1995, p. 103-104).

Segundo Octávio Ianni (1995, p. 93), o “[...] conceito de desterritorialização aplica-se [...] a grupos étnicos, lealdade ideológicas [...] que atuam crescentemente em moldes que transcendem fronteiras e identidades territoriais específicas”. Com a folkcomunicação midiática, o hábito consumerista da formiga pode influenciar sujeitos com mensagens que (re)aproximam identidades e são alimentados pela representatividade de conteúdos identitários que têm proliferado em rede. O consumo da tanajura enquanto linguagem se considerado a partir dos estudos de Reinhardt (2014) se solidifica pela tradição culinária. “O vínculo [culinária] mais duradouro que o indivíduo tem com seu lugar de origem. As roupas, a música, a língua, por mais que permaneçam por anos, são elementos que, em algum momento acabam por serem deixados para trás” (REINHARDT, 2014, p. 244).

No ano de 2020, em sua última passagem pelo Brasil, Nunes fez questão que seu marido (alemão) provasse da tanajura. A entrevistada comentou que além de Tianguá ela e o marido visitaram Rio de Janeiro (RJ), Recife (PE) e Fortaleza (CE). Mas o esposo ficou encantado com a cultura da sua região de origem. Sua maior identificação foi com a pequena cidade cearense (talvez por questões afetivas ou pela imersão em uma cultura menos cosmopolita). A nativa registrou alguns momentos do casal na cidade, fez postagem em sua rede social, Instagram. Entretanto, uma foto comendo tanajura foi a que mais gerou comentários. Ela menciona que não demorou muito para receber mensagens querendo saber o que estava acontecendo ali.

Sabemos que a imagem fotográfica, enquanto linguagem, pode dizer muito e esse seu registro comunica sobre o comportamento dessa nativa em sua terra natal. O estranhamento por parte de seus colegas seguidores (alemães e brasileiros) foi identificado por meio de suas reações na rede social. É impressionante como o outro reage a essa prática alimentar, independentemente do lugar, da nação. São sujeitos que ainda não entenderam que “[...] comida constitui um conjunto de saberes sociais, não apenas no que concerne às técnicas e aos processos de arrecadação, preparação, distribuição, consumo e descarte” (AMON, 2014, p. 182).

Na Figura 2, temos a imagem que provocou reações nos seguidores de Nunes. Quando seus amigos alemães perceberam que estava comendo ‘inseto’, segundo ela, rapidamente, eles lhe encaminharam mensagens no bate-papo privado da rede social querendo entender o que estava se passando. A pergunta principal era se no Brasil é comum as pessoas se alimentarem com formiga. Para Denise Amon (2014, p. 182), a comida “[...] é expressão de saberes do senso comum



continua perguntando: “Vocês aí não têm carne para comer?” Nesse momento, a nativa responde: “Temos, mas isso daqui é muito gostoso”. Curiosa, a estrangeira quer saber se seu conterrâneo provou da iguaria: “E o Sebastian [marido de Sheyla] comeu?”. Nunes responde que ele só experimentou, complementando com a onomatopeia de uma risada (“Hahahaha”).

Esse processo de negociação parece que foi acalmando os ânimos da colega e, por fim, Alexandra escreve que está legal e já muda seus *emojis*, o que antes era vômito agora se transforma em um de sorriso. Para finalizar, a nativa responde: “Mas isso aqui não é coisa dele. Assim é bom que sobra mais para mim”. Fazendo sua colega entender que é algo bastante estimado na região e quanto menos pessoas querendo comer, melhor, sobra para os que realmente gostam.

“A culinária é sempre produto de transações, e estas não se limitam aos espaços nacionais, mas fazem-se em constantes trocas com o que lhe é exterior” (DÓRIA, 2014, p. 18). Foi o que acabamos de mostrar no exemplo, as práticas gastronômicas estão sempre em processos de negociações com as outras culturas. É importante que costumes alimentares de sociedades regionais apareçam e processos folkcomunicacionais, como o relatado aqui da nativa da cidade cearense da Serra de Ibiapaba, são fundamentais para que membros de outras culturas percebam a pluralidade cultural existente no mundo. O diálogo proposto, a partir do consumo da tanajura, revela questões históricas, sociais, culturais e não para por aí. Entende-se que esse debate vai se estender, pois uma “semente foi plantada” na mente dos que visualizaram aquela postagem.

Dória (2014, p. 18) nos coloca que “[...] o propósito de explicar uma culinária nos obriga, portanto, a prestar atenção nesse incessante movimento de trocas”. E é aí que a folkcomunicação do consumo da tanajura se concretiza. A entrevistada nos contou um episódio referente a um encontro que teve com Alexandra (a colega indignada na troca de mensagens) quando voltou para a Alemanha. A partir daquela postagem, ela teve de explicar aos colegas europeus sobre esse ritual da tanajura em Tianguá e o motivo de ser algo tão estimado na região.

A tianguaense mencionou que isso ocorre sempre que posta uma imagem da iguaria em sua rede social, recebe comentários de estranhamentos e aproximações de colegas também residentes no Brasil. Ainda contou que uma amiga de Fortaleza (a capital cearense fica a 320 km de distância de Tianguá), ao visualizar a postagem,

escreveu: “Leva pra nós fia, traz fia. Acredita que nunca comi?”, demonstrando desejo em experimentar tanajura. Outro colega, de Coreaú (CE) (apenas a 54 km de distância da cidade em questão), reagiu diferente: “Eca fia, naaaam fia. Dá não, coma não. Rum, faça isso não, fia, cuidado com os vírus desses insetos”, demonstrando repulsa pelo alimento.

“Exatamente como a linguagem, a cozinha contém e expressa a cultura de quem a pratica, é depositária das tradições e da identidade do grupo” (MONTANARI, 2008, p. 11). Essas reações revelam a pluralidade cultural dentro do próprio país, aliás, dentro do próprio estado. Massimo Montanari (2008, p. 11) entende que a cozinha é “[...] um extraordinário veículo de autorrepresentação e de comunicação: não apenas é instrumento de identidade cultural”. Salientamos que quando a nativa abre um diálogo com o outro sobre seus hábitos alimentares, o que ela menos conta é sobre as questões nutricionais da tanajura. O discurso se fundamenta em sua ancestralidade, suas raízes culturais.

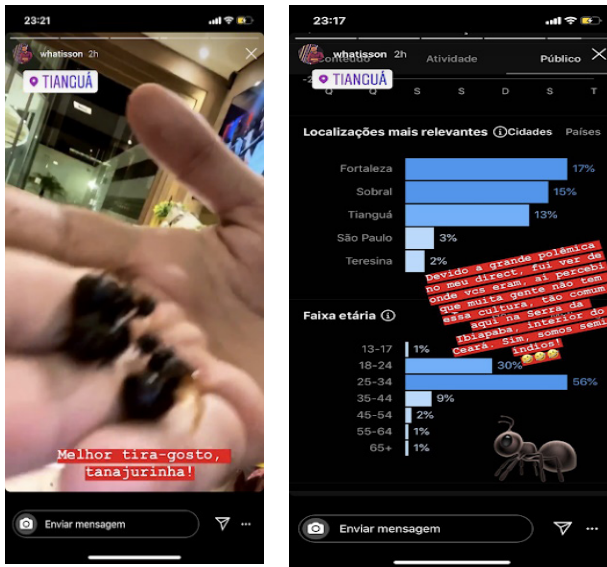
## PRÁTICAS ALIMENTARES E INTERAÇÕES EM REDE

O consumo da tanajura, além de seu aspecto degustativo, exerce força comunicacional, provoca diálogos constantes. O que nos fascina, nesta pesquisa, é perceber como a ingestão de um alimento consegue estabelecer ações comunicativas em sujeitos de diferentes culturas. “Bem mais do que a palavra, a comida auxilia na intermediação entre culturas diferentes, abrindo os sistemas culinários a todas as formas de invenções, cruzamentos e contaminações” (MONTANARI, 2008, p. 11). Enquanto estávamos selecionando o corpus de pesquisa<sup>36</sup>, encontramos uma postagem nos stories do perfil de Whatisson Moita no Instagram (Figura 3). O tianguense que estava em casa, em um momento de lazer, fez um vídeo simples. Estava sozinho bebendo e comendo tanajura. Assim, quando o vídeo carregou, surgiram perguntas, pessoas buscaram conversar com Moita e saber o que era “aquilo” que ele estava comendo.

---

36 O presente texto é o relato de uma das etapas do estudo de doutorado do primeiro autor, orientado pela segunda autora, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. A tese, intitulada (**Folk comunicação, cultura e identidade**): práticas alimentares do consumo de tanajura enquanto dimensões comunicativas em Tianguá (CE), foi defendida e aprovada em setembro de 2021.

Figura 3: Tanajura de tira-gosto



Fonte: *print* do Instagram de Whatisson Moita cedido aos autores.

O entrevistado comentou que muitas dessas perguntas eram de seguidores que não acreditavam que, em algum lugar do Brasil, as pessoas tivessem esse hábito de comer tanajura. A partir dessas manifestações em rede, podemos pensar em uma “[...] consolidação de diferenciais entre grupos” (SCHMIDT, 2006, p. 10). As publicações com elementos regionais permitem que culturas locais se vislumbrem em sua “[...] protagonização na cultura global” (SCHMIDT, 2006, p. 10). “Cada vez mais, as culturas regionais e locais vêm se posicionando no contexto globalizado, suas manifestações passam por uma ‘atualização’, e também criam modelos próprios para inseri-los na arena digital.” (SCHMIDT, 2006, p. 10).

Moita fez capturas de tela do seu celular (*prints*) dos comentários que surgiram (em comunicação privada), após essa postagem e nos encaminhou. Em seguida, selecionamos os que traziam discursos de estranhamento e aproximação, pois quando não compreendido como algo comestível a repulsa se manifesta em falas e gestos. Para Gimenes (2009, p. 21), “[...] só se torna comida o alimento que é aceito culturalmente dentro de um determinado grupo de indivíduos”. Co-

mentários como: “Eu pensei que tu tava brincando... que era qualquer coisa menos formiga. Hahahahaha”, revelam que a tanajura não faz parte da gastronomia do seu grupo.

Quando o alimento não é aceito culturalmente, os sinais são como esses de uma seguidora: “Eca. Que nojo”. Essa reação é tão comum, aparece de forma tão recorrente, que os nativos tianguaenses parecem não se importar com a demonstração de repulsa dos demais sujeitos. Outro seguidor comenta: “Eca, kkkk. Que nojo, tem gosto de quê?”. Moita nos contou que ficou impressionado com a quantidade de comentários.

Um seguidor parecia estar assustado com o consumo: “Meu Deus, achei que era brincadeira. Quero experimentar”. Já outra, que disse ser da região do Amazonas, escreve: “Ai, muito nativo da minha terra, tu”. Não demonstrando surpresa, só reforçando o que estamos reafirmando ao longo desse estudo, o alimento é cultural, os amazônenses parecem perceber essa iguaria de forma natural. “Devido à grande polêmica no meu *direct*, fui ver de onde vocês eram, aí percebi que muita gente não tem essa cultura, tão comum aqui na Serra da Ibiapaba, interior do Ceará. Sim, somos semi-índios” (MOITA, 2020<sup>37</sup>).

Segundo Montanari (2008, p. 189), os “[...] modelos e as práticas alimentares são o ponto de encontro entre culturas diversas, fruto da circulação de homens, mercadorias, técnicas, gostos de um lado para o outro do mundo”. Com os sujeitos conectados em rede, compartilhamento de matérias, informações, notícias dá ensejo a outras possibilidades. André Lemos (2009, p. 39) acredita que se trate “[...] de crescente troca e processos de compartilhamento de diversos elementos da cultura a partir das possibilidades abertas pelas tecnologias eletrônicas digitais e pelas redes telemáticas contemporâneas”. Os costumes culturais nos espaços digitais provocam diversas ações comunicacionais e, o Brasil tem se tornado um território fértil para a circulação de memes que trazem elementos representativos de um grupo, lugar e época.

A presença de memes é relacionada ao capital social, na medida em que a motivação dos usuários para espalhá-las é, direta ou indiretamente, associada a um valor de grupo. Por exemplo, as pessoas que espalham os recados com imagens acreditam estar fazendo algo positivo, que

---

37 Entrevista concedida por Whatisson Moita ao autor desta pesquisa, de forma *on-line*, pela rede social Instagram. Tianguá (CE), 2020.

deixará aquele que recebeu a mensagem contente (RECUERO, 2011, p. 130).

Para Pollyana Quintella (2020, [s. p.]), pesquisadora e crítica cultural, “[o] Brasil é o maior produtor de memes do mundo. Velozes e provisórios, os memes são piadas produzidas na internet, geralmente associando palavra e imagem”. Com características engraçadas, são muito presentes ironias, informações e afetos. O uso da tanajura em memes é muito comum, isso contribui não só para satirizar, mas também para rememorar épocas e fazer críticas sociais.

Na Figura 4, temos três memes com o uso da tanajura. No primeiro momento, a tanajura gigante (a que está no shopping da cidade) sendo negociada em um grupo de vendas na rede social Facebook. No segundo, a tanajura sendo usada para atrair seguidores em uma estratégia bastante comum em perfis do Instagram. No terceiro momento, a tanajura é usada para fazer uma crítica ao preço elevado pelo qual é comercializada e os altos valores cobrados por um imóvel no centro da cidade. Esse tipo de linguagem (memética) é muito comum na contemporaneidade. Impressiona como a formiga se encaixa em pautas digitais de comunicação sendo assim facilmente viralizada na comunidade.

**Figura 4:** Os memes da tanajura



Fonte: Instagram @ibiapabaordinária.



Os memes provocam e levam a refletir sobre situações do cotidiano, de forma crítica, aquilo que aparenta ser apenas uma brincadeira tem atuado em uma dimensão comunicacional com trocas informacionais. Esse tipo de linguagem sai das redes sociais digitais e, frequentemente, torna-se pauta de veículos de imprensa ou programas televisivos. “Toda prática social é uma prática informacional – expressão esta que se refere aos mecanismos mediante os quais os significados, símbolos e signos culturais são transmitidos, assimilados ou rejeitados” (MARTELETO, 1995, p. 92). Essas (provoc)ações são representações que sujeitos utilizam para se manifestarem. A Figura 5 traz mais um exemplo de como os memes são utilizados. Em uma postagem do Bote Gaiato (perfil com mais de 8 milhões de seguidores), o personagem midiático do folclore nordestino faz referências a essa prática de caçar tanajuras que é muito comum na região.

**Figura 5:** Capturando pokémon ou tanajuras?



Fonte: Blog do Xandro<sup>38</sup>.

38 Disponível em: [http://blogdoxandro.blogspot.com/2016\\_07\\_25\\_archive.html](http://blogdoxandro.blogspot.com/2016_07_25_archive.html). Acesso em: 10 jul. 2020.

Na época estava em alta no Brasil o *Pokémon Go*, o game foi um fenômeno mundial (A HISTÓRIA..., 2016). A prática atraiu crianças, jovens e adultos a ocuparem espaços como praças públicas, parques, ruas na caça de *Pokémons*. O meme do *Bote Gaiato*, nessa postagem, faz uma alusão tanto ao jogo quanto aos costumes culturais. Isso nos mostra como a folkcomunicação é atual, adapta-se a linguagens do cotidiano e apropria-se de recursos tecnológicos para manifestar opiniões e expressar ideias.

Outra figura de grande destaque na cena cultural do Nordeste por retratar costumes culturais é o *Suricate Seboso*. Suas postagens viralizaram com discursos que se apropriavam dos hábitos culturais (SURICATE..., 2013). O perfil tem como marca registrada situações do cotidiano do povo cearense. Seus memes ganharam notoriedade, seu engajamento foi tão forte que virou uma marca de roupas e utensílios de decoração. Seu *case* de sucesso foi matéria de jornal e tema de pesquisas científicas. Acreditamos que a participação dos seguidores na construção do conteúdo desse perfil, relatos desses sujeitos, foi o que tornou esse perfil tão popular.

Em uma pesquisa de mestrado realizada na Universidade Tuiuti do Paraná, Lia Mello (2016) estudou o perfil do *Suricate Seboso* e constatou que “[...] a alimentação simples, do cotidiano do povo é a que aparece com maior representatividade entre as postagens” (MELLO, 2016, p. 117). Vejamos, a alimentação é algo comum e pode comunicar muito do que somos, o personagem se destacou por sua representatividade; empresas multinacionais identificaram nesse perfil uma aproximação com seu mercado, os costumes culturais foi o que promoveu esse perfil atraindo patrocinadores como a *Gillete*<sup>39</sup>.

A presença constante de imagens que remetem à alimentação do povo nordestino se justifica através da importância que a comida tem para a cultura de um povo. O que se come e como se come são informações que traduzem todo um modo de vida de uma população [...]. A participação do público que acompanha o personagem nas redes sociais vem crescendo a cada mês. Uma das explicações sobre os motivos que levaram a essa maior participação pode estar na falta de criatividade e esgotamento de ideias por parte dos criadores das imagens, ou

---

39 Lâmina de barbear, marca da *Procter & Gamble Company*, corporação multinacional americana de bens de consumo.

numa clara intenção de colocar o público como parte do processo criativo para se ver representado e se reconhecer ali nas publicações (MELLO, 2016, p. 104-105).

Na Figura 6, o *Suricate Seboso* representa como acontece o ritual de caça às tanajuras. A mensagem se constrói diante dos três momentos mais importantes dessa alimentação: (i) a tanajura livre; (ii) capturada e armazenada em uma garrafa pet; e (iii) pronta para o consumo, servida na farofa. Essa mensagem proporciona uma conexão, porém, para os que comungam desse repertório cultural a imagem é autoexplicativa. Sabemos que para os seguidores que não participam dessa cultura cabe uma interpretação. A ideia que é passada, o efeito que ela gera, só consegue decodificar quem já teve ou tem alguma proximidade com essa prática.

**Figura 6:** Capturando tanajuras



Fonte: Post da página *Suricate* no Facebook<sup>40</sup>.

É possível ter uma noção do engajamento que a mensagem provoca. Com mais de 7 mil curtidas, 2 mil comentários e mais 2.2 mil compartilhamentos, identificamos que o consumo da tanajura atingiu muitos usuários das redes sociais digitais. O *Suricato Seboso* é um patrimônio da cultura cearense que conseguiu usar costumes tradicio-

<sup>40</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/suricateseboso/photos/p.44914655214677/44914655214677/?type=1&theater>. Acesso em: 10 jul. 2020.

nais para se comunicar com seu grupo. O perfil consegue transmitir mensagens do cotidiano de forma leve e agradável.

Na Figura 7, seu perfil faz alusão a música entoada por nativos na caça às tanajuras. Para tianguaenses, a canção tem poder sobre a formiga. Acreditam que quando escutam a música enfraquecem e caem, sendo uma ótima estratégia para serem capturadas. Esse costume cultural dos moradores de Tianguá, antes desconhecido por quem não é da cidade, tem se difundido por meio de mídias digitais tornando-se uma das maiores marcas do lugar.

**Figura 7:** Cantando para a tanajura



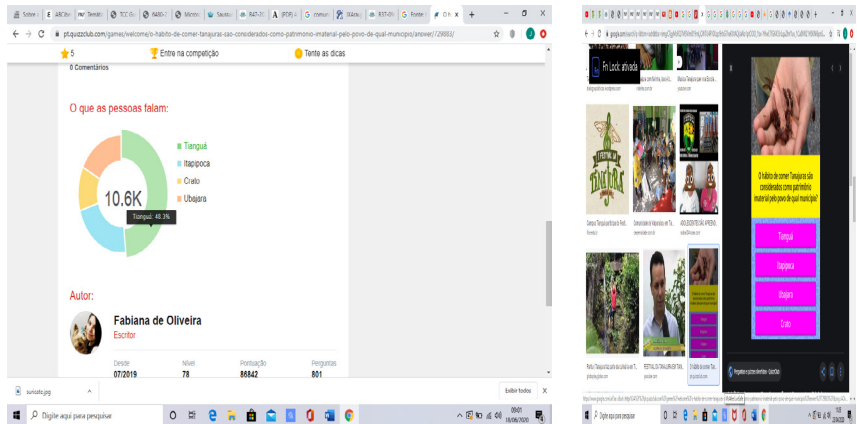
Fonte: Post da página *Suricate* no Facebook<sup>41</sup>.

Encontramos, em uma página na internet, um *quiz* perguntando para seus visitantes (Figura 8) de que município o hábito de comer Tanajuras é considerado um patrimônio imaterial pelo povo. A

<sup>41</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/suricateseboso/>. Acesso em: 10 jul. 2020.

postagem criada por Fabiana Oliveira (2021) teve mais de 16.947 visualizações, um número de acessos relevante para uma questão tão peculiar de uma região no interior do Ceará. Na publicação aparece uma mão segurando uma tanajura e o resultado da enquete, metade dos usuários responderam a alternativa correta, 48,3% clicaram na opção Tianguá.

**Figura 8:** Enquete da tanajura



Fonte: Quizz Club<sup>42</sup>.

Na publicação, ao escolher a opção, aparecem aos usuários informações complementares que auxiliam a resposta. O consumo da formiga possibilita diálogo maior a respeito da comunidade. Oliveira (2021, [s. p.]) menciona: “[a] captura, o modo de preparar e a degustação da Tanajura são tombados como patrimônio imaterial do povo do município de Tianguá”. Essa conexão com um conteúdo informativo é fonte de conhecimento sobre essa cultura, auxilia no entendimento de como surgiu esse consumo no Brasil, o surgimento dessa tradição. A postagem menciona que essa prática alimentar “foi passada para os sertanejos e tropeiros [...] não deixam a tradição ser exterminada. Também no Nordeste brasileiro as tanajuras fazem parte de um

42 Disponível em: <https://pt.quizzclub.com/trivia/o-habito-de-comer-tanajuras-sao-considerados-como-patrimonio-imaterial-pelo-povo-de-qual-municipio/>. Acesso em: 14 jul. 2020.

cardápio exótico” (OLIVEIRA, 2021, [s. p.]). A mensagem construída a partir do consumo da tanajura alcança os mais diferentes sujeitos e lugares. São narrativas que podem elucidar dúvidas, desconstruir estereótipos e amenizar preconceitos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos evidenciar que as relações dos sujeitos com as novas tecnologias de comunicação estão cada vez mais estreitas. É possível afirmar que, na era digital, hábitos e costumes têm sido reconfigurados. O consumo alimentar em uma perspectiva sociocultural tem adquirido dinâmica global tornando-se revelador. A aproximação com as tecnologias digitais demonstra ser mais “simples” apresentar diversas identidades, revelar costumes de grupos dificilmente vistos em outros tempos e em outras plataformas.

A pesquisa carrega os pressupostos de Luiz Beltrão (1980) que, com sua teoria da folkcomunicação, analisou como os grupos que estão às margens de acontecimentos socioculturais se articulavam para se comunicar e decodificar as mensagens. O teórico “[...] percebeu que os grupos marginalizados reelaboram a sociedade e suas relações apresentando uma visão própria a sua gente, diferente e às vezes questionadora da visão dominante e institucionalizada” (SCHMIDT, 2004, p. 2). Observamos, neste texto, processos comunicacionais decorrentes do ritual alimentar da tanajura na cidade de Tianguá, município cearense que fica na região da Serra de Ibiapaba. Ao identificarmos o hábito consumerista enquanto linguagem, fez-nos querer entender como sujeitos conseguem transmitir mensagens, revelar costumes, preservar hábitos partindo de uma prática gastronômica.

Ressalta-se que a codificação dessas mensagens é proposta por membros da comunidade e isso é encontrado em canções populares, artefatos que se tornam símbolos da cultura local como em cordéis, obras de arte, pinturas e produções audiovisuais. Destacamos que os processos comunicacionais, a partir da prática alimentar da formiga na comunidade, é uma ação que começou com os primeiros habitantes indígenas da região e se caracteriza como ação de resistência. Nesta pesquisa, vislumbramos identificar como o determinado consumo cultural se estabelece enquanto dimensão comunicativa no construto social local e como sujeitos em um campo étnico social promovem práticas comunicacionais na medida em que essas emergem em diferentes plataformas, nas mais distintas redes sociais (online e offline).

Defendemos aqui que a comida é reveladora e atua como um sistema de linguagem complexo que influencia resultados de processos socioculturais que se estabelecem não só no município como também fora do seu espaço geográfico em mensagens propostas por diferentes sujeitos. Observamos critérios étnicos, sociais, econômicos, identitários que desempenham função imprescindível para entender questões que norteiam as ideias de cultura local na circulação de mensagens e informações que transitam em diferentes espaços e estruturas. Identificamos que sujeitos utilizam suportes digitais para produzirem conteúdos e acabam também se aproximando de outras pessoas enquanto grupo em diferentes suportes com mensagens associadas aos costumes locais.

Na análise, partimos da relação do indivíduo com a culinária local, no entendimento que o alimento é uma revelação identitária na medida em que o simples ato de comer é uma troca simbólica com significados compartilhados. Defendemos que o consumo de um alimento em si, em alguns casos, possui dimensão comunicativa que atribui valores, sentimentos e emoções que contêm elementos capazes de demarcar uma cultura e apresentar uma identidade. Em linhas gerais, verificamos que as práticas comunicacionais decorrentes do consumo da tanajura têm estabelecido conexões comunicativas por meio de mensagens que fortalecem laços identitários, preservam hábitos e costumes, aproximam povos e sujeitos locais por meio de sua identidade cultural.

## REFERÊNCIAS

AGRELA, Lucas. Brasil é segundo país que mais usa TikTok no mundo. **Exame**, 28 set. 2021. Disponível em: <https://exame.com/tecnologia/brasil-e-segundo-pais-que-mais-usa-tiktok-no-mundo/>. Acesso em: 08 nov. 2021.

A HISTÓRIA por trás do sucesso de Pokémon Go. **Exame**, 6 set. 2016. Disponível em: <https://exame.com/pme/a-historia-por-tras-do-sucesso-do-pokemon-go/>. Acesso em: 08 nov. 2021.

AMON, Denise; MENASCHE, Renata. Comida como narrativa da memória social. **Sociedade e Cultura**, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 13-21, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fcs/article/view/4467>. Acesso em: 2 fev. 2022.

AMON, Denise. **Psicologia social da comida**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: a comunicação dos marginalizados. Rio de Janeiro: Cortez, 1980.

DÓRIA, Carlos Alberto. **Formação da cultura brasileira**: escritos sobre a cozinha inzoneira. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

IANNI, Octávio. A desterritorialização. In: IANNI, Octávio. **A sociedade global**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995. p. 89-105.

GIMENES, Maria Henriqueta S. G. O uso turístico das comidas tradicionais: algumas reflexões a partir do Barreado, prato típico do litoral paranaense (Brasil). **Turismo & Sociedade**, Curitiba, v. 2, n. 1, p. 8-24, abr., 2009. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/turismo/article/download/14301/9605>. Acesso em: 2 fev. 2021.

HAESBAERT, Rogério. **Des-territorialização e identidade**: a rede gaúcha no Nordeste. Niterói: Eduff, 1997.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

LEMOS, André. Cibercultura como território recombicante. In: TRIVINHO, Eugênio; CAZELOTO, Edilson (Orgs.). **A cibercultura e seu espelho**: Campo de conhecimento emergente e nova vivência humana na era da imersão interativa. São Paulo: ABCiber. Vol. 1, 2009. p. 38-46.

LYSYELLEN, Andressa. **Minha cidade sem filtro parte 1**. Tianguá, 16 de mai. 2020a. Facebook: andressa.gomes. Disponível em: <https://www.facebook.com/andressa.gomes.3726>. Acesso em: 10 jul. 2020.

LYSYELLEN, Andressa. **Agora vai de parte 2**. Tianguá, 16 de mai. 2020b. Facebook: andressa.gomes. Disponível em: <https://www.facebook.com/andressa.gomes.3726>. Acesso em: 10 jul. 2020.

MARLEY FILHO. **Minha cidade sem filtro – parte 1**. WhatsApp: [Grupo Família Portela]. 20 ago. 2020. 1 mensagem de WhatsApp.

MARTELETO, Regina Maria. Cultura informacional: construindo o objeto informação pelo emprego dos conceitos de imaginário, institui-



ção e campo social. **Ciência da Informação**, [S. l.], v. 24, n. 1, p.89-93, 1995. Disponível em: <http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/613>. Acesso em: 2 fev. 2022.

MELLO, Lia Dias Aderaldo. **Do estabelecimento de identidades culturais na internet**: uma análise dos traços de “cearensidade” no personagem Suricate Seboso. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagem) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2016.

MONTANARI, Massimo. **Comida como cultura**. São Paulo: Ed. Senac. 2008.

OLIVEIRA, Fabiana. O hábito de comer Tanajuras são considerados como patrimônio imaterial pelo povo de qual município? **Quiz Club**, [s. d.]. Disponível em: <https://pt.quizclub.com/trivia/o-habito-de-comer-tanajuras-sao-considerados-como-patrimonio-imaterial-pelo-povo-de-qual-municipio/>. Acesso em: jul. 2020.

RECUERO, Raquel. **Redes sociais na internet**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

RECUERO, Raquel. A rede é a mensagem: efeitos da difusão de informações nos sites de rede social. In: Eduardo Vizer. (Org.). **Lo que McLuhan no previô**. Buenos Aires: Editorial La Crujía, v. 1, 2012. p. 205-223.

REINHARDT, Juliana Cristina. **Alemães, comida e identidade**: uma tese ilustrada. Curitiba: Máquina de escrever, 2014.

QUINTELLA, Pollyana. A memética brasileira - Entrevista com Melted Videos. **Revista Palavra Solta**, 17 set. 2020. Disponível em: <https://www.revistaapalavrasolta.com/post/a-mem%C3%A9tica-brasileira-entrevista-com-melted-videos>. Acesso em 01 de Set de 2021.

SCHMIDT, Cristina (Org.). **Folkcomunicação na arena global**: avanços teóricos e metodológicos. São Paulo: Ductor, 2006.

SCHMIDT, Cristina. Folkmídia: da resistência à coexistência. In: MELO, José Marques de; GOBBI, Maria Cristina; SATHLER, Luciano (Orgs.). **Mídia cidadã, utopia brasileira**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2006. p. 209-214.

SCHMIDT, Cristina. A prática cidadã da folkcomunicação no cenário cultural. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 29., 2006, Brasília. **Anais** [...]. Brasília: Intercom, 2006. p. 1-7. Disponível em:<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1524-1.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2022.

'SURICATE Seboso' faz sucesso com expressões cearenses e vira negócio. **G1 CE**, 02 set, 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/ceara/noticia/2013/09/suricate-seboso-faz-sucesso-com-expressoes-cearenses-e-vira-negocio.html>. Acesso em 08 nov. 2021.

# TRANSATIVISMO NAS ARTES: A PERFORMANCE E SEUS DOCUMENTOS COMO TECNOLOGIA DE GÊNERO

**Máira Freitas**

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)  
maira1985@gmail.com

*Mata o mundo pra não morrer  
Batalha travada, declínio colonial  
Fúria flamejante, traveco sobrenatural  
Confundindo sábios  
Desviando da seta do devorador  
Armada espiritualmente  
Flecha exata na cabeça do senhor  
(Ventura Profana e Podenserdesligado)<sup>43</sup>*

## INTRODUÇÃO

A partir dos registros em vídeo das obras de performance *DPósito* (2013), de Linn da Quebrada, e *Afrontando ideias* (2016), de Rosa Luz, artistas que interseccionam o campo das artes visuais com a in-

---

<sup>43</sup> Faixa *Um novo nome*, do álbum *Traquejos pentecostais para matar o senhor* (2020), de Ventura Profana e Podenserdesligado.

dústria musical, procuraremos refletir sobre os regimes de aparição (BUTLER, 2018) dessas corpos<sup>44</sup> – estruturalmente marginalizadas no tecido social e sub-representadas na história da arte brasileira. Interessa-nos pensar a aparição das artistas e suas corpos racializadas dissidentes de gênero, a partir de uma tripla chave: enquanto materialidades que torcem a visualidade heterocisnormativa da produção de arte da performance; entender suas presenças enquanto estratégia de evocação política de uma multidão *queer* (PRECIADO, 2013); e pensar a performance e sua documentação midiaticizada enquanto tecnologias de construção de gênero (LAURETIS, 1994).

Metodologicamente, partimos do campo de estudos da arte da performance (TAYLOR, 2013; SCHECHNER, 2012) para analisar as obras através da perspectiva feminista decolonial<sup>45</sup> (LUGONES, 2014; OYEWÜMÍ, 2020), localizando o transfeminismo como uma prática e teoria estruturalmente decolonial.

A arte em vídeo brasileira remonta à década de 1970 e apresenta, em seus primórdios, uma tendência experimental e performática e uma ligação com o cenário cinematográfico e televisivo, passando a figurar no campo das artes visuais, a partir da década de 1990 (MACHADO, 2007). Em 1978, na ocasião do 1º Encontro Internacional de Videoarte, no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, o curador, historiador e crítico de arte Walter Zanini publica *Videoarte: uma poética aberta*, no qual pontua o caráter emancipatório da tecnologia do vídeo ao afirmar que “[a] desalienação do indivíduo diante das pressões que estreitam sua consciência tem constituído uma de suas intenções essenciais [do vídeo] e, nesse sentido, a imagem eletrônica configura-se como uma contratelevisão” (MACHADO, 2007, p. 54).

O caráter da desalienação que Zanini (1978) aponta perdura nas obras aqui analisadas, nas quais as artistas constroem imagens digitais que perfuram a hegemonia da representação de corpos nas artes, massivamente cisgêneros, brancos e heterossexuais. Na contemporaneidade, a forma de circulação e consumo de obras de videoarte,

---

44 O termo *corpa* revela a disputa narrativa que se estabelece no campo da linguagem. Se o processo de nomeação é o que sustenta a legibilidade de sujeitos no tecido social, declinar o substantivo corpo para o feminino *corpa*, ou para a neutralidade de gênero, em *corpe*, revela uma investida de automeação e tomada de posse de si própria. A materialidade que compõe sujeitos dissidentes do sistema sexo-gênero muitas vezes não é corpo e sim *corpa*. Para esse debate, sugiro o artigo *O poder das coisas*, de Violet Anzini; e *Jornal de Borda* 09, editorado pela artista visual e pesquisadora Fernanda Grigolin.

45 Optamos por usar o termo *decolonial* no lugar de *descolonial*, a fim de evitar quaisquer ambiguidades entre o processo histórico de descolonização e o campo teórico-metodológico ao qual nos referimos.

videoperformance e registros de performance extrapola os eventos de arte e estas se presentificam na rede de computadores, com as plataformas de *streaming*, em movimento análogo ao que aconteceu no final dos anos 1990, quando a internet passou a figurar como alternativa à televisão.

O vídeo é acessado de forma estratégica para a construção de visualidades que ocupem politicamente espaços antes interditos, construindo uma “[...] representação autêntica mas também cópias inautênticas das representações reais”<sup>46</sup> (NEWMAN, 2014, p. 182, tradução nossa) de travestilidades, transgeneridades, transexualidades e transvestigeneidade. Essa estratégia atualiza as iniciativas de videoartistas das décadas de 1980 e 1990 que “[...] voltaram sua atenção em grande parte, embora não exclusivamente, para narrativas pessoais que refletiam a busca de identidade (sobretudo cultural ou sexual) e liberdade política” (RUSH, 2006, p. 99).

A performer e teórica brasileira Eleonora Fabião, pensando os processos de criação e realização de programas performativos, afirma que a performance pode ser entendida como

[u]ma prática de criação de corpo que só pode acontecer no confronto direto com o mundo; e ainda, uma prática de criação de mundo que só pode nascer do confronto direto com o corpo. Uma prática “acutilante” e humorada que chacoalha a separação entre arte e não-arte. Que lança o corpo do artista na urgência do mundo e a urgência do mundo no regime de atenção artístico. Uma prática do não ensaio. Um elogio à determinação do agente e à indeterminação da vida. Uma prática que exige tônus e flexibilidade, planejamento e abertura, disciplina e presença de espírito. Mas então, como preparar-se para performar? Ouso uma resposta: vivendo a vida. É a vida vivida até aquele momento que possibilita a concepção de cada programa e sua realização (FABIÃO, 2013, p. 10)

A performance sendo entendida como prática de criação de corpo, metodologia e episteme (TAYLOR, 2013) que cria o corpo e os elementos que o constituem, inclusive o gênero. As obras de videoper-

---

46 Do original “*authentic representation but also of inauthentic facsimiles of real representations*”.

formance e videoarte configuram-se, assim, tecnologia de gênero, como articulado pela teórica feminista Teresa de Lauretis (1994) que concebe as tecnologias sociais, como o cinema, enquanto ferramentas para a construção de gênero – tornando-se tecnologias de gênero – que podem ser libertas dos contornos normativos e, com isso, configurarem-se em estratégias potentes de construção de representações que considerem a materialidade das corpos, das subjetividades e do tecido social.

No cenário artístico contemporâneo brasileiro, a performance, suas documentações e a videoperformance têm constituído um corpo de enfrentamento à colonialidade de gênero. Leandro Colling, pesquisador e professor da UFBA, tem dedicado suas pesquisas atuais às produções artivistas de gênero e, em artigo intitulado *A emergência dos artivismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade*, de 2018, elenca algumas chaves transversais às produções contemporâneas:

[e]sses artistas e coletivos artivistas das dissidências sexuais e de gêneros trabalham de formas diferenciadas. Eis algumas das suas características, similares ao que encontramos em coletivos de outros países: (1) priorizam as estratégias políticas através do campo da cultura, em especial através de produtos culturais, pois os/as ativistas entendem que os preconceitos nascem na cultura e que a estratégia da sensibilização via manifestações culturais é mais produtiva; (2) criticam a aposta exclusiva nas propostas dos marcos legais, em especial quando essas estratégias e marcos reforçam normas ou instituições consideradas disciplinadoras das sexualidades e dos gêneros; (3) explicam as sexualidades e os gêneros para além dos binarismos, com duras críticas às perspectivas biologizantes, genéticas e naturalizantes; (4) entendem que as identidades são fluidas e que novas identidades são e podem ser criadas, recriadas e subvertidas permanentemente; (5) rejeitam a ideia de que, para serem respeitadas ou terem direitos, as pessoas devam abdicar de suas singularidades em nome de uma “imagem respeitável” perante a sociedade (COLLING, 2018, p. 161-162).

Para essa geração de artistas dissidentes de gênero, arte e vida estão intimamente relacionadas, sendo ambas as dimensões amalgamadas pela luta política por reconhecimento, representatividade, visibilidade e, acrescento, pelo direito à abstração e fabulação. Colling (2018) salienta a prática explicativa sobre gênero presente em muitas dessas obras e nos interessa, aqui, apontar os caminhos que interseccionam a luta feminista e a práxis decolonial como estruturantes do campo teórico-político do transfeminismo que se desdobra no transativismo nas artes.

## **TRANSFEMINISMO: CONTRANARRATIVA À COLONIALIDADE DE GÊNERO**

Quando retomamos os estudos pós-coloniais, o pesquisador peruano Aníbal Quijano (2005) e suas contribuições sobre a colonialidade do poder e seus desdobramentos é fundamental para a compreensão da perspectiva crítica do feminismo decolonial. Quijano afirma que,

[e]m outros termos, a colonialidade do poder implicava então, e ainda hoje no fundamental, a invisibilidade dos não-europeus, “índios”, “negros” e seus “mestiços”, ou seja, da esmagadora maioria da população da América e sobretudo da América Latina, com relação à produção de subjetividade, de memória histórica, de imaginário, de conhecimento “racional”. Logo, de identidade. E, de fato, como tê-los visíveis, à parte de seu lugar como trabalhadores e dominados, se os não-europeus, dada sua condição de raças inferiores e de “culturalmente” primitivos não eram, não podiam ser por definição, e não o são totalmente ainda hoje, sujeitos e, muito menos, racionais (QUIJANO, 2005, p. 24-25).

Se Quijano (2005) aponta que o processo de colonização construiu um contexto de subalternização no sistema-mundo que se desdobra, mesmo após os processos de independência, em uma estrutura de poder ainda colonial – a colonialidade –, teóricas feministas vão construir

perspectivas críticas a partir da questão do gênero enquanto marcador social da diferença. Destacamos, aqui, algumas considerações da teórica zimbabuana Anne McClintock (2010) acerca da representação de corpos feminilizados em escritos e imagens produzidas por europeus.

Por séculos, os continentes desconhecidos – África, as Américas, Ásia – foram imaginados eroticamente pela erudição europeia como libidinosamente eróticos. As histórias dos viajantes estavam repletas de visões da sexualidade monstruosa das terras distantes onde, como contavam as lendas, os homens tinham pênis gigantes e as mulheres se casavam com macacos, os peitos dos rapazes afeminados vertiam leite e os das mulheres militarizadas eram cortados por elas mesmas [...]. Nessa tradição pornô-tropical, as mulheres apareciam como a epítome da aberração e dos excessos sexuais, o folclore as concebeu, ainda mais que aos homens, como entregues a uma venérea lascividade, tão promíscua que beirava o bestial (MCCLINTOCK, 2010, p. 22).

McClintock (2010) destaca a oposição binária e colonial, que remonta à filosofia cartesiana, de desconexão entre corpo e mente, desejo e razão, na qual as nativas das terras invadidas seriam menos humanas e, para que ascendessem à categoria mulher teriam de, necessariamente, atravessar o processo civilizatório que se iniciaria com as invasões. A teórica nigeriana Oyèronké Oyěwùmí (2020) aponta que o gênero, enquanto categoria de legibilidade social, é parte da colonialidade do poder, ao pesquisar sobre a lógica estruturante da família iorubá,

[a] partir de minha própria pesquisa sobre a sociedade iorubá do sudoeste da Nigéria, apresento um tipo diferente de organização familiar – a família iorubá tradicional. Ela pode ser descrita como uma família não generificada porque seus papéis de parentesco e suas categorias não são diferenciados por gênero. Os centros de poder dentro da família são difusos e não especificados pelo



gênero. Conseqüentemente, as categorias de parentesco codificam ancianidade, não gênero. A ancianidade classifica socialmente as pessoas com base em suas idades cronológicas. Por exemplo, *egbon* se refere ao irmão mais velho, e *aburo*, ao irmão mais novo de quem fala, independentemente do gênero desses irmãos. Diferentemente do gênero, que é rígido e estático, o princípio da ancianidade é dinâmico e fluido (OYEWÙMÍ, 2020, p. 91).

Se Oyèwù mí (2020) aponta formas outras de constituição sócio-familiar que escapam da matriz colonial do gênero enquanto elemento fundamental de legibilidade, a teórica argentina María Lugones (2014) expande o debate para a questão do sexo, ao afirmar:

[c]oncordo com Oyèronké Oyèwù mí que sugere uma reivindicação similar para a colonização dos [povos] yorubá. Mas complexifico essa reivindicação, pois compreendo tanto gênero como sexo como imposições coloniais, ou seja, a organização do social em termos de gênero é hierárquica e dicotômica, e a organização do social em termos do sexo é dimórfica e relaciona o macho ao homem, inclusive para marcar uma falta. O mesmo é verdade para a fêmea. Então, os/as mesoamericanos/as que não compreendem o sexo em termos dimórficos, separáveis, mas em termos de dualismos fluidos, tornam-se tanto macho ou fêmea. Linda Alcoff vê a contribuição do esperma e do óvulo no ato reprodutivo como envolvida de alguma forma na divisão sexual e na divisão gendrada. Mas a contribuição de esperma e óvulo é bem compatível com a intersexualidade. De “fornece o óvulo” ou “fornece o esperma” até um ato particular de concepção não quer dizer que quem fornece o esperma seja macho ou homem, nem que quem fornece o óvulo seja fêmea ou mulher. Mas nada sobre o significado de macho ou homem apontaria inequivocadamente para um fornecedor de esperma que seja marcadamente intersexuado como um homem macho, exceto, de novo, como uma questão de lógica normativa (LUGONES, 2014, p. 943).

Lugones (2014), ao focar na questão reprodutiva e trazer para o debate corpos absolutamente naturais como os das pessoas intersexo, evidencia o caráter normativo da correlação entre sexo e gênero e sua dimensão de fabulação encarnada. A teórica e professora de psicologia Jaqueline Gomes de Jesus, em livro fundamental de 2014, também discute a relação entre gênero e sexo.

É comum se dizer ou escrever que pessoas trans “nasceram homens/mulheres e viraram mulheres/homens”. Raciocínio falacioso. *Todos os seres humanos* nascem com um sexo biológico / uma conformação genital e se tornam alguém de um gênero que corresponde ou não às expectativas sobre esse sexo/ conformação genital. A partir dessa compreensão, tornam-se inteligíveis mulheres com pênis ou homens com vagina. Quando o conceito de gênero é central, compartilha-se a noção de que o primado do sexo biológico não se impõe sobre o gênero que se produz discursivamente, reconhece-se que o ideal normativo do sexo é incapaz de explicar a pluralidade de identidades de gênero identificadas ao longo da História da humanidade. E se torna crível que as pessoas, na sua diversidade, podem ser felizes como são, porque a fisiologia não as restringe, apenas as particulariza (JESUS *et al.*, 2014, p. 8-9).

Desnaturalizar o paralelismo binário entre sistema reprodutivo e gênero é uma das premissas do transfeminismo, assim como posicionar-se criticamente frente a ideias ontológicas da categoria mulher. Se Sojourney Truth, abolicionista e ativista dos direitos das mulheres estadunidense, em 1851, na Convenção do Direito das Mulheres, em Ohio (EUA), lança a pergunta “E eu não sou uma mulher?”, questionando a constituição hegemônica, branca e burguesa da categoria mulher; em 2021, a teórica brasileira Leticia Nascimento, de seu lugar de mulher travesti negra, abre seu livro *Transfeminismo* com a questão “E não posso ser eu uma mulher?” (NASCIMENTO, 2021, p. 17).

O transfeminismo é fruto de uma matriz decolonial, em que a práxis política de corpos dissidentes de gênero se emparelha com formulações teóricas que expandem o rastro do feminismo negro, por tam-

bém colocarem suas corpas pra jogo na disputa pela categoria mulher. Essa categoria que, insistentemente, precisamos dismantelar por não haver a possibilidade de existência de uma mulher ontológica ou de uma mulher universal. E esse talvez seja o nó da identidade, ao mesmo passo que nos aglutina entre pares e tem potência para nos fortalecer, tende a apagar nossas diferenças e homogeneizar nossas experiências. Mas é fato incontestável que, em uma mesma rua de um mesmo bairro de uma mesma cidade, as experiências de mulheres travestis negras serão distintas das experiências de mulheres travestis brancas; assim como as vivências de mulheres cisgêneras negras serão distintas das de mulheres cisgêneras brancas. Considerar as avenidas identitárias, nos termos da teórica brasileira Carla Akotirene, e seus cruzamentos é imprescindível, os marcadores sociais da diferença modulam as experiências, acessos, interditos e vulnerabilidades.

E, para que se faça possível uma aliança feminista entre mulheres cisgêneras, mulheres transgêneras, travestis e mulheres transexuais, é necessário o diálogo e exercício de escuta, pensando o desenvolvimento de uma frente ampla que abarque as demandas plurais das diversas expressões de mulheridade. Letícia Carolina sublinha a importância de que a cisgeneridade se aproxime das epistemologias transfeministas.

O que sugiro para outras mulheres – para outras pessoas, sendo mais abrangente – que desejam se aproximar do transfeminismo é que comecem a ler nossas produções, é importante conhecer, valorizar e divulgar que nós, mulheres transexuais e travestis, somos produtoras de epistemologias. Não somos exemplos exóticos de dissidência de gênero prontos para serem investigados por pesquisadores e demais curiosos no geral. Afinal, é nisso que o transfeminismo consiste primariamente: um movimento epistêmico e político feito por e para mulheres transexuais e travestis (NASCIMENTO, 2021, p. 70).

A artista visual brasileira, radicada em Portugal, Hilda de Paulo, afirma em entrevista para a Rádio Nômada do Museu da Cidade do Porto, em 12 de maio de 2021, que “[a] pensadora Carla Akotirene afirma que praticantes da colonialidade do saber ‘não esperam da

preta retinta a intelectualidade’ e o mesmo eu posso dizer, que também não esperam das identidades trans\* a intelectualidade” (PAULO, 2021, [s. p.]).

Pensando a partir do transativismo e suas relações com o campo da arte contemporânea, considerando o contexto para a aparição de corpos que são desfocados pela cultura cissexista (VIEIRA; BAGAGLI, 2018; VERGUEIRO, 2015), analisaremos duas obras de artistas brasileiras contemporâneas enquanto materializações de epistemes transfeministas.

## **DOCUMENTOS DE PERFORMANCE COMO TECNOLOGIA DE GÊNERO**

Linn da Quebrada (São Paulo, 1990), nome artístico de Lina Pereira, é artista multimídia que alcança destaque nacional e internacional a partir da música, compondo e cantando funks atravessados pelas temáticas sexuais e de gênero. Atua também como performer, atriz, apresentadora de televisão, diretora audiovisual, diretora de teatro e roteirista cinematográfica., além de ser ativista transfeminista.

Em outubro de 2014, a performance DPósito – produzida pela Coletive Friccional – foi registrada em vídeo no centro de Santo André. No registro, assistimos ao seguinte programa de performance: a performer Linn da Quebrada sobe uma movimentada rua de comércio vestindo um shorts curto e corpete pretos, carregando uma escada de salto alto. Posiciona a escada no centro de um largo e circula pelo espaço. Então, se aproxima outro artista da coletiva<sup>47</sup> vestindo roupa social, com o rosto coberto por um tecido preto e carregando uma maleta preta em que a palavra “MACHO” está escrita, em branco. O homem sobe na escada e, enquanto a performer está ajoelhada ao lado do objeto, ele derrama leite dentro de sua boca aberta. O homem desce da escada, limpa sua maleta e a performer encara o público antes de recolher a escada e descer a rua carregando-a. O registro em vídeo revela comentários vários do público passante.

A performance, executada no espaço público, cria uma forte visibilidade para a submissão sexual de corpos feminilizados e o poder estabelecido para corpos masculinizados. As simbologias de prática sexual opressora se estabelecem nitidamente com a materialidade do leite e dos gestos performáticos: o homem acima, a mulher travesti

---

<sup>47</sup> O termo “coletive” se utiliza da linguagem neutra para referir-se a agrupamentos de artistas.

ajoelhada abaixo. O ato no espaço público também revela uma crítica à compulsoriedade do trabalho sexual ao qual mulheres dissidentes de gênero são estruturalmente submetidas.

A artista multimídia Rosa Luz (Distrito Federal, 1995) atua como rapper, artista visual, fotógrafa, performer, pesquisadora e comunicadora social. Em 2019, teve duas de suas obras expostas simultaneamente em importantes instituições museológicas: *Afrontando ideias*, na exposição *Histórias feministas: artistas depois de 2000*, no Museu de Arte de São Paulo (MASP); e *Rosa Maria, codinome Rosa Luz*, no 36º *Panorama da Arte Brasileira: Sertão*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Também teve suas produções expostas no Paço das Artes no MIS-SP, Museu da Diversidade Sexual, entre outros. No registro de performance *Afrontando ideias* (2016), Rosa Luz ativa a emblemática ação estético-política da transativista Indianare Siqueira que,

[...] ao expor seus seios em local público e ser autuada por atentado ao pudor e intimada a comparecer a julgamento, denuncia que o episódio se trata, antes, de um julgamento de gênero que confirma a hierarquização dos direitos do homem em detrimento da mulher e, ao mesmo tempo, legitima a identidade de gênero da artista como mulher (LEME; PEDROSA; RJEILLE, 2019, p. 246).

Ao resgatar a ação de Indianare, Rosa Luz coloca em questão a abjeção dos corpos (BUTLER, 2019) que não “importam” por serem inassimiláveis em um sistema normativo onde gênero e sexo codificam a humanidade dos sujeitos.

A obra de Rosa Luz é dividida em duas partes. Na primeira, há o registro da ação da performer em uma estação de metrô de São Paulo e, na segunda parte, uma conversa entre a artista e a cinegrafista. *Afrontando ideias* tem um forte caráter a(r)tivista, por acionar o embate público de uma corpa político no campo das artes visuais. A videoperformance atua com radicalidade e faz emergir do ato performático falas e gestos altamente transfóbicos, outrizantes e desumanizantes baseados em moralidades cisnormativas e discursos religiosos; e, também, gestos de acolhimento por parte de outras mulheres.

As obras de Linn da Quebrada e de Rosa Luz aqui descritas estabelecem a prática performativa como gesto de resistência à transfobia brasileira e, principalmente, a forma como a questão de gênero é

colocada na afronta a um não reconhecimento sistêmico, ou, nas palavras de Rosa Luz (2015, [s. p.]) “[...] se o sistema deixa brechas para o nosso corpo e o nosso corpo é uma falha nesse sistema, a gente tem que usar do nosso corpo pra atingir essa falha”<sup>48</sup>.

Judith Butler (2003), em *Corpos em aliança e a política das ruas*, reflete sobre as relações entre performatividade de gênero e precariedade, para pensar as potências da vulnerabilidade. A filósofa afirma que

[a] “precariedade” designa a situação politicamente induzida na qual determinadas populações sofrem as consequências da deterioração de redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras, e ficam diferencialmente expostas ao dano, à violência e à morte (BUTLER, 2018, p. 40).

E acrescenta que sujeitos dissidentes de gênero, em um contexto de vida generificada binariamente, por não viverem “[...] seu[s] gênero[s] de modos inteligíveis, estão expostos a um risco maior de assédio, patologização e violência” (BUTLER, 2018, p. 41).

Vidas precarizadas possuem menos possibilidades de acessar o direito ao aparecimento, sendo, portanto, privadas do reconhecimento que legitima os corpos como humanos e detentores de vidas vivíveis. Butler (2018) defende que o princípio de resistência ao apagamento é o encontro e agrupamento, a formação de alianças que permitem, primeiro, que os sujeitos se tornem legíveis no interior do grupo para depois ocuparem, enquanto multidão corporificada ou representada por seus componentes, o espaço público.

Cada “eu” traz o “nós” junto quando ele ou ela entra ou sai por essa porta, vendo-se em um ambiente fechado desprotegido ou exposto lá fora nas ruas. Podemos dizer que existe um grupo, se não uma aliança, andando ali também, estejam eles ou não à vista. É claro que é uma pessoa singular que caminha, que assume o risco de caminhar ali, mas é também uma categoria social que atravessa esse jeito de andar e essa caminhada particular,

---

48 Relato de Rosa Luz na segunda parte de *Afrontando ideias* (2015).

esse movimento singular no mundo; e se há um ataque, ele visa o indivíduo e a categoria social ao mesmo tempo (BUTLER, 2018, p. 59).

Ocupar o espaço público enquanto uma performatividade de assembleia pode, portanto, dar-se coletiva ou isoladamente, em espaços vários. Obras de arte *queer*, produzidas em um contexto altamente transfóbico, como o brasileiro, colocam-se como pontos de resistência à realidade estatística de que o Brasil é o país que mais contabiliza assassinatos motivados por transfobia<sup>49</sup> no mundo. A relação entre sexualidade e violência contorna a representação hipersexualizada destas corpos dissidentes, em clara conexão com as estimativas feitas pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra) de que 90% da população travesti brasileira trabalhe com a prostituição. Essas corpos, ao mesmo passo que são desejadas, são tornadas abjetos,

[o]s corpos *queer* são constituídos na diferença colonial. Não há como separar corpos abjetos, sexualidades dissidentes de localização geográfica, língua, história e cultura. A teoria *queer* é também uma política de localização – *queer* e pensamento decolonial são teorias corporificadas (PEREIRA, 2015, p. 418).

As críticas decoloniais à teoria *queer* compõem o *queer of color*, ou, nos termos de Larissa Pelúcio (2014), a “teoria cu” e, nos termos de Berenice Bento (2014), os “[...] estudos transviados”. O professor e pesquisador Pedro Paulo Pereira (2015) define essa perspectiva crítica ao sustentar que,

[o] *queer* decolonial é uma possibilidade teórica que passa pelo corpo e por uma política de localização. Pensar como sudaca, como bicha, pensar com uma “teoria cu” e no “cu do mundo”, para usar aqui as provocações de

---

49 Para mais informações, visite: <https://extra.globo.com/noticias/brasil/brasil-segue-no-primeiro-lugar-em-ranking-de-assassinatos-de-transexuais-23235062.html>. Acesso em: 20 abr. 2022.

Larissa Pelúcio, muda a textura do pensamento e a forma de pensar, altera as perguntas, as indagações e os problemas. De forma que um *queer* decolonial pode produzir algo novo ao deslocar as teorias, delineando e fazendo surgir outras lógicas, epistemologias e ontologias (PE-REIRA, 2015, p. 427).

Pensar obras de arte construídas a partir de corpos *queer* é, necessariamente, refletir como a diferença colonial gera marcadores ao feminino, com a constituição hiperssexualizada de corpos racializados, como na constituição do imaginário sobre a “mulata” (FIGUEIREDO, 2020, p. 164). A hiperssexualização da corpa da travesti e mulher transexual, enquanto violência simbólica (BORDIEU, 2012, p. 144), atrela-se à transfobia em toda sua materialidade.

## **ARTE, VIDA E A APARIÇÃO DE CORPAS POLÍTICAS**

A aparição dessas corpas em obras de arte cria uma torção visual que se constrói na própria materialidade das corpas representadas, gerando linhas de fuga para o pensamento binário, sob o qual a colonialidade desenvolveu o conceito de gênero e sexo. Essas corpas que surgem torcem o padrão cisnormativo da representação imagética da mulher, particularizando e expandindo as possibilidades do feminino e das mulheridades. A criação de imagens não-esperadas revela o posicionamento das artistas de que suas corpas são políticas e que, ocupar espaços da cidade e da cultura visual, significa um posicionamento afirmativo sobre a existência e luta por direitos civis do movimento transfeminista (JESUS *et al.*, 2014). Portanto, essas presenças (enquanto representação e autorrepresentação) são contornadas por uma valoração de representatividade e resistência.

Utilizando o conceito formulado por Teresa de Lauretis, em 1987, de tecnologia de gênero, partiremos da ideia de que as tecnologias sociais, como o cinema, são ferramentas para a construção de gênero (tornando-se tecnologias de gênero), que podem ser libertas dos contornos normativos e, assim, configurarem-se em estratégias potentes de construção de representações que considerem a materialidade das corpas, das subjetividades e do tecido social.

A performance e seus documentos em vídeo contornam-se, assim, como potentes expressões do ativismo transfeminista, por per-



mitir representar e criar gênero para além dos limites cisnormativos da cultura visual, além de ser facilmente difundida pela cultura audiovisual em rede e plataformas gratuitas de armazenamento e difusão tão usual para esta geração contemporânea de artistas, tanto do campo da imagem quanto da música.

O legado estético-político de ativistas dissidentes de gênero vem alcançando espaços importantes na mídia, nas plataformas virtuais e nas redes sociais. Se a televisão até pouco tempo era sinônimo de imagens criadas majoritariamente por corpos hegemônicos, cisgêneros e, preferencialmente, brancos, na atualidade as artistas Linn da Quebrada e Jup do Bairro são apresentadoras de um programa de entrevistas no Canal Brasil, o *TransMissão*, seguindo a abertura de caminho conquistado pela cartunista Laerte Coutinho.

O rastro de conquistas políticas, de espaços de representatividade e de projeção se constrói a passos lentos, nem sequer são espaços garantidos para o futuro, mas a produção de artistas dissidentes de gênero, muitas delas racializadas, de origens periféricas, praticantes de religiões de matriz africana, revela uma ocupação e hackeamento dos sistemas de arte e comunicação hegemônicos. Como canta Ventura Profana e Podenserdesligado, o gesto de *matar o mundo para não morrer*, de criar fissuras nos espaços fechados, perfurar os cubos brancos, usar as redes sociais como galeria, as plataformas de *streaming* como gravadoras, acionar as redes de financiamento coletivo para fomentar produções, essas são algumas estratégias resistentes e persistentes de uma geração de artistas que se permite *erguer a voz* (hooks, 2019) e construir poéticas a partir de seus processos de pesquisa sobre identidade, identificação, desidentificação, etc.

Vemos propostas que *confundem os sábios e flecham a cabeça do senhor*, no gesto de criar gênero, na vida e na arte, para além dos limites restritivos da colonialidade: *sem senhor*.<sup>50</sup>

---

50 “Sem senhor” é construção discursiva da artista Ventura Profana que surge em duas de suas obras: como pintura sobre tecido na instalação *Tabernáculo da edificação* (2019); e em *Sem Senhor* (2020) bandeira com o texto em letras pretas sobre tecido camuflado de 13 metros que foi suspensa em frente ao Batalhão Central de Belo Horizonte – MG.

## REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.

ANZINI, Violet. O poder das coisas: corpa, falocentrismo, transgeneridade e arqueologia. **Arche**: Revista Discente de Arqueologia, Rio Grande, v. 1, n. 1, p. 31-48, jul-dez. 2020. Disponível em: [https://arche.furg.br/images/v1n1/artigo\\_3\\_-\\_baudelaire\\_pronto.pdf](https://arche.furg.br/images/v1n1/artigo_3_-_baudelaire_pronto.pdf). Acesso em: 2 fev. 2022.

BENTO, Berenice. O que pode uma teoria? Estudos transviados e a despatologização das identidades trans. **Florestan**, [S. l.], ano 1, n. 2, p. 46-66, 2014. Disponível em: <http://www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/article/view/64>. Acesso em: 2 fev. 2021.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

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

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

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do 'sexo'. São Paulo: n-1 edições, 2019.

COLLING, Leandro. A emergência dos artivismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. **Sala Preta**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 152-167, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/125684>. Acesso em: 2 fev. 2022.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Revista do Lume**: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, Campinas, n. 4, p. 1-11, dez. 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 2 fev. 2021.

FIGUEIREDO, Angela. Carta de uma ex-mulata para Judith Butler. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 254-271.

GRIGOLIN, Fernanda (Ed.). **Jornal de Borda 09**. Tenda de Livros, 2020.

HOOKS, Bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019.

JESUS, Jaqueline Gomes de; et al. **Transfeminismo**: teorias e práticas. Rio de Janeiro: Metanoia, 2014.

LAURETIS, Teresa de. Tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (Orgs.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**. São Paulo: MASP, 2019.

LUGONES. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set/dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>. Acesso em: 2 fev. 2022

MACHADO, Arlindo (Org.). **Made in Brasil**: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.

MCCLINTOK, Anne. **Couro imperial**: raça, gênero e sexualidade no embate colonial. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

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

NEWMAN, Michael. **Video Revolutions**: on the history of a medium. New York: Columbia University Press, 2014.

OYEWÛMÍ, Oyèronké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 84-95.

PAULO, Hilda. **Entrevista**. Rádio Nômada do Museu da Cidade. Porto, 12 mai. 2021.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? **Periódicus**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 68-91, mai./out. 2014. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10150>. Acesso em: 15 mar. 2020.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *Queer* decolonial: quando as teorias viajam. **Contemporânea** – Revista de Sociologia da Ufscar, São Carlos, v. 5, n. 2, p. 411-437, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/340/146>. Acesso em: 2 fev. 2022.

PRECIADO, Paul B. Nós dizemos revolução. Tradução de Bárbara Szaniecki do original Nous disons révolution. **Liberation**. Paris, 20 mar. 2013. Disponível em: [https://www.liberation.fr/culture/2013/03/20/nous-disons-revolution\\_890087/](https://www.liberation.fr/culture/2013/03/20/nous-disons-revolution_890087/). Acesso 15 set. 2020.

QUIJANO, Aníbal. Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 19, n. 55, p. 9-31, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/KCnb9McPhytSwZLLfyzGR-DP/?lang=pt>. Acesso em: 2 fev. 2022.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SCHECHNER, Richard. Ritual. In: LIGIÉRO, Zeca (org.) **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

TAYLOR, Diana. Traduzindo a performance. In: DAWSEY et al. (Orgs.). **Antropologia e performance: ensaios napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013. p. 9-16.

VIEIRA, Helena; BAGAGLI, Bia Pagliarini. Transfeminismo. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 343-378.

# **TECNOLOGIA DE CURA ENQUANTO CURADORIA DE LIVES: UMA ETNOGRAFIA COM DANZAMEDICINA NO “MULHERES EM CONFLUÊNCIA”**

**Milene Migliano**

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)  
Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP)  
milennemigliano2@gmail.com

## **INTRODUÇÃO**

Este texto é parte da investigação do pós-doutoramento que tem como ponto de partida o reconhecimento da re(a)presentação (AMARAL, BARBOSA, POLIVANOV, 2015) da sororidade, em fragmentos de narrativas (MIGLIANO, 2020), enquanto prática de existência e resistência entre mulheres, nas redes sociais digitais. Parto da compreensão de que a modernidade ocidental foi erigida desde epistemicídios (GROSFOGUEL, 2016) – a conquista de Al-Andaluz, o genocídio dos povos originários, a escravização e genocídio dos povos africanos e a queima das bruxas (FEDERICI, 2017), durante 400 anos, pela inquisição fundada pela Igreja Católica. No século XXI, as violências, discriminações e crimes contra a diversidade que se estruturaram diante da

ocidentalização do mundo, vêm sendo desmascaradas e enfrentadas pela perspectiva da crítica decolonial, presente na comunicação pós-massiva atual.

As narrativas de práticas de sororidade, articuladas entre a vida em co-presença material e experimentadas em interações mediadas pela internet, compõem a reestruturação da força e sabedoria, coletiva e ancestral, das mulheres, sejam elas quais forem: cis, trans, travestis, indígenas, negras, brancas, entre outras possibilidades de existência, que compõem o enfrentamento ao modelo ultrapassado, porém, ainda vigente. Entre os espaços de enunciação destas práticas de sororidade está o perfil DanzaMedicina, conduzido por Morena Cardoso, na busca por compartilhamento de experiências múltiplas de cura, dor, superação e reconhecimento, em um processo de aprendizado constante.

Busco compreender o percurso da ideia de sororidade e a partir de sua emergência na etnografia realizada, tematizando a questão de gênero. Problematizo sororidade tanto em relação à perspectiva que a compreende como originada entre mulheres negras no contexto da escravidão africana nas Américas, seguindo bell hooks (2017) e Patricia Hill Collins (2016), em “Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro”; como em relação a outras práticas e saberes relacionados às mulheres pelo mundo, como a da participação das mulheres na Revolução Russa do começo do século XX, as receitas de cura passadas com gestos e cantos para as descendentes indígenas, a lembrança e consideração política do que significou o silenciamento de milhares de mulheres com a inquisição da Igreja Católica.

## **APREENSÃO DOS FRAGMENTOS DE NARRATIVAS**

O perfil DanzaMedicina, que se articula em estratégias transmidiáticas, é atuante nas plataformas de redes sociais Instagram, FaceBook, YouTube, Vimeo, Spotify, além de mobilizar seu site próprio, blog e a utilização de plataformas de cursos online desde 2018. No site, há um clipping que passa por *Vogue*, *TPM*, *Ela*, *Boa Forma*, *Bons Fluidos*, *TEDex*, entre outras, tem hoje mais de 100 mil perfis seguidores no Instagram. Apreendo as práticas do perfil motivadas pela perspectiva de Walter Benjamin (1996) que problematiza que a cada novo meio técnico, novas sensibilidades e experiências são

geradas e gestadas e na compreensão e no entendimento de que a atuação na internet supera a contenção dos imaginários políticos (RIBEIRO, 2011) sobre/da mulher.

Identificamos no perfil/projeto DanzaMedicina a busca pela superação da contenção do imaginário político (RIBEIRO, 2011) sobre o que significa ser mulher em um mundo referencialmente ocidentalizado. Ou seja, estruturado socialmente e imaginariamente a partir das referências do patriarcado, da culpa católica, do racismo, da xenofobia. Um mundo onde há um corpo padrão e ele deve ser o que todos querem ser/ter/corresponder: ao do homem, branco. Homem branco é o sujeito político que impôs às mulheres, a fogueira da inquisição (FEDERICI, 2017) e o que impôs aos povos originários sua aniquilação, à África a diáspora, a escravidão e a exposição desumana, aos árabes a retirada da península Ibérica, definindo a Europa ocidental sua base referencial (GROSGOUEL, 2016) (MIGLIANO, 2021, p. 3).

Entre as novas sensibilidades em circulação, está a lembrança da “[...] força, do poder, da honra pelo sangue menstrual, que de alguma forma é a honra por este corpo feminino, que foi tão rejeitado, objetificado, controlado, regulado, profanado” (MULHERES..., 2020, [s. p.]), no Dia Mundial do Plante sua Lua<sup>51</sup>, mobilizado por DanzaMedicina e Morena Cardoso há alguns anos, quatro ou cinco, para entender o discurso de que não gostar da menstruação é um modo de nos enfraquecer e inferiorizar.

Na busca da tradução cultural do projeto DanzaMedicina, acesso a etnografia digital como produção do conhecimento implicada, reconhecendo a potência política e transformadora do trabalho de luta contra o patriarcado do perfil. A etnografia digital (HINE, 2015, 2020; MILLER, 2016) tem sido praticada enquanto prática de conhecimento, atualizada e problematizada no percurso da pesquisa.

---

51 Transcrição do trecho 4min 29s – 4min 44s. MULHERES em Confluência: Dia Mundial do Plante a sua Lua, 2020. 1 vídeo (54min 34s). Publicado pelo canal DanzaMedicina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qIAr5tkJg3E>. Acesso em: 7 set. 2021.

Uma etnógrafa deve imergir no cenário e tentar ver a vida a partir do ponto de vista daqueles que habitualmente povoam aquele cenário. Ao fazer isso, ela pode trazer de volta um insight único sobre como a forma de vida que ela estuda faz sentido para aqueles envolvidos na mesma. A imersão da etnógrafa pode se dar por meio da participação nas mesmas atividades que as pessoas que vivem no cenário executam, permitindo à etnógrafa desenvolver um entendimento a partir de dentro, o que leva a sério o que se sente durante as atividades tanto quanto o que elas alcançam. Mesmo onde as questões práticas do próprio cenário impedem a participação total, a imersão da etnógrafa permite que ela aprenda pela observação em grande proximidade e permite que ela teste constantemente suas interpretações emergentes com as pessoas envolvidas (HINE, 2020, p. 2).

Neste texto, Christine Hine (2020) atualiza a ideia da etnografia digital ao propor o reconhecimento da internet como “3E: embeded, embodied and everyday”, na tradução de Carolina Parreiras e Beatriz Accioly Lins (2020), incorporada, corporificada e cotidiana, uma constante nas vidas contemporâneas.

Ao imaginar esses espaços de criação entre os corpos e seus atributos digitais, compreendendo amplamente as possibilidades do que significam esse campo de multiplicidades, proponho pensar o fazer sentir, nas liminaridades (ARANTES, 2000; BENJAMIN, 2009; ROSA, 2017). “Liminaridades sugerem relações, passagens, transições – noções que pertencem às ordens do espaço, mas também do tempo”. (ROSA, 2017, p. 351) Liminaridades entendidas como zonas vividas em ritos de passagem, mas que tem também se configuram como zonas de detenção. Tais espaços entre, espaços nos quais múltiplas configurações se encontram, guardam uma potência criativa inédita, desde onde se recriam experimentações e experiências de modos originais, pois são únicos daqueles encontros. No tempo (aqui- agora) pós-massivo que, diante da pandemia, faz-se como lugar possível para encontrar outras formas de continuar as práticas culturais, artísticas e de experimentação, vivemos uma zona de detenção do isolamento, distanciamento e confinamento sanitário, espaço social sem corpos de carne e osso, no qual são inventadas corporeidades



em espacialidades delimitadas pelos layouts e administradores das plataformas de redes sociais digitais.

Os encontros entre o perfil DanzaMedicina e os perfis que a seguem e animam seus ambientes de visibilidade em redes sociais, com as performances nas diferentes materialidades intermediadas por computadores, celulares, tablets e outros suportes e registros, vêm sendo descritos e analisados a cada nova investida da pesquisa e tem encontrado consenso, dissenso, silenciamento. Com a pesquisa etnográfica realizada nesse campo do Sagrado Feminino de dezembro de 2019 até junho de 2021, tenho produzido cartografias a partir dos fragmentos de narrativas, sons, imagens, vídeos e outras qualidades de fruição estética nestas liminaridades criativas emergentes. A cartografia deste texto contém oito *lives* da curadoria “Mulheres em Confluência”, expandindo o entendimento sobre práticas e ancestralidades atualizadas em presença; encontraremos nesta cartografia a seguir, formas de presença em luta contra o patriarcado no século XXI.

## MULHERES EM CONFLUÊNCIA

O evento “Mulheres em Confluência” foi a realização de uma semana de *lives* no Instagram com encontros que experimentaram “[...] ritos, compartilhamento de saberes, inspirações e convites à diversas reflexões”, segundo um texto de divulgação no Instagram. Perspectiva online de vivenciar o #diamundialdoplantesualua, isto é, devolver o sangue menstrual à terra, Morena e DanzaMedicina prepararam uma curadoria de mulheres atuantes no cuidado em diversos aspectos, para além da normatização que as define.

No primeiro domingo, 2 de agosto de 2020, a *live* começa com seis minutos de atraso, depois de “conversar” brevemente com a audiência sobre as condições da transmissão, áudio e vídeo. Morena introduz a importância de abrir os trabalhos com uma canção, e canta acompanhada por seu tambor, a música de Dan Sonora, “Força Feminina”.

Vim aqui para saudar  
Força Feminina  
Essa Força delicada  
Mãe que nos ensina

A onça arranhou  
perfumou a mata  
A mesma onça roncou  
balançou a terra

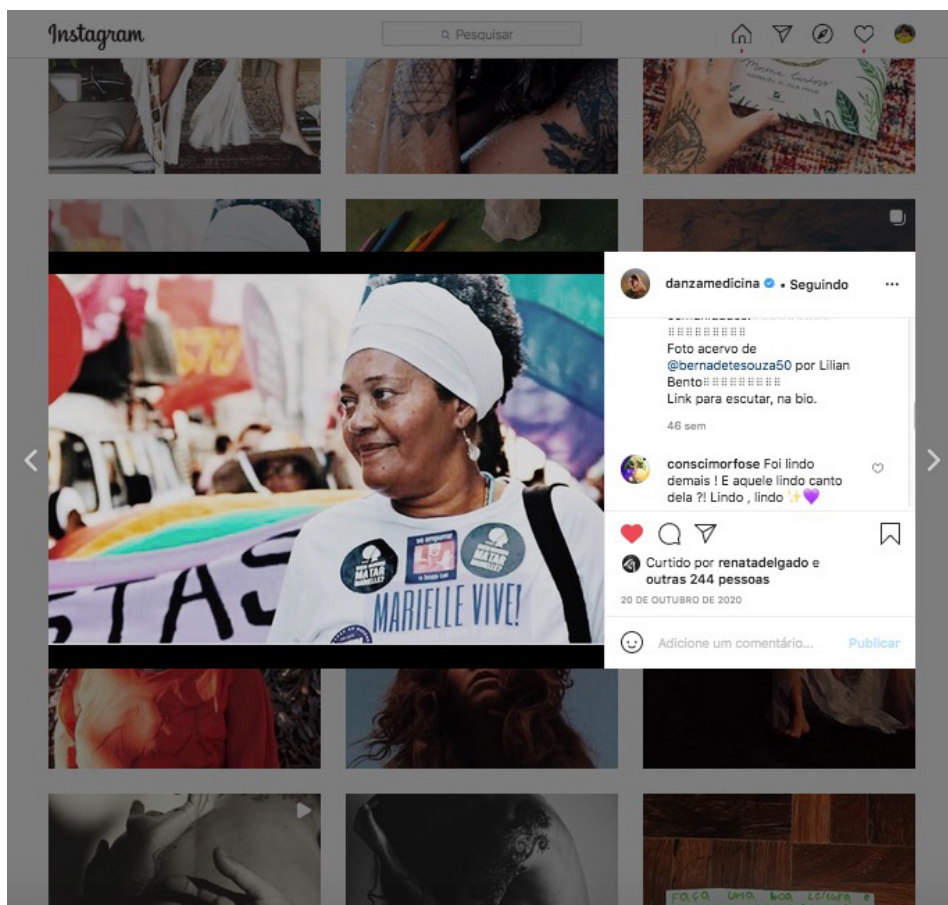
Na sequência, Morena apresenta seus argumentos da importância de reconhecer o tempo cíclico dos corpos que sangram e a inapropriedade do modo de produção capitalista que não os reconhecem. Traz textos e reverências à Pachamama, mãe Terra e a importância das forças da natureza e dos ciclos que nos habitam. Divulga dados sobre a poluição causada pelos absorventes higiênicos que são cerca de 10 mil por cada mulher por ano, um legado que deixaremos para 32 gerações, ou seja, 500 anos de plástico na terra. A *live* que é uma aula sobre a menstruação e como há uma construção social que determina o sangramento como algo nojento, que deve ser limpo, apresenta dados e propostas de como voltar a se encontrar com o seu sangue.

A proposta de voltar a se relacionar com o próprio sangue menstrual é um engajamento coletivo, segundo Morena e suas pesquisas e encontros com outras culturas e mestras mulheres amparam seus discursos e enunciados. Ressalto que o entendimento de Morena sobre as mulheres que sangram é amplo, ela considera mulher a que assim se eleger e a lua pode ser entregue de formas variadas, como veremos adiante nos encontros da “Mulheres em Confluência”. Na primeira *live*, (2/8/2020), Morena também apresenta as mestras mulheres de tradição que foram figuras importantes na sua caminhada, e que compõem a programação das convidadas de segunda a sábado.

A *live* de domingo (9/8/2020), que aconteceu no domingo seguinte pela manhã, dia dos pais, também foi anunciado naquela primeira *live*, como uma roda de conversa – naquele momento, o Instagram possibilitava apenas duas presenças na transmissão ao vivo do Instagram. Ela enfatiza a ideia deste momento da semana da “Mulheres em Confluência” como uma proposta de vivência e presença para adentrar espaços íntimos. Ao explicar como se encontrar o seu sangue, faz propaganda da empresa de absorventes de pano de sua mãe, Mamakilla e apresenta também a calcinha absorvente da comadre, Terra Cura. “Compre de local, compre de pequenos produtores [...]”, diz Morena para vetar “[...] a axiomatização do capitalismo”, e discorre sobre o conceito: “O capitalismo vê que tem um fluxo esquizo, ah, a esquizoanálise, que tem alguém saindo daquela caixinha e aí fala volta

aqui, traz de volta pro sistema [...]”, reintegra ao sistema, e conclui no relato a compra de pequenas empresas produtoras agroecológica por grandes empresas da indústria dos absorventes higiênicos já consolidados. Morena finaliza a *live* com a condução de um encontro com a menina-mulher em seu tempo de menarca, isto é, de sua primeira menstruação, em busca de acolher e cuidar das meninas mulheres ali presentes, em um gesto de sororidade.

**Figura 1:** Bernadete no Instagram



Fonte: Cadernos de campo da etnografia DanzaMedicina.

A curadoria das *lives* trouxe Bernadete de Oxóssi, mulher, negra, defensora das religiões e crenças afro-brasileiras, da capoeira, da causa LGBTQIA+ e, naquele tempo do “Mulheres em Confluência”, candidata à prefeitura de Ilhéus pelo PSOL. No fundo de sua tela havia uma imagem de Marielle Franco, além de uma bandeira com o arco-íris e, logo no início da *live*, Mãe Bernadete lembra que aquela primeira segunda-feira do mês de agosto, e no caso dia 3 de agosto de 2020, é cultuado Obaluaiê, Orixá que traz a cura pela pele. Nas anotações e lembranças de fragmentos da *live*, lembro da força de sua presença naquelas terras, narrando as dores da infância como causa de sua posição como lutadora contra as desigualdades sociais. Lembra que pedia na porta de um banco, com o pai cego, esperando as moedas caindo dentro da vasilha de um queijo cuia.

Diferentemente dos outros sete encontros, a *live* com Bernadete não permaneceu disponível, mas foi transformada em um *Podcast*, disponível na plataforma *Spotify*<sup>52</sup>. Bernadete enfatiza a importância de desenvolvermos um retorno à terra, um retorno às sementes e ao plantio do próprio alimento. Em sua atuação como educadora e ativista do Movimento sem Terra, enuncia a importância da coletividade para cuidar e fazer a vida dela brotar, não ver a terra como morte, como a indústria de monoculturas e agrotóxicos o faz. Bernadete também frisa a relevância das vidas e existências negras, quilombolas, indígenas, ribeirinhas, camponesas na presença e diversidade dos modos de lidar com a terra. Fazer da terra sua mãe, morada, fonte de subsistência e reverência, respeitando os seres animados e inanimados, entes, encantados e entidades são por ela enunciados. Sororidade ampliada.

Para o dia 4 de agosto de 2020 (terça-feira), estava programado o encontro com Nádia Akawã Tupinambá, liderança indígena do sul da Bahia. Infelizmente, a pandemia da Covid-19, ocasionando o falecimento da anciã da aldeia naquele dia, impossibilitou a participação de Nádia Akawã Tupinambá na *live*.

Na quarta-feira (5/8/2020), foi a vez de Marcela Pantigozo, mulher medicina peruana, de estar na tentativa de realizar a transmissão ao vivo. Foram várias tentativas de usufruir de sinal estável de internet para a realização da *live*, do alto da cordilheira dos Andes. Entre dois cenários que revelavam uma casa no meio das montanhas,

---

52 O programa está disponível na plataforma de compartilhamento sonoro no perfil DanzaMedicina Podcast: [https://open.spotify.com/episode/4gflGMEndYnHx5IIY-SIIOV?si=BTpX\\_EHgTGK7EZeyucnJw&utm\\_source=whatsapp&dl\\_branch=1](https://open.spotify.com/episode/4gflGMEndYnHx5IIY-SIIOV?si=BTpX_EHgTGK7EZeyucnJw&utm_source=whatsapp&dl_branch=1). Acesso em: 7 set. 2021.

Marcela cantou e apresentou a ideia dos três estados de consciência que compõe as vidas nesse tempo. O primeiro seria o estado de consciência da obscuridade, do inconsciente, do desconhecido. O segundo seria o estado de consciência da presença, do aqui-agora, do respirar e ser estar. O terceiro estado de consciência seria o da morada dos deuses, tudo o que fazemos reverberar no desenvolvimento da intuição e da cura iluminada.

Marcela enfatiza a importância da ligação e trocas entre estes estados de consciência para que possamos trilhar o caminho da luz. Marcela enaltece o compartilhar das visões entre mulheres, sejam elas sonhos, insights, experiências. Com as perspectivas que soma ao “Mulheres em Confluência”, Marcela apresenta epistemologias e conhecimentos outros, relacionados aos saberes ancestrais e originários. Ao final, ela lembra contundentemente o estado de crise que vivemos, mundialmente, com o número alto de mortes por Covid-19.

Na quinta *live* programada para o “Mulheres em Confluência”, para a quinta-feira (6/8/2020), Morena apresentou Meliny Bevacqua, mulher trans, mãe, escritora e feiticeira, taróloga que desmistificou inúmeras imagens equivocadas sobre ser transtravestigene. Meliny que responde pelo perfil @meiodaterra conjuntamente com sua companheira, Luciana, contextualizou a sororidade em espaços antes desconhecidos para uma grande parte do público de Morena. Ela insiste na importância do encontro com o corpo trans para somar na luta feminista, na luta contra as opressões, na luta feminista. Para Paul B. Preciado (2018), essa luta é redenominada como transfeminista, reconhecendo a contemporaneidade das lutas e das novas problemáticas.

Em tempos de extensão global do biopoder e de técnicas farmacopornográficas de produção de subjetividades sexuais faz-se necessária uma nova aliança de movimentos críticos. Nós, os trabalhadores farmacopornográficos da terra, trans, migrantes, animais, indígneas, genderqueers, cripse trabalhadores do sexo, estamos inventando novas tecnologias de produção de vida e subjetividade. Nós recusamos a posição estritamente especializada da ONG igualdade de gênero, como se os domínios de produção de vida econômica e política fossem extrapolar as políticas de gênero. Nós somos a força de trabalho somática e sexualizada do pós-fordismo global. Política-de-gênero é Política-da-Terra! Contra a expansão do Estado de

Guerra, nós produzimos resistência nas redes comuns de afeto, música, sementes, ecstasy, água, palavras, mo-cróbios, moléculas [...] (PRECIADO, 2018, p. 12-13).

Meliny explica a ideia de sua feitiçaria autônoma enquanto caminho de cura e como os ritos são criados, a partir de sua própria existência uma outra reconfiguração de mundo. Morena provoca Mel para falar sobre como a lua pode nos influenciar e reinventar as marcações dos ciclos a partir das fases lunares em relação ao seu corpo e às emoções. Gesto de sororidade generoso da convidada ao compartilhar processos íntimos de fabulação de seu cotidiano.

Na semana seguinte, uma edição da conversa foi transformada em *Podcast* no *Spotify*, tendo como introdução um excerto da música “O querer”, de Caetano Veloso. Morena a introduz a partir de seu livro como psiconauta pesquisadora da espiritualidade nômade, magia libertária e o sagrado trans. O nome do *Podcast* é “Sagrado Trans<sup>53</sup>” (2020) e situa as práticas cotidianas e transmutadoras da realidade para Meliny, que conta que tirou a carta inicial do baralho “As cartas do caminho sagrado”, uma carta que tem o cachimbo como o centro de sua palavra. Ela fala da importância do cachimbo e de sua significação enquanto um objeto de conexão com os seres vivos, a fumaça seria assim o rezo coletivo, a cura coletiva.

Mel também problematiza a necessidade de falarmos sobre o cu e a importância desse espaço em nosso corpo também um lugar sagrado e não apenas como uma região em que se depositam muitas energias negativas, associadas à xingamentos e imagens pejorativas. A feitiçaria autônoma possibilita a criação de lugares de cura por rituais intuitivos, conforme sua necessidade, e para ela o cu enquanto um receptáculo de outros cuidados está nesta dimensão de experiência. “Pensando que conexão com o corpo é conexão com o corpo primitivo, mas também pode ser com um corpo robótico. [...] Existem pessoas que precisam se harmonizar e que só sentem bem com a prótese”, diz Mel se aproximando ainda mais do pensamento transfeminista com Preciado.

A sexta *live* (6/8/2020), pensada na curadoria de “Mulheres em Confluência”, segundo a descrição do Youtube<sup>54</sup>, trouxe a

---

53 O *Podcast* pode ser experimentado no link: [https://open.spotify.com/episode/1QPvrRNvssL2so3kpMKvEY?si=DwkQN5UzQ-qUFTLjllV4Cw&utm\\_source=whatsapp&dl\\_branch=1](https://open.spotify.com/episode/1QPvrRNvssL2so3kpMKvEY?si=DwkQN5UzQ-qUFTLjllV4Cw&utm_source=whatsapp&dl_branch=1). Acesso em: 7 set. 2021.

54 MULHERES em Confluência: Live com Sweet Medicine Nation, 2020. 1 vídeo (56min 16s). Portado pelo canal DanzaMedicina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=arKRTjhsb5g&list=PL3bOtPxVjicOL4hmPHqUJFiQrUbn9EOkd&index=5&t=8s>. Acesso em: 7 set. 2021.

[a]nciã e portadora de conhecimentos nativos dos povos Chicksaw, Choctaw e Lakota. Mulher Medicina norte-americana, com mais de 35 anos de caminhada pelos saberes ancestrais. Vive atualmente no Oregon e é uma das fundadoras da *Four Winds Foundation*. Saiba mais sobre em: <https://www.sweetmedicinenation.com/>.

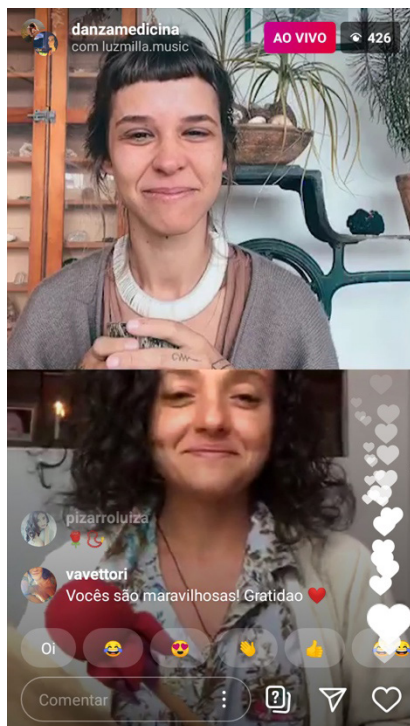
Morena apresentou com tradução simultânea do inglês as palavras de *Sweet Medicine Nation*, lidando mais uma vez com a instabilidade do sinal da internet, dessa vez, desde o interior dos EUA. A imagem congelava, o som continuava, o exercício de realização da *live* foi gigante e os aprendizados têm como máxima o respeito às mais velhas, sororidade intergeracional.

A penúltima *live* (8/8/2020), teve como convidada outra mestra de Morena, Urkupimi Pedra Rosa que vive em Santa Catarina e teve algumas dificuldades com a mediação tecnológica. Ao falar sobre a ideia de plantar a lua e conectar os tempos com suas ciclicidades, Pedra Rosa insistiu em ritualizar a performance da cura pelo tabaco. Mas para acender o tabaco do cachimbo com o fogo foi preciso muito mais tempo do que costuma acontecer. Nas anotações do caderno de campo, foram mais de 15 minutos para concluir essa etapa e, desse modo, concluir a participação da cura da mestra no “Mulheres em Confluência”. Ao final da *live*, Morena e Pedra Rosa trouxeram para o campo da *live* seus companheiros, já que ambos estavam por perto, dando apoio à *live* e se conheciam. O gesto de sororidade, ao final, conclui o lugar de ambas como mulheres cis e que seguem a heteronormatividade, mas, não por isso, faltam-lhes capacidades de compreender a diversidade existente.

No domingo (9/8/2020), último dia do evento “Mulheres em Confluência”, a programação foi um pouco mais extensa e teve como tempo total quase duas horas de percurso. DanzaMedicina experimentou uma Roda de Cantos no Instagram, com a presença de cantos sagrados com Luzmilla, Elisa de Sena, Ruah Cami, Luiza da Iola, Surati Prem e Olivia Alejandra, interligando diversas tradições de mulheres que curam com a voz. Os comentários, perguntas, afetos em *emojis* compartilhados foram incontáveis, mas capturamos alguns fragmentos de narrativas e gestos de sororidade em circulação. O que lembro, e as capturas de tela confirmam, é que a *live* foi invadida por pessoas não simpatizantes do conteúdo que estava sendo experimentado pelas “Mulheres em Confluência”. Nos comentários, enquanto alguns perfis remarcavam a inapropriedade dos comentários machistas, outras

aconselhavam que era melhor não dar importância e se concentrar em manter as energias elevadas para uma melhor fruição da *live*. A sorridade se fez entre perfis que não se conheciam, para além do que foi visível nas imagens audiovisuais: muita emoção e inclusive lágrimas de Morena e suas convidadas, como na imagem capturada a seguir.

**Figura 2:** Roda da Cantos do Mulheres em Confluência com Luzmilla



Fonte: Cadernos de campo da etnografia DanzaMedicina.

Entre essas tradições, é importante atualizar os saberes de se fazer uma *live* em roda, inicialmente roda de Samba, proposto e desenvolvido por Teresa Cristina. A artista e sambista carioca inovou as noites da pandemia conectando casas de todas as regiões do país para escutar tributos, homenagens, disputas e outras formas de se expressar musicalmente tendo como plataforma de compartilhamento das músicas a potência audiovisual do Instagram. A tecnologia



de cura proposta pela sambista é a consolação do reconhecimento de nossa cultura imensa, amplificada por inúmeras vezes que chegaram para somar com suas canções a capela, ou acompanhada de instrumentos, acústicos e amplificados. Morena e DanzaMedicina foram contagiadas por mais este modo de fazer *live*, ampliando a dimensão da sororidade para além dos limites das transmissões ao vivo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A curadoria de *lives* “Mulheres em Confluência” proporcionou encontros com diferentes tecnologias de cura mediadas e cerceadas pela condição comunicativa do presente pós-massivo baseado na energia elétrica, sinais de internet a cabo, rádio e wi-fi, tempos compartilhados entre os fusos horários das Américas e possibilidade de leitura/encontro com/entre os perfis que assistiram ao vivo e, depois, nas gravações: a magia enquanto contato imaterial, que vibra, pulsa e é narrado como energia compartilhada é amplamente divulgado por Morena enquanto poder daquelas mulheres que buscam superar as feridas patriarcais. Entre estas feridas, reconhecer a importância que as mulheres têm na vida de mulheres e constituir práticas de sororidade que acolhem, amparam e amplificam a experiência de todas.

Audre Lorde (2019) tematiza esse poder das mulheres enquanto o erótico, que foi cerceado para ser usado apenas para seduzir homens. Lorde (2019) ensina que o erótico pode ser ativado na prática criativa em dimensão ampla, como na poesia, música, dança, escrita, criações artísticas e cotidianas, como o cuidado com o jardim, na preparação do alimento, no cuidar de si, o erótico enquanto poder de conexão entre a criatividade e a espiritualidade. O erótico emancipado e ativado por meio das tecnologias de cura experimentadas em condição de liminaridades criativas, nas *lives*, foi situado nas múltiplas dimensões de sororidade remarcadas.

Entre espaços, tempos e narrativas enunciadas na plataforma DanzaMedicina, articuladora de liminaridades criativas no tempo presente, experimentei prática das novíssimas possibilidades de troca e afetação entre mulheres, constituindo força e prática decoloniais. O reconhecimento da potência da sororidade superando a competitividade e violência entre mulheres é o maior aprendizado que pude reconhecer nesta análise. Entre territórios próximos, distantes, acessíveis e acessados com ruídos, as liminaridades criativas se consolidaram como um lugar de invenção e atualização de práticas e experiências de sororidade.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Adriana; BARBOSA, Camila; POLIVANOV, Beatriz. Subcultura, re(a)apresentação e autoironia em sites de rede social: o caso da fanpage “gótica desanimada” no Facebook. **Revista Lumina** - Revista do Programa de Pós-Graduação da UFJF, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 1-18. dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21219>. Acesso em: 2 fev. 2022.

ARANTES, Antônio. A guerra dos lugares: mapeando zonas de turbulência. In: ARANTES, Antônio. **Paisagens Paulistanas: transformações do espaço público**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000. p. 190-203.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas Vol. I - Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

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

COLLINS, Patrícia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/MZ8tzzsGrvmFTKFqr6GLVMn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 2 fev. 2022.

FEDERICI, Silvia. **O calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Revista Estado e Sociedade**, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 25-49, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/xpNFtGdzw4F3dpF6yZVVGgt/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 2 fev. 2022.

HINE, Christine. Por uma etnografia para internet: transformações e novos desafios. Entrevista por Bruno Campanella. **Revista Matrizes**, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 167-173, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/111722>. Acesso em: 2 fev. 2022.

HINE, Christine; A internet 3E: uma internet incorporada, corporificada e cotidiana. Tradução de Carolina Parreiras e Beatriz Accioly

Lins. **Cadernos de Campo (São Paulo - 1991)**, [S. l.], v. 29, n. 2, p. 1-42, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/181370>. Acesso em: 2 fev. 2022.

hooks, bell. **Feminismo é para todos**. Tradução de Carol Correia. QG Feminista, 20 out. 2017. Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/cap%C3%ADtulo-3-de-feminismo-%C3%A9-para-todos-de-bell-hook-bd8f90741594>. Acesso em: 2 fev. 2022.

LORDE, Audre. Os usos do erótico: o erótico como poder. In: LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 67-74.

MILLER, Daniel *et al.* **How the world changed social media**. Londres: UCL Press, 2016.

MIGLIANO, Milene. **Entre a praça e a internet**: outros imaginários políticos possíveis na Praça da Estação. Cruz das Almas: Editora UFRB, 2020.

MIGLIANO, Milene. Disputas de sentidos em stories: uma análise crítica do Perfil DanzaMedicina. In: ENCONTRO ANUAL DA COM-PÓS,30., 2021, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Compós, 2021. p. xx-xx. Disponível em: <https://proceedings.science/compos-2021/trabalhos/disputas-de-sentidos-nos-stories--uma-analise-critica-do-perfil-danzamedicina>. Acesso em: 07 set. 2021.

PRECIADO, Paul B. **Transfeminismo**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Nós temos hoje uma espécie de contenção do imaginário político. [Entrevista concedida à] Milene Migliano. **Revista Marimbondo**, v. 1, [s. p.] 2011. Disponível em: [www.revistamarimbondo.com.br](http://www.revistamarimbondo.com.br). Acesso em: 11 set. 2018.

ROCHA, Rose de Melo. Paradoxos da (des)possessão: capitalismo, ambivalências e dimensões mágicas do consumo na contemporaneidade. **Revista Matrizes**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 79-101, maio/ago. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/134673>. Acesso em: 2 fev. 2022.

ROSA, Thais *et al.* Liminaridades In: BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein (ed.). **Corpocidade**: gestos urbanos. Salvador: Edufba, 2017. p. 350-383.



# **@AMULTIDAO E OUTROS FINS QUE NÃO A MORTE: INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS, EXTREMIDADES E PANDEMIA**

**Christine Mello**

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)  
Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP)  
chris.video@uol.com.br

**Larissa Macêdo**

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)  
Centro Universitário Belas Artes (FEBASP)  
larissacs Macedo@gmail.com

## **TEMPOS PANDÊMICOS**

Este artigo busca produzir uma análise de experiências estéticas e poéticas compartilhadas na rede e no Instagram, no período de abril a junho de 2020, em meio à crise e aos contágios pandêmicos experienciados em razão da pandemia global do coronavírus. O foco é a manifestação dessas poéticas no ensaio artístico coletivo *@amultidao*<sup>55</sup> – realizado pelo lab extremidades, pertencente ao Grupo de Pesquisa Extremidades: Redes Audiovisuais, Cinema, Performance e Arte Contemporânea, vinculado ao programa de Comunicação e Semiótica

---

<sup>55</sup> Forma abreviada de representar um perfil no Instagram. O acesso pode ser feito pelo aplicativo (*app*) ou por meio deste endereço: <https://www.instagram.com/amultidao/>. Acesso em: 29 jun. 2020.

da PUC-SP – e na curadoria *on-line* *Outros fins que não a morte*<sup>56</sup>, organizada por Paulete LindaCelva (@pauletelindacelva). Essas ativações artísticas são, aqui, compreendidas como um fenômeno de redes audiovisuais e digitais, de culturas ativistas e de extremidades, potencializado pela ação de um vírus que mata, afeta, conecta e contamina em intensidades e formas diversas.

Vivemos um momento agudo de dor, de intensidades e de confinamento. É um privilégio poder exercer a #fiqueemcasa, diante de uma pandemia que mata e adocece a população mundial, especialmente os grupos sociais minorizados, como as pessoas negras, indígenas, pobres e de gênero e sexualidade dissidentes. Pessoas que vivem uma realidade de isolamento estrutural socioeconômico e das políticas públicas desde a invasão dos colonizadores no século XV, e que agora são atravessadas por um vírus que intensifica contágios virais, privações e precarizações de toda ordem.

Nesse contexto, a internet e as redes sociais tornaram-se mais presentes, sendo lugares possíveis de encontro para quem pode ter acesso às conexões de redes móveis e de banda larga fixa de qualidade. Com isso, podemos perceber que a cultura do compartilhamento relacionada a essas plataformas sociais e à web possibilita outras formas de diálogo para a arte.

É possível observarmos que, junto com o coronavírus, proliferaram-se intervenções artísticas criadas para esses ambientes, como o ensaio artístico coletivo @amultidao realizado pelo lab eXtremidades, proposto pelos curadores Christine Mello, Larissa Macêdo, Andy Marques, Fernanda Oliveira, Paula Squaiella, Demétrio Portugal, Denise Agassi e Luana Fortes, bem como a curadoria digital *on-line* *Outros fins que não a morte*, proposta pela multiartista Paulete LindaCelva (@pauletelindacelva), que contou com a participação de vinte e três artistas periféricos e de corpos dissidentes: Ana Flor Fernandes, Ariana Nuala, Bia Leite, Biarritzzz, Castiel Vitorino Brasileiro, Cintia Guedes, Daniel Lie, Dhuzati, Iagor Peres, Ige Martins, Jota Mombaça, Laura Fraiz, Linn da Quebrada, Luna Isaac, Madama Brona, Micaela Cyrino, Pedra Costa, Rafaelly de La Conga Rosa, Renan Soares, Ventura Profana, Vulcanica Pokaropa, Walla Capelobo e Bruna Ku. Cada trabalho parte de um locus social diverso, sendo esse um atravessamento importante e um dos tensionamentos que abordaremos neste artigo utilizando a leitura das extremidades, proposta por Christine Mello.

O medo e os riscos de contaminação pelo coronavírus, em encontros presenciais, fez com que as redes sociais passassem a ser utiliza-

---

56 Disponível em: <https://outrosfins.cerealmelodia.com/>. Acesso em: 29 jun. 2020.

das como uma tentativa de compensar carências, lacunas e angústias relacionadas ao isolamento social presencial. A questão é: isso é possível? Esse isolamento é novo ou é algo que perpassa as vivências de corpos racializados e dissidentes ao longo de sua existência e da nossa história? Será que estamos vendo um despertar de artistas e de instituições de arte em relação às linguagens que essas redes colocam? Quais recursos estéticos e poéticos as redes oferecem para a criação de experiências e intervenções artísticas?

Em relação às instituições do campo da arte, a euforia e a tensão pareceram tão intensas, que ficamos com a sensação de que a internet e suas redes audiovisuais eram um território pouco explorado, com ações ainda voltadas ao contexto da rede do início dos anos 2000, momento em que não tínhamos a presença intensificada das redes sociais, e as ações de grandes instituições de arte eram direcionadas, na maioria das vezes, para a reprodução e/ou registro de ações presenciais no ambiente *on-line*.

É neste momento difícil, doloroso e incerto que o ensaio coletivo *@amultidao* e a curadoria *on-line Outros fins que não a morte* convocam-nos a pensar as experiências artísticas nas chamadas redes audiovisuais, que inter-relacionam noções como extremidade, arte, política, racialidade, gênero e sexualidade em tempos pandêmicos.

Quando o contato presencial passa a ser sinônimo de risco de vida, intervenções artísticas em redes audiovisuais atuam como meios de ressignificar as formas de ser e de estar em comunidade. Essa é uma das potências que une os trabalhos em análise neste artigo, que traz como resultados esperados e impactos: gerar uma reflexão a partir de dois trabalhos artísticos que foram criados e compartilhados, durante a pandemia de coronavírus no Brasil em 2020, e contribuir para as discussões relacionadas à arte contemporânea, às redes sociais, à produção artística de “artistes”<sup>57</sup> racializados e dissidentes e às questões sociais que permeiam esses processos.

A fundamentação teórica é de caráter interdisciplinar, abarcando os campos da comunicação, da arte e das ciências sociais, tendo como base a abordagem das extremidades proposta por Christine Mello (2017). Apoiamo-nos também no conceito de necropolítica de Achille Mbembe (2018); na perspectiva de Jota Mombaça (2021) que relaciona a crítica anticolonial, a desobediência de gênero e o fim do mundo; nos questionamentos relacionados a quem é dado o direito de produ-

---

57 Vocabulo que surge com a intenção de tornar o idioma português uma língua mais inclusiva, uma linguagem não binária que permita uma isenção de gênero. A ideia é substituir os pronomes femininos e masculinos por elementos neutros, como “e”, “ie” e “iu”, entre outros.

zir arte, propostos por Michelle Mattiuzzi (2016), em *Merci beaucoup, blanco!*; entre outras aproximações críticas e autores em diálogo.

Ao escolhermos a abordagem das extremidades, estabelecemos um jogo de leitura que busca observar os tensionamentos presentes nos trabalhos como forças de desconstrução das lógicas hegemônicas. Sendo assim, significa não apenas observar os gestos performativos daqueles que agenciam a web e as redes sociais, mas também problematizar os mecanismos de controle inerentes às políticas desses ambientes e da sociedade. São essas extremidades, instabilidades, conexões e potências que nos interessam.

## FIM DO MUNDO?

Tempos pandêmicos criam regimes de exceção e, com isso, tendem a expor e a intensificar as lógicas dominantes e as desigualdades. Afinal, em uma situação extrema como a que vivemos com a Covid-19, quem escolhe quem deve viver ou morrer? Quem tem acesso aos cuidados necessários em caso de infecção? E, principalmente, quem tem o privilégio de poder ficar em casa e ter acesso a todas as medidas protetivas e manter seu trabalho e sua remuneração?

Como falar de pandemia e não ser atravessado (mais uma vez!) pela necropolítica de Achille Mbembe (2018), que questiona os limites da soberania quando o Estado escolhe quem deve viver e quem deve morrer. Para Mbembe (2018), quando se nega a humanidade do outro, qualquer violência se torna possível, das agressões de toda ordem até à morte. Como pensar no fim do mundo e não pensar em quem morre primeiro ou em quem tem direito de ser salvo?

Alinhado ao pensamento de Mbembe (2018), Jota Mombaça (2021) apresenta-nos que este mundo de hoje já acabou e que estamos vivendo um período de pós-apocalipse, que coloca em xeque a sociedade colonial cis-hetero-patriarcal com seu “[...] regime inconsciente colonial-racializante-capitalístico”, como afirma Suely Rolnik (informação verbal)<sup>58</sup>. Trata-se de um momento de transição rumo a um novo projeto de mundo, em que é fundamental que as pessoas dissidentes ou desobedientes de gênero – como Mombaça (2021) define – possam, ao menos, ter o direito de imaginar e participar da criação desse novo mundo.

Segundo Mombaça, em *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!*:

---

58 Expressão utilizada por Suely Rolnik na disciplina “Racismo: medula do regime de inconsciente dominante”, ministrada na pós-graduação do curso de Psicologia Clínica, na PUC-SP, no primeiro semestre de 2021.



[n]a primeira parte do livro *Os Condenados da Terra*, Fanon afirma que a descolonização é um projeto de desordem total, uma vez que tem como horizonte radical a destruição de todos os regimes, estruturas e efeitos políticos instaurados pela colonização. Não se trata de encontrar um consenso, ajustar o mundo e conformar a diferença colonial num arranjo pacífico. A situação colonial não permite conciliação, porque é sempre já assimétrica; ela se funda na violência do colonizador contra as gentes colonizadas, e se sustenta no estabelecimento e manutenção de uma hierarquia fundamental perante a qual a colonizada pode apenas existir aquém do colonizador. Não há negociação ou reforma possível, portanto. A luta da descolonização é sempre uma luta pela abolição do ponto de vista do colonizador e, conseqüentemente, é uma luta pelo fim do mundo – o fim de um mundo. Fim do mundo como o conhecemos. Como nos foi dado conhecer – mundo devastado pela destruição criativa do capitalismo, ordenado pela supremacia branca, normalizado pela cisgeneridade como ideal regulatório, reproduzido pela heteronormatividade, governado pelo ideal machista de silenciamento das mulheres e do feminino e atualizado pela colonialidade do poder; mundo da razão controladora, da distribuição desigual da violência, do genocídio sistemático de populações racializadas, empobrecidas, indígenas, trans, e de outras tantas. (MOMBAÇA, 2016, p.15)

É nesse contexto de violências, intensidades e rupturas para a construção de outros projetos de mundo mais justos e contracoloniais<sup>59</sup> que nos questionamos: há outros fins que não a morte? Outros fins que não provoquem o extermínio de corpos dissidentes? Outros fins que nos ajudem a romper com velhos mundos e tentar imaginar mundos melhores? Há outros fins para a arte e para a forma de produzir artisticamente nas redes audiovisuais?

---

59 Perspectiva contracolonial, cunhada pelo mestre quilombola Antônio Bispo dos Santos, no livro *Colonização, quilombos: modos e significações* (2015), tem como objetivo articular a importância do território e do desenvolvimento social e cultural para quilombolas, latinos, palestinos, indígenas e outros representantes de grupos que vivem diversas problemáticas sócio-geo-políticas. Investiga também as motivações que geram os tensionamentos territoriais entre as classes mais privilegiadas e os grupos minorizados a partir do discurso colonial na atualidade, rompendo, assim, com o olhar hegemônico eurocêntrico.

Na presente análise, buscamos compartilhar com os leitores deste livro alguns aspectos e percepções iniciais constituídas a partir das reverberações em nossos corpos, de procedimentos e reflexões observados nos trabalhos *@amultidao* e *Outros fins que não a morte*. Aspectos atravessados por semelhanças, diferenças e extremidades em duas intervenções artísticas produzidas e pensadas em um período doloroso e intenso da pandemia da Covid-19.

## EXTREMIDADES E PANDEMIA

A abordagem das extremidades é articulada enquanto “caminho de leitura” e advém da noção de extremidades do corpo pela perspectiva da medicina oriental com a acupuntura, a reflexologia e o *Do-in*<sup>60</sup>, que trabalham com a capacidade que os pontos extremos do corpo – como orelha, mão e pé – possuem de, ao ser ativados, estabelecerem uma conexão entre os múltiplos órgãos – como coração, fígado e rim – e produzirem, com isso, ressignificações e contato ampliado sobre eles.

O jogo de leitura, sob a perspectiva das extremidades, consiste na proposição de procedimentos de análise de experiências artísticas e midiáticas extremas, descentralizadas, em situações de crise, instáveis, fronteiriças, em trânsito, que se apresentam de modo interconectado, a partir do tensionamento entre linguagens e realidades políticas e sociais. Procura-se oferecer ao pesquisador um jogo de leitura que diz respeito a observar o que afeta e é afetado pelo trabalho em análise, em que medida há quebra de referências estáveis diante da experiência ética e estética, como um campo de ressignificação, como um modo de confrontar e questionar o que não é hegemônico, não é central, não é de índole universal, dominante.

Pela abordagem das extremidades, temos tanto a desconstrução da linguagem em seus estados totalizantes, normativos, quanto a contaminação, que atua sobre a proliferação de sentidos e presenças, assim como o compartilhamento, procedimento estético que, por meio de agenciamentos coletivos, viabiliza tanto a crise da autoria tradicional como a produção de comunidades.

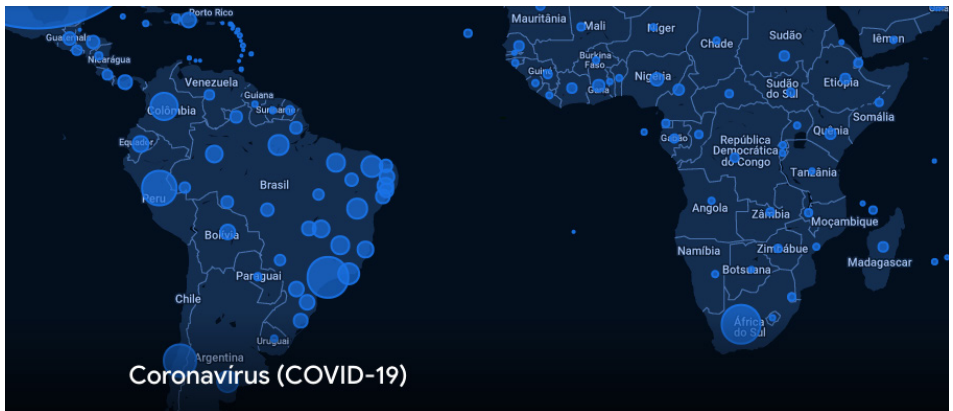
Na esfera da extremidade da pandemia, o mapa da contaminação da Covid-19, no final de julho de 2020 – período em que ambas as proposições artísticas foram compartilhadas –, apontava, no âmbito global, mais de 16 milhões de casos confirmados, com mais

---

60 *Do-in* é uma técnica de automassagem de origem oriental que utiliza a pressão dos dedos das mãos em pontos específicos do corpo, com objetivo de prevenir, identificar e tratar dores diversas e questões como estresse, ansiedade e insônia.

de 600 mil mortes e, no Brasil, mais de 2,5 milhões de casos confirmados, com, aproximadamente, 88 mil mortes. Nesse momento, o medo do coronavírus estava diminuindo e, com isso, também houve uma redução do índice de isolamento social da população brasileira. Em 31 de julho de 2020, segundo uma matéria do jornal *Estadão* (DOLZAN, 2020), a taxa era 39,4%, muito abaixo dos 70% recomendados por especialistas.

**Figura 1:** Mapa da contaminação da Covid-19 no mundo



Fonte: Google<sup>61</sup>.

Na esfera da extremidade da mídia, é possível notarmos, na escala cotidiana de nossas relações em rede, o contato ampliado com as informações sobre o vírus por meio do acesso diário a mapas da contaminação da Covid-19, que apresentam uma visualização em tempo real de sua proliferação, por meio de sites como o Google. Trata-se, portanto, de mais um entre os muitos fenômenos relacionados, atualmente, à comunicação biopolítica, que produz, em estado de emergência, o aumento exponencial da experiência contemporânea associada às interfaces humano-tecnológicas, regidas tanto por algoritmos como por inteligência coletiva.

A experiência pós-digital torna-se ainda mais evidente neste momento, já que a pandemia de Covid-19 também evidencia o racismo es-

61 Disponível em: <https://news.google.com/covid19/map?hl=pt-BR&mid=/m/015fr&gl=BR&ceid=BR:pt-419>. Acesso em: 31 jul. 2020.

trutural<sup>62</sup> e as históricas desigualdades socioeconômicas brasileiras. Afinal, quem pode acessar a web com conexões fixas ou móveis de qualidade? Quem pode pagar os planos de dados de conexão banda larga fixa ou móveis (3G/4G) suficientes para a demanda de interação atual em sites, *apps*, redes sociais e programas de videoconferência?

O coronavírus é mais letal para pobres, negros e indígenas. Segundo Cida Bento, em sua coluna para a *Folha de S. Paulo*, em junho de 2020, o número de mortes e internações de crianças e adolescentes na pandemia, até aquele momento, era maior no Brasil do que em outros países, sendo que a maior parte eram negras, viviam em periferias, favelas ou bairros de baixa renda.

É importante ressaltarmos também que há uma dificuldade de realizar levantamentos sobre contaminação e morte que considerem raça e cor como indicador de análise, já que esse dado, muitas vezes, é inexistente ou desconsiderado nos formulários de hospitalizações e de óbitos. Ainda nesse contexto, de acordo com Julia Dolce (2020), em uma matéria de junho de 2020 para a *Agência Pública*, entre os adolescentes pesquisados e os casos notificados, 59,4% eram negros, ante 38,8% de brancos. Dolce (2020) destacou, ainda, que a mortalidade de jovens brasileiros por Covid-19 era, praticamente, dois terços maior do que a verificada em dez países do norte global considerados desenvolvidos, como Estados Unidos e nações da Europa Ocidental. Diante disso, surge-nos o questionamento: para evitar a continuidade desses processos de necropolítica, é possível minimizar o racismo estrutural nesta pandemia?

Na esfera da extremidade da experiência artística, em contraponto aos padrões hegemônicos, as intervenções artísticas on-line *@amultidao* e *Outros fins que não a morte* buscaram tratar de questões multitudinárias associadas às redes sociais e à internet, tendo como pressuposto confrontar e desconstruir o medo do vírus, a morte, a angústia em tempos incertos, o isolamento, a exposição obrigatória ao vírus evidenciada pelas desigualdades sociais, a negação do outro e da ciência, a violência e a intensificação de políticas racistas e fascistas no Brasil.

---

62 Silvío Almeida, em seu livro *O que é o racismo estrutural?* (2018), afirma que o racismo não é um ato ou um conjunto de atos e tampouco se resume a um fenômeno restrito às práticas institucionais; é, sobretudo, um processo histórico e político, em que as condições de subalternidade ou de privilégio de sujeitos racializados são estruturalmente reproduzidas.

## @AMULTIDAO

O ensaio artístico coletivo *@amultidao*, sob a forma de linguagens nas extremidades, nas fronteiras entre redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea, propôs um agenciamento coletivo das redes sociais, através do compartilhamento em tempo real de ações artísticas durante vinte e cinco horas, no *feed* e nos *stories* do Instagram, das 11h do dia 11 de abril às 12h do dia 12 de abril de 2020.

Realizada em um aplicativo, no contexto de crise e contágios experienciados globalmente com a pandemia do coronavírus, *@amultidao* foi organizada de modo tático como uma intervenção midiática coletiva no Instagram, constituída simultaneamente como rede audiovisual, cinema, performance e arte contemporânea. Tratou-se de uma experiência que objetivou ativar laços comunitários, laços identitários, laços de afeto, justamente naquele momento inicial do isolamento presencial.

**Figura 2:** Seleção de alguns dos compartilhamentos de *@amultidao*



Fonte: Identidade visual desenvolvida por Fernanda Oliveira e Paula Squaiella. Disponível em: [www.extremidades.art/expansor](http://www.extremidades.art/expansor). Acesso em: 31 jul. 2020.

Mais de quatrocentos posts integraram a intervenção coletiva @*amultidao*, proposição que ganhou corpo nas redes audiovisuais e exerceu uma performatividade on-line por meio da marcação do perfil @*amultidao* e da inclusão das *hashtags* #*amultidao*, #*acrowd*, #*ficaemcasa* e #*stayhome* em cada post, que poderia ser recompartilhado pelo perfil @*amultidao*, intensificando a performatividade em rede. É interessante pontuarmos que, mesmo após o encerramento do ensaio artístico performático, houve pessoas que continuaram compartilhando por alguns dias ações artísticas marcando o perfil @*amultidao* no Instagram. Eis aqui a possibilidade de observarmos a ação micropolítica, residual, da experiência comum nas redes audiovisuais.

O ensaio artístico coletivo partiu da leitura do conto *O homem da multidão* (1840), de Edgar Allan Poe, de procedimentos dadaístas e do trabalho coletivo *O céu nos observa* (2010)<sup>63</sup>, proposto pelo artista Daniel Lima. O texto de Edgar Allan Poe traz a reflexão sobre a solidão que se instaura ao se estar só em uma multidão. Uma reflexão presente em diversos contextos da nossa história, na qual, neste momento, acrescenta-se um paradoxo: o distanciamento social, que, na medida em que impossibilita os encontros presenciais, faz com que o estar junto e os encontros aconteçam pela mediação de redes audiovisuais conectadas, *apps* e aparatos tecnológicos, como smartphones e computadores. Já o trabalho coletivo *O céu nos observa*, de Daniel Lima, trouxe uma proposta de agenciamento coletivo para que pessoas e coletivos fizessem interferências para o registro de imagens de satélite em um mesmo dia e horário pré-combinados. Uma convocação para, como falou Daniel Lima (2010, [s. p.]), “[...] pessoas estarem juntas em ação no mesmo dia, num mesmo instante, em diferentes espaços da mesma cidade”.

Para além da ação performática em si, a @*amultidao* articulou um lugar de presença nas redes, de proximidade e de encontro, sob a forma de relações entre arte e subjetividades, ampliando, com isso, aspectos das redes audiovisuais articulados sob a forma de experiência comum, agenciamentos coletivos e linguagens performáticas, singulares, multitudinárias, dos sujeitos em rede.

Em um tempo em que se pede distanciamento social (presencial), por conta do fenômeno viral, foi possível exercer, com a @*amultidao*, durante 25 horas, a intensidade do contato e do contágio em rede, que, embora seja diferente da experiência física, faz-nos sentirnos próximos em um outro lugar e de uma outra forma.

---

63 Disponível em: [www.danielcflima.com/O-Ceu-Nos-Observa](http://www.danielcflima.com/O-Ceu-Nos-Observa). Acesso em: 20 set. 2020.

## OUTROS FINIS QUE NÃO A MORTE

*Outros fins que não a morte* foi uma curadoria *on-line*, compartilhada em 3 de junho de 2020, também chamada de revista ou publicação digital, que reuniu trabalhos de vinte e três artistas periféricos e de corpos dissidentes com linguagens diversas: vídeo, fotografia, performance, desenho, GIF<sup>64</sup>, ensaios textuais e poesias.

Foi organizada por Paulete LindaCelva, recifense que mora em São Paulo, curadora independente, DJ, artista visual e apresentadora, que tem sua produção artística permeada por questões de raça, desobediência de gênero e políticas de afirmação. No texto curatorial ou editorial, ela explica sua ideia: “[...] resolvi reunir um monte de gente com escritas, desenhos, ensaios e *lolokisses* numa revista” (LINDACELVA, 2020, [s. p.]).

A proposta, como “todes”<sup>65</sup> que participam dela, não se localiza em uma categoria rígida, normativa e predefinida. Pode ser lida como revista, como *site*, como exposição de arte *on-line* e se desdobra em outras intervenções artístico-midáticas: um *podcast*<sup>66</sup> com uma de série semanal de quatro episódios compartilhados em junho de 2020, articulado a um set musical, em parceria com o programa Mote e a plataforma Cereal Melodia<sup>67</sup>; uma entrevista em vídeo com as artistas participantes, disponibilizada no YouTube da Cereal Melodia<sup>68</sup>; e *posts* compartilhados no Instagram de Paulete LindaCelva (@paulete-

---

64 O GIF (*Graphics Interchange Format*), formato lançado pela empresa CompuServe em 1987, possibilita a compactação de imagens estáticas ou em movimento de baixa qualidade. Não possui som e é uma das linguagens mais populares e compartilhadas nas redes sociais na atualidade.

65 Expressão que surge nas redes sociais como um esforço do ativismo LGBTQIA+, em especial pessoas trans e não binárias, como uma tentativa de sugerir uma linguagem neutra e inclusiva para os gêneros que não são abarcados pela normatização feminino *versus* masculino.

66 O termo *podcast* vem da junção de iPod, dispositivo reprodutor de áudio da Apple lançado em 2001, e *broadcast*, palavra em inglês que significa transmissão. São programas de áudio que podem ser baixados em sites ou reproduzidos em serviços de *streaming* como o Spotify. Podem ser constituídos por um programa ou uma série de episódios.

67 “Cereal Melodia é uma plataforma para a livre exploração da diversidade musical e seus infinitos contextos. Por meio de *podcasts*, publicações e *lives* a plataforma debate diversos assuntos que permeiam as nossas vidas. A plataforma é gerida de forma totalmente independente graças ao apoio de inúmeras pessoas que se dispõem a colaborar para uma melhor discussão. Hoje, a plataforma é operada por Fernanda Carlim, Gabto, Lucas Neves e com apoio da Clava.co”. Disponível em: <https://outrosfins.cerealmelodia.com/Saiba-Mais>. Acesso em: 31 jul. 2020.

68 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PSIkSQ-3f10>. Acesso em: 21 set. 2020.

lindacelva), da Cereal Melodia (@cereal\_\_melodia) e das artistas que integram a curadoria, como é possível ver na Figura 3:

**Figura 3:** Post de divulgação de *Outros fins que não a morte*



Fonte: Instagram @pauletxy, em 3 de junho 2020<sup>69</sup>.  
Arte da capa de Laura Fraiz.

Esses desdobramentos artístico-midiáticos, que integram a curadoria on-line, apontam extremidades ao criar obras que fazem com que o trabalho se localize fora dos padrões hegemônicos da arte, trazendo atravessamentos e multiplicidades de poéticas e linguagens presentes na rede.

*Outros fins que não a morte* também surge a partir de questões relacionadas ao isolamento social pandêmico, porém, diferentemente de em @amultidao, seu objetivo é provocar artistas brasileiros periféricos e dissidentes a produzir, adaptar ou ressignificar trabalhos relacionados às dimensões da morte, a partir de uma pergunta: há

69 Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CA\\_LzWxn89z/](https://www.instagram.com/p/CA_LzWxn89z/). Acesso em: 31 jul. 2020.



outros fins que não a morte? Com isso, tensiona-se o quanto a pandemia evidencia e intensifica a morte em sua pluralidade de sentidos e cosmologias, o isolamento social e o abandono e a solidão cotidiana das “corpas” racializadas, dissidentes e excluídas do universo social, composto majoritariamente por espaços historicamente negados às pessoas desobedientes de gênero e de sexualidade.

Diante disso, Linda Celva (2020, [s. p.]) indaga, em seu texto curatorial:

[c]omecei a ter inúmeras viagens que foram se tornando questões sobre o porquê não aproveitar o ócio? Sobre o porquê que o não contato, o não encontro e a não produtividade afeta tanto as pessoas? São tantas viagens sobre o dito isolamento social que partem delas ou pelo menos de mim, sendo trans, negra, periférica e sei lá mais quantos rótulos e minorias meu corpo consegue suportar.

Diante disso, surge um questionamento: quem são os corpos que produzem arte?

Musa Michelle Mattiuzzi na performance *Merci beaucoup, blanco!* (2010, [s. p.]), afirma que “[a] questão é: quero alardear esse mérito próprio branco escravocrata com pompa, já que a circunstância é o cinismo de que, na realidade, o pós-colonial não existe?”. Com isso, desde da invasão colonial, a iminência da morte e o isolamento social são os regimes vigentes para esses corpos racializados e não normativos que reivindicam o direito à vida, em uma existência de precarização e violência. Como afirma Jota Mombaça, em seu livro *Não vão nos matar agora* (2021):

[n]o mundo da arte, essa lógica se manifesta objetivamente por meio da abertura de espaços, articulação de programas de performance e debate, financiados a partir do trabalho social das alianças brancas, mas com ênfase na produção negra. Trata-se de um movimento ambíguo, simultaneamente gerador de novos espaços de visibilidade e plataformas de escuta; e apropriador do trabalho e das potências especulativas negras como tema e matéria para a atualização do sistema de arte cujos modos

de gestão estrutural e micropolítica seguem a inscrever-nos desigualmente. Todas que atravessamos esses circuitos, como artistas, curadoras, críticas, escritoras e agitadoras negras, somos desmembradas por essa contradição, e em alguma medida nosso trabalho tem sido o de ocupar e demolir, num só movimento, habitando os escuros do mundo da supremacia branca para então estudá-los e adivinhar suas brechas, bordas, gatilhos, campos de explosão e implosão, linhas de fuga e *moonlights* para outras terras. (MOMBAÇA, 2021, p. 41)

Portanto, trata-se de uma curadoria que agrupa narrativas com trabalhos que transitam em torno de temáticas como a morte, o confinamento, a dor, o apocalipse, as racialidades, o amor, os renascimentos, entre outros elementos e afetos. E, dos vinte e três artistas que participaram das intervenções, alguns deles já vivenciavam algum nível de isolamento social antes da pandemia devido a violências estruturais relacionados a raça, gênero e sexualidade.

É possível declarar que *Outros fins que não a morte* coloca em xeque os regimes de visibilidade hegemônicos presentes na sociedade e na arte contemporânea. Como Diane Lima pontua, em seu artigo “Não me aguarde na retina”:

[n]o campo das artes, descolonizar o conhecimento é refutar os próprios padrões e valores, que, baseados nesse princípio hegemônico de uma universalidade ocidental, determinou as noções de beleza e, portanto, do que merece ser validado (regimes de verdade) e ser visto (regimes de visibilidade). (LIMA, 2018, p. 246)

## **EXTREMIDADES EM @AMULTIDAO E OUTROS FINS QUE NÃO A MORTE**

A abordagem das extremidades tensiona os padrões universais tanto a partir da desconstrução da linguagem em seus estados totalizantes, normativos, quanto da contaminação que atua sobre a proliferação de sentidos e presenças, assim como do compartilhamento, procedimento estético que, por meio de agenciamentos coletivos, viabiliza tanto a crise da autoria tradicional como a produção de comunidades.

*@amultidao* e *Outros fins que não a morte* são trabalhos realizados entre os meses de abril e junho de 2020 que partiram de localidades e contextos diferentes, mas foram realizados sob os afetos, reflexões e contaminações da pandemia de Covid-19. Tratam-se de propostas coletivas que agenciam comunidades e são articuladas em torno de uma experiência performativa, fragmentada, desconstruída, com temáticas descentralizadas, contágios entre corpos e poéticas diversas, comunidades dissidentes e linguagens ressignificadas pertinentes à web e às redes sociais, constituindo, desse modo, uma experiência artística limítrofe, nas margens da arte contemporânea e da sociedade.

Partindo de localidades e questões tão diversas, os dois trabalhos configuram uma ação artística nas extremidades, potencializada pelas redes audiovisuais que nos conectam em torno da experiência comum, que nos afetam e nos contaminam em intensidades e pluralidades diferentes.

Observar, pela abordagem das extremidades, a rede de relações criada por essas duas proposições artísticas em que a contaminação e o compartilhamento constituem e atuam como procedimentos artísticos de ação intensificada, é estabelecer um outro tipo de jogo de leitura para fenômenos emergenciais e contemporâneos. Instiga-nos a considerar as dimensões sobre limites, fronteiras, crises e atravessamentos inerentes ao trabalho artístico na atualidade como um modo de questionar os padrões hegemônicos presentes na experiência comum hoje, neste momento histórico da pandemia, que traz a iminência da morte e a incerteza como padrão e vetor de desconstrução. Permite, portanto, observarmos tanto os atravessamentos no corpo como as experiências artísticas produzidas com as redes de compartilhamento audiovisual, assim como as redes que se formam entre linguagens de natureza múltipla e plural.

Para dar conta de tais extremidades nas redes audiovisuais, em tempos de pandemia, nosso campo de análise é aqui constituído a partir da articulação de três procedimentos conceituais: desconstrução, contaminação e compartilhamento, sendo que os dois últimos nos ajudam a articular as potencialidades dos presentes agenciamentos coletivos, estabelecidos sob a forma de uma rede de relações sociais, intersecções políticas e linguagens.

Enquanto *@amultidao* parte da extremidade que tensiona a noção de solidão em contraponto à de coletividade, que se refere à possibilidade de pessoas estarem juntas em ação no mesmo dia, em +um mesmo instante, em diferentes espaços de uma rede social, *Outros fins que não a morte* traz a extremidade que desconstrói a noção

de morte como finitude, provoca outras dimensões da morte, como o renascimento e a transmutação de corpos e identidades, indagando o que nos faz estar vivos.

Em @amultidao, a contaminação ocorre com o agenciamento coletivo e com a comunidade que se forma, a partir da convocação para o ensaio artístico e dos processos de produção de subjetividade tanto de cada um presente como dos posts compartilhados em rede, como é possível observarmos na convocação para intervenção presente na Figura 4:

**Figura 4:** Stories para a convocação de @amultidao



Fonte: Instagram @amultidao. Identidade visual desenvolvida por Fernanda Oliveira e Paula Squaiella. Disponível em: [www.extremidades.art/expansor](http://www.extremidades.art/expansor). Acesso em: 31 jul. 2020.

Em *Outros fins que não a morte*, a contaminação se dá na diversidade de perspectivas sobre a morte, nas linguagens presentes nos trabalhos de cada artista, como vídeos, fotografias, performances, ensaios textuais, poesias, GIFs, e na forma como essa curadoria on-line se desdobra em outras mídias e ações, como o *podcast*, as entrevistas em vídeo com as artistas participantes e os posts nas redes sociais, como é possível vermos nas Figuras 5, 6 e 7.

**Figuras 5, 6 e 7:** Posts de divulgação do episódio 4 do podcast Mote Especial – Mote e Cereal Melodia apresentam *Outros Fins que não a morte*; GIF de divulgação da curadoria on-line e divulgação dos vídeos das entrevistas com algumas artistas participantes



Fonte: Instagram @ cereal\_\_melodia.  
 Acesso em: 21 de setembro 2020<sup>70</sup>.

<sup>70</sup> Imagem 4 disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBy5aIQJcy4/>; imagem 5 disponível em: <https://www.instagram.com/p/CAqy8QdF6gru/>; e imagem 6 disponível em <https://www.instagram.com/p/CFapBMEF8Qg/>. Acesso em: 21 set. 2020.

Já o vetor do compartilhamento é compreendido por Mello (2017) como o mais extremo procedimento conceitual, na medida em que ocorre apenas onde existe necessariamente a transmutação, a partilha das linguagens e formatos presentes nas redes audiovisuais. O compartilhamento viabiliza o contágio ao atuar sobre a proliferação de sentidos. Ele se relaciona com as mudanças na produção, recepção e compartilhamentos que os trabalhos ativam. É por esse procedimento que há a possibilidade do agenciamento coletivo e das singularidades presentes em *@amultidao* e *Outros fins que não a morte*. Sem o compartilhamento, as redes sociais perdem força, intensidade e sentido. Sem esse tipo de procedimento não haveria a formação das comunidades on-line desses aplicativos, em que ocorre a partilha, transmutação, outros modos de circulação e distribuição agindo como um agenciador compartilhado, coletivo das práticas artísticas.

Enquanto *@amultidao* busca ressignificar o sentido de contato na esfera pública, em tempos de pandemia, por meio da ativação da presença nos campos contaminados das redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea, *Outros fins que não a morte* procura dar outros significados à morte e à vida de corpos dissidentes, trata de afetos, dores, violências e, como diz Paulette LindaCelva (2020, [s. p.]) em seu texto curatorial, “[...] pragas, conjurações e ‘carneiros’ lançados de volta e que podem partir de um lugar de ódio, de reconstrução de imaginários apocalípticos, de amor ou da ficção real de que há ‘OUTROS FINS QUE NÃO A MORTE’”.

Em um momento em que a morte nos atravessa, de maneira mais próxima, face a um vírus que contamina todos com o medo, a insegurança e a iminência do fim, *@amultidao* e *Outros fins que não a morte* são intervenções artísticas que nos provocam e mostram que há ainda muito o que fazer em nossas macro e micropolíticas do presente para que tenhamos outros fins para ressignificar a vida, a morte e o passado para construir outros mundos. Laróyè!

## REFERÊNCIAS

ALMAS, Almir *et al.* (org.). **Pandemídia**: vírus, contaminações e confinamentos. São Paulo: ECA-USP/Invisíveis Produções, 2020. Disponível em: <https://sites.usp.br/labartemidia/pandemidia/>. Acesso em: 30 abr. 2021.

ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

@AMULTIDAO. Ensaio artístico coletivo com curadoria de Andy Marques, Christine Mello, Fernanda Oliveira, Larissa Macêdo, Paula Squaiella, Demétrio Portugal, Denise Agassi e Luana Fortes. 11 a 12 abr. 2020. Disponível em: [www.extremidades.art/expansor](http://www.extremidades.art/expansor). Acesso em: 31 jul. 2020.

ASSASSINATO de trans e travestis aumentou nos primeiros meses de 2020. Notícia Preta, [s. d.]. Disponível em: <https://noticiapreta.com.br/assassinato-de-trans-e-travestis-aumentou-90-nos-primeiros-meses-de-2020-aponta-pesquisa/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

BENTO, Cida. Eugenia e coronavírus. **Folha de S.Paulo**, 24 jun. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/cida-bento/2020/06/eugenia-e-coronavirus.shtml>. Acesso em: 29 jul. 2020.

CAVALCANTI, Hayla. Quem são os corpos que produzem arte?, questiona a performer Michelle Mattiuzzi. **SP Escola de Teatro**, 5 mar. 2018. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/quem-sao-os-corpos-que-produzem-arte-questiona-a-performer-michelle-mattiuzzi/>. Acesso em: 26 jul. 2020.

CEREAL Melodia. Podcast (Digital). Disponível em: <https://open.spotify.com/show/1zGEoLhHURI2CSr5qYjPHK?si=lu1mk9hpRXqfAv8XylqMrw> ou <https://soundcloud.com/cereal-melodia>. Acesso em: 31 jul. 2020.

DOLCE, Julia. Desigualdade social é fator de risco para mortes de crianças e adolescentes por Covid-19 no país. **Agência Pública**, 9 jun. 2020. Disponível em: <https://apublica.org/2020/06/desigualdade-social-e-fator-de-risco-para-mortes-de-criancas-e-adolescentes-por-covid-19-no-pais/>. Acesso em: 29 jul. 2020.

DOLZAN, Márcio. Monitor acompanha taxas de isolamento social no Brasil. **Estadão**, 14 maio 2020. Disponível em: <https://www.estado.com.br/infograficos/saude,monitor-acompanha-taxas-de-isolamento-social-no-brasil,1093828>. Acesso em: 31 jul. 2020.

FRATESCHI, Yara. Agamben sendo Agamben: o filósofo e a invenção da pandemia. **Blog da Boitempo**, 12 maio 2020. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2020/05/12/agamben-sendo-agamben-o-filosofo-e-a-invencao-da-pandemia/>. Acesso em: 30 jun. 2020.

GOOGLE. **Mapa do coronavírus (Covid-19)**. Disponível em: <https://news.google.com/covid19/map?hl=pt-BR&mid=/m/015fr&gl=BR&ceid=BR:pt-419>. Acesso em: 31 jul. 2020.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Bem-estar comum**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2016.

LIMA, Daniel. **O céu nos observa, 2010**. Disponível em: [www.danielcflima.com/O-Ceu-Nos-Observa](http://www.danielcflima.com/O-Ceu-Nos-Observa). Acesso em: 31 jul. 2020.

LIMA, Diane. Não me aguarde na retina. **SUR**: Revista Internacional de Direitos Humanos, São Paulo, v. 15, n. 28, p. 245-257, 2018. Disponível em: <https://sur.conectas.org/wp-content/uploads/2019/05/sur-28-portugues-diane-lima.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2020.

LINDACELVA, Paulete. **Outros fins que não a morte**. 3 jun. 2020. Disponível em: <https://outrosfins.cerealmelodia.com/>. Acesso em: 29 jun. 2020.

MACÊDO, Larissa. **Poéticas do efêmero**: novas temporalidades em rede a partir do Instagram Stories. 2019. 145 f. Dissertação. (Mestrado em Comunicação e Semiótica) –Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/22414>. Acesso em: 26 jul. 2021.

MATTIUZZI, Michelle. **Merci beaucoup, blanco!**: escrito, experimento, fotografia performance. 9 dez. 2016. Disponível em: [https://issuu.com/amilcarpacker/docs/merci\\_beaucoup\\_\\_blanco\\_michelle\\_mat](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/merci_beaucoup__blanco_michelle_mat). Acesso em: 26 jul. 2020.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MELLO, Christine (Org.). **Extremidades**: experimentos críticos – redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

MELLO, Christine; MACÊDO, Larissa. @AMULTIDAO: extremidades nas redes audiovisuais em tempos de pandemia. In: ALMAS, Almir *et al.* (Orgs.). **Pandemia**: vírus, contaminações e confinamentos. São Paulo: ECA-USP/Invisíveis Produções, 2020. p. 219-230. Disponível em: <https://sites.usp.br/labartemidia/pandemia/>. Acesso em: 30 abr. 2021.



MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!**. Publicação comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva, 2016. Disponível em: [https://issuu.com/amilcar-packer/docs/rumo\\_a\\_uma\\_redistribuicao\\_a\\_o\\_da\\_vi](https://issuu.com/amilcar-packer/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_a_o_da_vi). Acesso em: 30 jun. 2020.

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

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



# VIDEOCLÍPE E IDENTIDADE: UMA ANÁLISE DE BLUESMAN

**Daiana Sigiliano**

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)  
daianasigiliano@gmail.com

**Vinícius Guida**

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)  
vinicius\_guida@outlook.com

**Gabriela Borges**

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)  
gabriela.borges0@ufjf.br

## INTRODUÇÃO

De acordo com Goodwin (1992), Holzbach (2016) e Soares (2013), apesar de integrar o cenário midiático desde o século XX, o videoclipe só ganhou relevância na década de 1980. A chegada do canal estadunidense MTV, em 1981, é considerada um marco na consolidação da produção e, conseqüentemente, dos estudos sobre a linguagem do videoclipe. Como explica Holzbach (2016, p. 23), foi a partir da popularização da emissora que “[...] o termo videoclipe (ou *music video*, em inglês) bem como algumas expressões similares passaram a fazer parte do vocabulário midiático”.

Na contemporaneidade, o videoclipe ganha novas possibilidades criativas e mercadológicas (BEZERRA; COVALESKI, 2016). Plataformas como o YouTube e o Instagram engendram modos de produção, até então, inéditos no cenário musical. Além da facilidade de distribuição e segmentação dos conteúdos, o ambiente da cultura da convergência potencializa a criação de vídeos pautados por complexas camadas intertextuais e transmidiáticas (VELLAR, 2012; BEZERRA; COVALESKI, 2016). Estimulando, assim, a leitura minuciosa e polissêmica do público, e a formação de comunidades em rede para discutir e ressignificar os conteúdos.

Para Goodwin (1992), Holzbach (2016) e Vernallis (2004), o videoclipe se configura como uma experiência audiovisual particular. Ao ser norteado por uma estética singular, o formato propicia um novo tipo de fruição audiovisual. Em outras palavras, observa-se uma expressão autônoma e ao mesmo tempo complementar de imagem e som. As propostas e abordagens teórico-metodológicas de análise do videoclipe chamam a atenção, de modo geral, para a reflexão detalhada de cada código que compõe o conteúdo, não reduzindo o objeto a algo predominante visual ou sonoro (GOODWIN, 1992; VERNALLIS, 2004). Outro ponto destacado nos estudos do campo é a importância da compreensão do contexto social, político e cultural, no qual o artista e/ou o videoclipe em questão estão inseridos.

A partir desse contexto, este artigo tem como objetivo refletir sobre a forma como a identidade e os temas que perpassam este conceito são abordados nos videoclipes e os elementos estéticos e intertextuais que compõem estes conteúdos audiovisuais. Para discussão desta questão, iremos analisar, a partir da proposta teórico-metodológica de Borges (2014), o videoclipe *Bluesman*<sup>71</sup>, do rapper Baco Exu do Blues. A análise integra o projeto Videoclipe e Identidade, desenvolvido no *Observatório da Qualidade no Audiovisual*<sup>72</sup>.

---

71 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-xFz8zZo-Dw/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

72 Criado em 2013 e integrado ao grupo de pesquisa *Comunicação, Arte e Literacia midiática* (CNPQ/UFJF), o projeto opera como um espaço de debate e de produção de conteúdo de caráter experimental a partir da curadoria, análise e crítica da produção audiovisual contemporânea, especialmente brasileira, para televisão, internet e outras plataformas de convergência. Disponível em: <https://observatoriodoaudiovisual.com.br/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

## VIDEOCLÍPE E IDENTIDADE

O conceito de identidade é, por si só, multidisciplinar. O princípio da identidade é uma formulação básica da álgebra (à medida que sabemos que “A” é “A” justamente por ser igual a “A” e diferente de “B”); é um pressuposto filosófico (das reflexões, por exemplo, do ser e do pensamento); é um componente biológico (na dicotomia, por exemplo, entre o masculino e o feminino, lida através de cromossomos); é histórico, social, cultural e, primordialmente, simbólico.

No contexto pós-moderno, após a fragmentação social advinda da globalização, das diferentes diásporas e das transformações tecnológicas, Hall (2003) argumenta que uma série de considerações teóricas têm sido feitas sobre o termo. O autor aponta que na filosofia há “uma crítica ao sujeito autossustentável” (HALL, 2003, p. 103), enquanto nas teorias feministas e culturais é notável a influência da psicanálise e sua reflexão sobre o inconsciente. De modo geral, Hall (2003) enxerga que o ponto comum das teorias pós-modernas envolve um pressuposto de que não há uma integralidade, origem ou unificação dessas identidades. Elas são múltiplas, instáveis e estão em constante transformação.

Sob a perspectiva dos Estudos Culturais, influenciados pelas óticas sausserianas e pós-estruturalistas, a identidade é um conceito a ser discutido como criado no interior da representação assim como um processo intermitente de construção e reconstrução (HALL, 1996; 2003). Nesse sentido, busca-se uma compreensão ampliada que envolva processos históricos, sociais e culturais, dando especial atenção à linguagem e aos sistemas de representação (HALL, 1996; 2003; 2006; WOODWARD, 2003; BUTLER, 1999).

Desse modo, entende-se a identidade como algo que só se materializa a partir da demarcação simbólica. Segundo Woodward (2003, p. 19), “[...] os sistemas simbólicos fornecem novas formas de se dar sentido à experiência das divisões e desigualdades sociais”, sugerindo, portanto, que os símbolos que efetivam essa fronteira são tanto signos quanto significantes da experiência. E, através da representação, que o eu é dotado de sentido.

À primeira vista, há uma certa ambivalência no conceito de identidade, sob a ótica da linguagem, no sentido de que o modo como representamos o mundo tanto é parte da origem de fenômenos materiais (como, por exemplo, a exclusão), quanto é reflexo dele. No entanto, ainda que se parta de características essencialistas para dar início ao processo de construção identitário de um

grupo (a cor da pele e um passado comum, por exemplo), podemos argumentar que, “[...] na medida em que o extradiscursivo é delimitado, ele é formado pelo próprio discurso do qual ele busca se libertar” (BUTLER, 1999, [s. p.]). A menção, referência ou discussão é, em si, um ato discursivo, de linguagem, que faz parte desse processo de identificar-se como uma coisa e não outra.

Além disso, conforme destaca Hall (1996), a própria linguagem é um sistema que se baseia na diferenciação para atingir uma compreensão entre as partes do processo comunicativo. Partindo desse pressuposto, diversos autores discutem como a noção de diferença é essencial à concepção de identidade. Woodward (2003, p. 9-10) aponta que a identidade é relacional na medida em que depende daquilo que não é para ser definido. Em outras palavras, a definição do eu depende da definição do outro. Da Silva (2003, p. 76) entende a diferenciação como um processo “[...] pelo qual tanto a identidade quanto a diferença [...] são produzidas”.

A partir da ótica da diferença, expandida à sociedade, pode-se refletir como as organizações sociais se dão a partir de sistemas classificatórios. Nesse sentido, assim como a linguagem, as divisões sociais fazem parte da lógica de separação entre grupos, por meio de um processo de diferenciação e, em geral, formam dicotomias, como pobres e ricos; masculino e feminino; brancos e negros; heterossexuais e homossexuais (HALL, 1996; WOODWARD, 2003).

No entanto, o processo de diferenciação simbólica não só organiza os signos como tem efeitos materiais no mundo. Em primeiro lugar, esse espaço de disputa simbólica é dominado por aqueles que têm o poder de decidir a norma discursiva. Conforme destaca Da Silva (2003, p. 81), as identidades normativas “[...] não são simplesmente definidas; elas são impostas [...]” e estão sujeitas “[...] a vetores de força, a relações de poder”. Por efeito, esse processo cria dicotomias perceptíveis tanto na linguagem quanto na materialidade: inclusão/exclusão, desenvolvidos/primitivos, racionais/irracionais (DA SILVA, 2003, p. 81-82). É possível notar, portanto, que a identidade e a diferença não estão desassociadas. As duas são características fundamentais uma à outra.

Nesse sentido, resta ainda refletir como o processo de normatização de determinada identidade ocorre. Butler (1999, [s. p.]) destaca que é através da reiteração, da constante citação (ou, talvez, da presença) de um conjunto de normas que elas se fixam. Hall (1996, p. 70) argumenta que dois eixos estão em ação simultânea, sendo o

primeiro o da similaridade e da continuidade. O segundo é o vetor da diferença e ruptura, aquele que invoca as brechas nas estruturas para questioná-las ou discuti-las. Sobre este ponto, Butler (1999) frisa que é justamente a instabilidade que caracteriza um processo, em específico os semânticos, que podem “[...] gerar articulações que colocam em questão a força hegemônica daquela mesma lei regulatória” (BUTLER, 1999, [s. p.]). Hall (2006, p. 41) também pontua que “[o] significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença)”.

É através da linguagem que tanto se sedimentam e materializam as exclusões sociais como, também, surgem movimentos contrários que reivindicam um espaço negado. Nesse sentido, as identidades culturais são políticas, porque são, constantemente, negociadas e marcadas simbolicamente. Estão contidas em sistemas de representação, sendo efetivadas no mundo material pelos processos de diferenciação. Sob esse aspecto pungente das forças políticas contidas na representação, buscamos, então, compreender como as identidades culturais são discutidas nos videocliques brasileiros.

Além disso, conforme discutido, a formação de um senso de identidade de grupos marginalizados está em constante embate com as identidades hegemônicas. Conforme destaca Butler (1999, [s. p.]), a “[...] matriz excludente pela qual sujeitos são formados exige, pois, a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que não são ‘sujeitos’”. Nesse sentido, as análises desenvolvidas neste trabalho buscam compreender sujeitos historicamente excluídos da representação, em especial nas mídias massivas, realocar o espaço da abjeção e “[...] favorecer, enfim, toda experimentação que torne difícil o retorno do eu e do nós ao idêntico” (DA SILVA, 2003, p. 100).

Por extensão, outras questões surgem a partir dessa visão do conceito de identidade inserido na representação e, em específico, no audiovisual. Também foram considerados temas transversais que estão diretamente ligados ao processo de produção de identidades que, como destaca Hall (1996, p. 70), são “[...] pontos instáveis de identificação ou sutura”. Nesse sentido, imbricam-se na discussão o empoderamento (ao se localizar como uma demanda por revogação da abjeção); reflexões sobre a outridade (que se materializam nas problemáticas sociais do machismo, racismo e LGBTfobia); tanto quanto as próprias concepções identitárias de cada grupo.

## PERCURSO METODOLÓGICO DE ANÁLISE

Inicialmente, realizamos o levantamento bibliográfico sobre os estudos do videoclipe no âmbito da Comunicação. A reflexão do estado da arte abrangeu os anais das edições de 2010 a 2017 da *Compós e Intercom* e a busca da palavra-chave “videoclipe” no software *Publish or Perish*, que filtra as estatísticas dos índices de impacto das publicações. A partir desse recorte foram selecionados textos que discutiam questões como, por exemplo, a estética da imagem, o conceito de videoclipe e o seu percurso histórico conjuntural, e as abordagens metodológicas da área (MACHADO, 1988; HOLZBACH, 2016; SOARES, 2013; GOODWIN, 1992; BEZERRA; COVALESKI, 2016). Com base nas leituras, delimitamos os indicadores do *Plano do Conteúdo*, que iremos detalhar mais adiante, além de outros pontos que integram a reflexão dos vídeos, tais como contexto o gênero e o cenário musical e a inter-relação entre imagem e som.

O levantamento audiovisual abrangeu os videoclipes, que discutiam temáticas relacionadas às políticas de identidade como pautas feministas, LGBTQIA+ e da negritude, produzidos entre os anos de 2017 e 2019. Os parâmetros de busca dos conteúdos foram divididos em duas etapas, em um primeiro momento, realizamos uma pesquisa exploratória em sites e blogs especializados em música, *lineup* de festivais nacionais e editoriais direcionados para a críticas e resenhas sobre os principais lançamentos da cena musical. Posteriormente, buscamos os temas relacionados à identidade em plataformas de vídeo, tais como YouTube e Vimeo, além das redes sociais Facebook e Instagram. Ao todo foram encontrados 80 videoclipes<sup>73</sup> abrangendo diversos gêneros musicais.

Com o objetivo de sistematizar e compreender as nuances dos 80 videoclipes levantados, realizamos uma categorização dos conteúdos. De acordo com Soares (2013), os videoclipes podem ser divididos a partir de sua localização na indústria fonográfica. Os localizados no *centro* acompanham “[...] temporal e espacialmente o lançamento de um determinado álbum fonográfico, uma vez que seu escoamento depende de um ‘prazo de validade’ determinado pelos sistemas de comunicação que colocam a canção e o clipe em circulação” (SOARES, 2013, p. 91). Já os localizados à *margem* da indústria cultural “[...] não têm, obrigatoriamente, que acompanhar temporal e espacialmente a dinâmica de divulgação de singles [...]

---

73 Disponível em: <https://bit.ly/3jKT21w>. Acesso em: 20 ago. 2021.



uma vez que não há necessariamente um escoamento deste trabalho em conglomerados de comunicação e entretenimento” (SOARES, 2013, p. 92). A categorização proposta por Soares (2013) é pertinente neste projeto, pois nos ajuda a compreender como os temas que tangem a identidade são trabalhados por videoclipes a partir de sua localização e de que modo o contexto social e cultural em que o artista está inserido influencia a abordagem destes assuntos. Dessa forma, foram identificados 46 clipes no centro da indústria fonográfica e 34 à margem.

Posteriormente, o corpus foi categorizado com base no seu formato. Tendo como direcionamento a metodologia de análise adotada neste projeto, os videoclipes foram classificados a partir de três formatos: 1) narrativa, 2) performance e 3) narrativa/performance. A *narrativa* abarcava vídeos compostos por uma série de acontecimentos encadeados, que geralmente apresentavam elementos como personagem principal, clímax, enredo, tempo, narrador etc. Na *performance*, os artistas interpretam livremente a canção, e o formato *narrativa/performance* abrangia videoclipes que apresentavam tanto ações relacionadas quanto trechos do artista encenando a música.

**Tabela 1:** Videoclipes localizados no centro da indústria fonográfica

INDÚSTRIA POR FORMATO	
Categoria	Quantidade
Performance	24
Narrativa	10
Narrativa e Performance	12
Total	46

Fonte: elaborada pelos autores (2021).

**Tabela 2:** Videoclipes localizados à margem da indústria fonográfica

MARGEM POR FORMATO	
Categoria	Quantidade
Performance	26
Narrativa	3
Narrativa e Performance	5
Total	34

Fonte: elaborada pelos autores (2021).

Os parâmetros de análise deste projeto foram elaborados a partir dos estudos realizados por Borges (2014), do levantamento bibliográfico e das características de cada categoria definida no corpus. Nesse contexto, as análises foram norteadas a partir do *Plano da Expressão*, do *Plano do Conteúdo* e da *Mensagem Audiovisual*. Os indicadores do *Plano na Expressão* levam em conta o conteúdo audiovisual a partir dos elementos estéticos. São eles: a ambientação, os efeitos sonoros, a fotografia e a edição. Os indicadores do *Plano do Conteúdo* são pautados pelos estudos de Holzbach (2016), Soares (2013), Goodwin (1992) e Bezerra e Covalski (2016). Nesse plano, são considerados o tema (como o videoclipe trata o tema identidade), a intertextualidade (quais e como elementos externos ao videoclipe são apresentados), o estereótipo (como as minorias, que tangenciam a discussão sobre identidade, são representadas) e o *storyline* (o resumo dos principais atos do vídeo). Na *mensagem audiovisual* (BORGES, 2014), são observados os seguintes indicadores, inovação, ou seja, “[...] em que medida o programa apresenta um formato diferenciado e ideias novas que surpreendem o público” (BORGES, 2014, p. 69), originalidade, que reflete sobre os “[...] termos do formato, da apresentação e da abordagem do tema” (BORGES, 2014, p. 69) e a qualidade artística, que sistematiza a proposta do videoclipe, presente nos códigos visuais, sonoros, sintáticos e gráficos.

## Análise de *Bluesman*

Lançado em 2018, *Bluesman* é um videoclipe singular, reunindo três músicas do disco homônimo de Baco Exu do Blues (as faixas *Bluesman*, *Preto e Prata* e *Queima Minha Pele*), o filme discorre sobre questões intrínsecas às músicas do *rapper* soteropolitano. O álbum é o segundo de estúdio de Exu do Blues. O primeiro, *Esú* (2017), figurou entre os melhores do ano de veículos especializados como *Miojo Indie*<sup>74</sup> (2º lugar), *Rolling Stone*<sup>75</sup> (5º lugar) e *Tenho Mais Discos Que Amigos*<sup>76</sup> (10º lugar). Para esse primeiro trabalho, foram lançados apenas dois videoclipes entre *em Tu Mira (Interlúdio ESÚ)*, uma espécie de *teaser* lançado em agosto de 2017, cerca de um mês antes do lançamento oficial do disco. A *Pele que Habito* foi a outra faixa escolhida, mas o clipe só foi liberado cinco meses depois do álbum.

Para o segundo disco, já aclamado pela crítica no ano anterior, Exu do Blues assumiu uma estratégia menos convencional e mais ousada, lançando uma única produção audiovisual que reunia todo o conceito de *Bluesman*. Diferente da estrutura tradicional de um álbum-visual, como *Lemonade* (Beyoncé, 2016), o artista produziu uma peça que busca trabalhar a temática central de seu lirismo: a negritude. O videoclipe repercutiu internacionalmente, sendo premiado com o “Grand Prix Entertainment For Music”, no Festival de Cannes, em 2019. Nesse sentido, a ampla circulação do filme o destaca como um objeto relevante na discussão de pautas sociais e raciais, justificando assim a sua escolha neste trabalho.

Em relação ao álbum, as questões sociais e identitárias da negritude foram bastante ressaltadas pela crítica. A resenha do site *Omelete* afirma que “[...] o hip-hop/rap nacional é a música que mais fala sobre o Brasil e o brasileiro de hoje” (JÚNIOR, 2018, [s. p.]). No caso de *Bluesman*, Baco (2018, [s. p.]) expõe “[...] o que o negro, o comum, aguenta”. A manchete do portal *Metrópoles* destaca que o disco “[...] é crítica de um Brasil racista” (PRISCO, 2018, [s. p.]). Já O Globo ressalta que apesar de muito jovem, o *rapper* apresenta uma concepção madura de sua obra musical (OLIVEIRA, 2018).

---

74 Disponível em: <http://miojoindie.com.br/os-50-melhores-discos-nacionais-de-2017-10-01/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

75 Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/galeria/melhores-discos-nacionais-de-2017/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

76 Disponível em: <http://www.tenhoaisdiscosqueamigos.com/2017/12/07/melhores-discos-nacionais-2017/5/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

A ambientação do videoclipe *Bluesman* tem um papel fundamental na construção da trama proposta. Apesar de ser composta por diversos cenários tais como uma banca de joias, a varanda de um prédio e o campo, a cidade por onde o protagonista corre é o fio condutor de toda a história. É através dela que a expectativa do público é criada e, posteriormente, quebrada. Ao longo do vídeo, acompanhamos um jovem negro correndo pela metrópole entre edifícios e ruas esfumaçadas, entretanto não sabemos do que e/ou para onde ele corre.

**Figura 1:** A cidade é o fio condutor da trama de *Bluesman*



Fonte: YouTube (2021).

As imagens do jovem são intercaladas por trechos que corroboram com a discussão do racismo estrutural presente no videoclipe, por exemplo, o depoimento de Caique, uma criança do Complexo do Alemão que sonha em ser médico, e que é abruptamente interrompido pelos passos largos e aflitos do jovem. De acordo com Hall (2005, p. 109), as identidades são “[...] mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica”. Nesse sentido, é importante ressaltar que as articulações imagéticas no videoclipe estão a serviço de uma demarcação ideológica que reivindica a sedimentação de signos de outras identidades possíveis, ao invés de ser a representação delas.

O modo como a cidade é mostrada, na maioria das vezes em tons cinzas, e os planos fechados na expressão do protagonista geram uma expectativa de que aquele jovem provavelmente está fugindo de algo. Entretanto, à medida em que ele caminha, novas imagens são postas em discussão, como a metáfora da prata e do ouro. Na sequência vemos uma banca de jóias e um senhor diz que

[...] por que o ouro é tão querido e a prata é subvalorizada? Alguns irão de responder que é pela prata ser encontrada com mais facilidade. Reflita: o Brasil tem uma população de negros maior do que de brancos. Temos menos valor por sermos maioria? A ironia da maioria virar minoria. A prata é um metal puro, eu realmente não entendo essa necessidade da procura do ouro (BLUESMAN, 2018, [s. p.]).

Aos poucos, os tons da cidade, por onde o jovem corre, vão mudando, o cinza dá espaço ao ocre, ao bege e as ruas, antes esfumadas e vazias, são tomadas por adultos e crianças. Vemos que o jovem corre porque está atrasado para a sua aula de música clássica, e que o percurso dele pela cidade se torna um processo simbólico na desconstrução e discussão sobre o racismo estrutural. Hall (2005, p. 105) afirma que, nas discussões identitárias contemporâneas, há uma tentativa de “[...] rearticular a relação entre sujeitos e práticas discursivas”. Como Baco (2018, [s. p.]) diz em um trecho de *Bluesman*, “[e]les querem um preto com arma pra cima. Num clipe na favela gritando ‘cocaína’”, o protagonista não corre de algo ou alguém, mas em busca do seu sonho, assim como o menino Caique nos minutos iniciais do videoclipe, e a cidade serve não só como pano de fundo, mas conduz a jornada do protagonista.

**Figura 2:** Os tons da cidade mudam durante o videoclipe

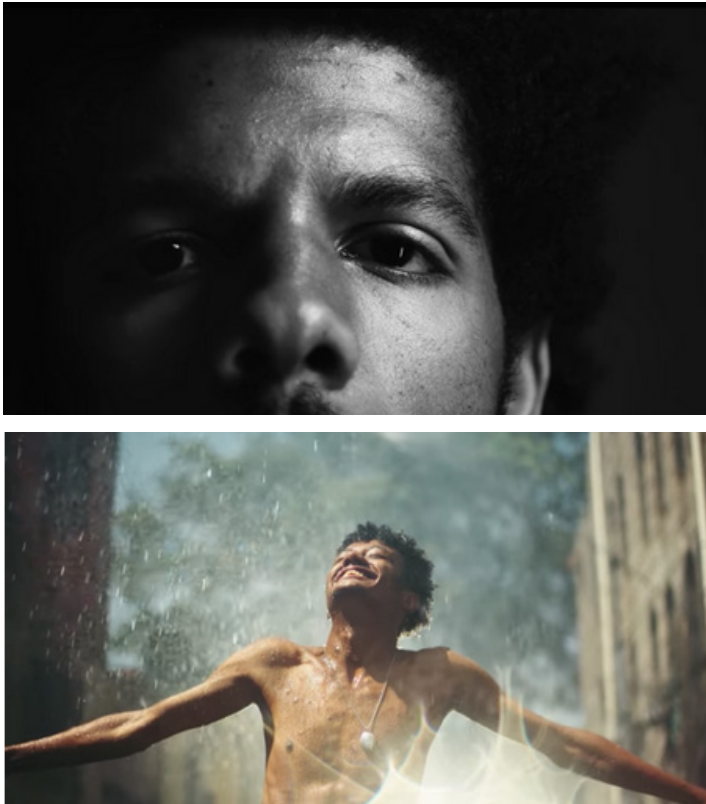


Fonte: YouTube (2021).

De acordo com Goodwin (1992), na análise do videoclipe, é fundamental que o pesquisador considere o conteúdo como um produto sonoro. Em outras palavras, para o autor as imagens só fazem sentido, de fato, se estiveram atreladas à canção. Os efeitos sonoros da trama contada pelo artista abrangem não só os trechos das canções como também monólogos (Prata e Ouro, depoimento Caique e etc.); ritmos afro-brasileiros (por exemplo, a música instrumental que toca quando o protagonista se encontra com os seus amigos na varanda de um prédio); o som ambiente do campo e os passos do protagonista

ofegante pelas ruas da cidade, entre outros. Os momentos em que escutamos os trechos das músicas apresentam um nítido diálogo com as respectivas letras. Como quando Baco canta “[n]ós vive pela prata tatata tatata, nós mata pela prata tatata tatata, protegemos a prata tatata tatata, nós negros somos prata tatata tatata” e os dizeres são acompanhados de imagens de vários rostos negros. O mesmo acontece no trecho de *Queima minha pele*, quando o *rapper* diz “[a]mor, você é como o sol, ilumina meu dia, mas queima minha pele” e vemos o protagonista tomando um banho de chuva.

**Figura 3:** Os trechos ressaltam a sincronia entre os efeitos sonoros e a composição imagética



Fonte: YouTube (2021).

Nesse sentido, os efeitos sonoros do clipe vão ao encontro da composição imagética, seja por meio das músicas ou dos outros recursos usados no conteúdo.

A fotografia de *Bluesman* dá continuidade à capa do disco homônimo. A foto de João Wainer mostra um detento tocando uma guitarra no antigo Carandiru, em São Paulo. Segundo Baco (apud FERREIRA, 2018, [s. p.]),

[e]ssa foto é uma das imagens mais libertadoras que eu já vi. Ser BLUESMAN é não ser o que os outros esperam, é não se enquadrar em rótulos ou estereótipos, e essa foto do João Wainer de um negro dentro do Carandiru, um dos maiores presídios que o Brasil já teve, representa isso! Com todo esse peso, a foto só exala arte e isso é BLUESMAN!!!

A fotografia do clipe se divide, de modo geral, em dois momentos, em tons cinzas e tons marrons. O cinza é usado quando ainda não sabemos para onde e/ou de quem o protagonista corre, e o marrom (em diálogo com capa do álbum) em momentos em que o jovem entra em contato com sua ancestralidade e com a arte. Assim como na imagem de João, o jovem se liberta através da música no final da canção.

Apesar de ser permeada por diversas imagens, a edição do clipe *Bluesman* é linear. Por mais que a trajetória do protagonista seja intercalada de outras cenas, acompanhamos do início ao fim o seu percurso, desde a corrida pela cidade até a aula de música. É a partir dessa linearidade cronológica que os desdobramentos (como o monólogo Prata e Ouro) acontecem.

Assim como no álbum, a temática geral do videoclipe é a negritude e o racismo estrutural. Hall (1996, p. 75) aponta que as “identidades de diáspora” são pautadas não pela simples revisão de um passado ontológico, mas pela constante transformação. O interlúdio que reflete sobre a metáfora entre a prata (metal) e a população negra no Brasil, introduzindo um trecho da faixa que articula essa ideia, *Preto e Prata*, incorpora essa prática de ressignificação.

Na sequência, o clipe retoma a faixa título até que *Queima minha pele* assume a trilha em uma cena do personagem sob um dia de sol e chuva. O final da narrativa incorpora o recurso de quebra de expectativa, apresentando o motivo da pressa do personagem no princípio: estaria atrasado para um ensaio (ou aula) musical.



O tema do videoclipe é explorado de diversas formas, mas, de maneira geral, procura opor-se às narrativas essencialmente ligadas aos corpos negros. Hall (1996) destaca que as identidades afrolatinas são, constantemente, consideradas unívocas. A fala de Caíque ressoa um processo de diferenciação, a partir da busca por um futuro outro daquele socialmente imposto. A quebra de expectativa no final dá-se pela associação do espectador, de início, a fuga da opressão policial, recorrente no cenário urbano e no imaginário social consolidado pela mídia, o que, novamente, tensiona as relações de identidade, entre o que se espera de um sujeito negro e o que de fato se concretiza na narrativa. Junto à letra da música, em um belo campo em um dia de sol, o clipe apresenta a reflexão quanto à apropriação e ao embranquecimento da cultura negra pelo mercado, através da história do *blues*, ritmo surgido nos Estados Unidos que deu origem ao universo rock.

A obra tenciona os censos numéricos da população brasileira, composta majoritariamente por pretos e pardos, com a alocação dessa parcela na hierarquia social. Nas poucas linhas faladas no videoclipe, para além da canção, um personagem reflete “[d]o latim *argentum*, significa brilhante. Nossa pele é de prata. Ele reflete luz. Um brilho tão intenso que me pergunto, por que o ouro é tão querido e a prata subvalorizada?”. Na sequência, a metáfora é explorada através da letra de *Preto e Prata* que diz “[...] nós vive pela prata, nós mata pela prata, protegemos a prata, nós negros somos prata” com a última sílaba de cada verso sendo repetida algumas vezes com um som que lembra a onomatopeia de um tiro de pistola (tatata).

No decorrer do clipe, outras críticas sociais podem ser encontradas, discutindo estereótipos do racismo na sociedade, assim como suas relações com as imagens apresentadas. Enquanto Exu do Blues canta “choro sempre que eu lembro da gente”, referenciando a população negra, o personagem se localiza em uma igreja e a pintura de Jesus Cristo negro é exibida. Esta discussão está presente em outros momentos e refere-se ao modo como o personagem bíblico foi retratado ao longo dos séculos, distanciando-o de sua matriz étnica. Com o verso, “eu sou o maior inimigo do impossível”, é exibida uma sequência de diferentes planos que exaltam a beleza preta. No trecho, “Jerusalém que se foda, eu tô a procura de Wakanda”, as imagens seguem a métrica da canção, cortando entre os versos, da imagem de Jesus Cristo ocidentalizado (logo, branco), para uma reunião pacífica e bem-humorada de amigos pretos, ambientada pelo som dos afoxés. Nesses contextos, o videoclipe articula as “posições de enunciação” (HALL, 1996, p. 96), transgredindo os sentidos consolidados pela História oficial, apropriando-se e ressignificando

discursos “[...] em suas formas destotalizadas e desconstruídas, não se trabalhando mais no paradigma no qual eles foram originalmente gerados” (HALL, 2003, p. 104).

A intertextualidade pode ser identificada em diversos momentos ao longo do videoclipe. A referência à Wakanda (país ficcional africano e terra natal do personagem da Marvel Comics, *Pantera Negra*) é explorada no trecho acima descrito e relaciona-se à ideia de comunidade, que é um dos pilares das discussões sobre identidades contemporâneas. A discussão do universo cristão, materializado pela Bíblia, é constantemente debatida nos dois âmbitos principais do videoclipe, tanto na música quanto nas imagens.

**Figura 4:** A sequência faz referência ao universo ficcional de 2001 – Uma odisseia no espaço



Fonte: YouTube (2021).

No plano exposto na imagem acima (Fig. 4), a referência é puramente visual. A grande barra de prata, metáfora amplamente explorada tanto pelas músicas quanto pelo clipe de Exú do Blues, assemelha-se ao monólito que aparece no começo do filme “2001 – Uma odisseia no espaço”. Na narrativa cinematográfica de origem, um grande monólito aparece, sem grandes explicações, em meio a uma sociedade pré-histórica composta por primatas, sugeridos

pela história como ancestrais da humanidade. Em um primeiro momento, assustados, logo depois os símios de Kubrick passam a contemplar aquele corpo estranho e isso serve de transição para a sociedade futurista projetada pelo cineasta. Uma possível leitura do significado do objeto no filme é sobre o princípio da consciência humana. Em *Bluesman*, o personagem contempla a prata, já utilizada como metáfora na narrativa para as exclusões causadas pelas relações político-econômicas e, em seguida, se diverte sob o sol. Como efeito transitivo, a cena parece fazer uso tanto da intertextualidade quando da metáfora para propor essa tomada de consciência sobre a negritude.

A inovação do videoclipe de *Bluesman* pode ser discutida em diversos pontos. Em relação ao formato, a produção foge das lógicas tradicionais da indústria fonográfica ao reunir três diferentes faixas que, juntas, integram e materializam visualmente o álbum como um todo. O modelo utilizado de narrar uma história usando as músicas como plano de fundo, apesar de recorrente, expande as possibilidades e se aproxima de uma estética cinematográfica, com pausas notáveis que incorporam tanto monólogos roteirizados como efeitos sonoros e trilhas que não estão presentes nos discos (como os batuques afro-brasileiros). Além de ser distribuído pelo canal oficial de Baco no YouTube, o conteúdo ganhou diversos desdobramentos, por exemplo, versões reduzidas, fotos dos bastidores e teasers para o Instagram e o Twitter.

Em relação à originalidade, os temas também são abordados de modo a surpreender o espectador, com o uso de diversos recursos como, por exemplo, a quebra de expectativa. É importante ressaltar também a paleta cromática, que subdivide o clipe em atos que parecem se opor (com o uso do contraste entre tons mais escuros e mais claros, a depender do clima que se pretende dar a determinada cena), mas que reunidos constroem o contexto geral da obra.

A qualidade artística do videoclipe *Bluesman* reforça e amplia a proposta do álbum homônimo de Baco Exú do Blues. A partir de uma fuga que se desconstrói a cada passo que o protagonista dá em direção à sua aula de música, são colocados em pauta temas pertinentes, que já integram a obra do rapper, e apresentadas novas camadas interpretativas. Nesse sentido, *Bluesman* reforça a complexidade e a pluralidade da linguagem do videoclipe, que ao convergir o campo sonoro e audiovisual explora as semelhanças e as idiossincrasias de cada âmbito, contribuindo diretamente para a configuração de uma narrativa singular.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o processo de análise, percebeu-se articulações complementares entre os planos da Expressão e do Conteúdo. No primeiro, é notável que ambientação do videoclipe desenvolve a cidade como personagem. O *Bluesman* de Baco Exu do Blues percorre as periferias urbanas, mas também está alocado em seu cerne. Os diferentes cenários, a arquitetura periférica e a materialidade dos prospectos urbanos são pulsantes durante toda a produção. Nesse sentido, a própria cidade serve como fio condutor da narrativa.

Outro ponto de interesse refere-se à contraposição de narrativas hegemônicas, que pode ser observado em diversos indicadores e mais especificamente no tema. Ao narrar de forma divergente a história da população negra no Brasil, a produção realoca os sujeitos ali representados. Tecendo metáforas complexas, como a fascinação pelo ouro em detrimento da prata, o videoclipe reafirma o posicionamento político do autor, em consonância direta com suas canções e, também, com o álbum que integra. No entanto, essa complementação visual à música não se limita aos cartazes narrativos, meramente explicativos. Por exemplo, a quebra de expectativa quanto ao destino do personagem principal, que surge dos elementos cênicos e filmicos das primeiras cenas, tais como a limitação do quadro, a expressão do ator e a direção de fotografia, reformata o que se espera da narrativa, tornando-a instigante.

*Bluesman* também incorpora um formato inovador, tangenciando tendências mundiais, ao ponto que reúne três faixas do álbum na construção de um curta-metragem. Ao ser produzido dessa maneira, a produção reúne características clássicas da narrativa cinematográfica, por exemplo, a montagem dialética. Além disso, apresenta, também, elementos da ficção seriada como os diferentes arcos narrativos que, embora possam ser compreendidos isoladamente, como interlúdios, convergem para um mesmo ponto e produzem sentidos múltiplos.

Por fim, o videoclipe *Bluesman* pode ser considerado um objeto ímpar no que se refere à convergência de linguagens no cenário contemporâneo. Reunindo em um formato audiovisual, que historicamente tem por objetivo a promoção de um produto da indústria fonográfica, questões importantes, articuladas através de elementos filmicos, televisivos e musicais, e apresentando uma narrativa capaz de estimular percepções críticas sem se tornar óbvia ou excessivamente didática.

## REFERÊNCIAS

BEZERRA, B.; COVALESKI, R. Pós-Modernidade, Entretenimento e Consumo Midiático: a Narrativa Intertextual Bad Blood. **Rumores**, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 190-208, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/109269>. Acesso em: 10 jun. 2020.

BORGES, G. **Qualidade na TV pública portuguesa**: análise dos programas do canal 2. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2014.

BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOPES, G. L. **O corpo educado**. Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 151-167. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1230>. Acesso em 11 jun. 2020.

DA SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In: DA SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e diferença** – a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 73-102.

FERREIRA, M. Baco Exu do Blues revela a ‘imagem libertadora’ da capa do segundo álbum do artista. **G1**, 20 nov. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2018/11/20/baco-exu-do-blues-revela-a-imagem-libertadora-da-capado-segundo-album-do-artista.ghtml>. Acesso em: 20 ago. 2021.

GOODWIN, A. **Dancing in the distraction factory**: music television and popular music. Mineápolis: University of Minnesota, 1992.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, S. Identidade Cultural e Diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, IPHAN, n. 24, p. 68-75, 1996. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=revi-phan&pagfis=8698>. Acesso em: 27 abr. 2020.

HALL, S. Quem precisa da identidade. In: DA SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e diferença** – a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 103-133.

HOLZBACH, A. **A invenção do videoclipe**: a história por trás da consolidação de um gênero audiovisual. Curitiba: Appris, 2016.

JÚNIOR, J. Baco Exu do Blues – Bluesman. **Omelete**, 2018. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/musica/criticas/baco-exu-do-blues-bluesman>. Acesso em: 20 ago. 2021.

MACHADO, A. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

OLIVEIRA, L. Crítica: O blues de Baco Exu do Blues é urgente e livre. **O Globo**, 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/critica-blues-de-baco-exu-do-blues-urgente-livre-23247800>. Acesso em: 20 ago. 2021.

PRISCO, L. Blues é crítica de um Brasil racista. **Metrópolis**, 2018. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/musica/critica-bluesman-de-baco-exu-do-blues-e-critica-de-um-brasil-racista>. Acesso em: 20 ago. 2021.

SOARES, T. **A estética do videoclipe**. João Pessoa: Editora Universitária, 2013.

VELLAR, A. Spreading the cult body on YouTube: A case study of “Telephone” derivative videos. **Transformative Works and Cultures (TWC)**, [S. l.], v. 9, p. 1-11, 2012. Disponível em: <https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/313/300>. Acesso em: 10 jun. 2020.

VERNALLIS, C. **Experiencing music video: aesthetics and cultural context**. Nova York: Columbia University Press, 2004.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: DA SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e diferença** – a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 7-72.

**TERRITÓRIOS SONOROS DO ATLÂNTICO  
NEGRO: MÚSICA, RACIALIDADE E  
IMAGINÁRIO SONORO DOMINANTE**

**Andy Hellen Marques Real**

Universidade Federal de Pelotas (UFPe)  
andymarques.art@gmail.com

**Felipe Merker Castellani**

Universidade Federal de Pelotas (UFPe)  
felipe.castellani@ufpel.edu.br

**Lucas Moura Barboza**

Universidade Federal de Pelotas (UFPe)  
lucas02moura@gmail.com

**Natália Nunes Homero**

Pesquisadora independente  
natalianhomero@gmail.com

**Renata Santos Sampaio**

Universidade Federal de Pelotas (UFPe)  
renatasampaio.arte@gmail.com

## INTRODUÇÃO<sup>77</sup>

O presente trabalho parte de perspectivas afrodiaspóricas para investigar o campo problemático da música. Tem como centro as relações raciais e seus desdobramentos políticos, artísticos e sociais. Para tanto, partiremos do estudo do som enquanto um elemento constituinte dos processos de racialização, por meio do entendimento da escuta como um processo perceptivo diretamente conectado a noções socialmente compartilhadas: informações sobre fontes sonoras, reconhecimento de timbres específicos, sistemas linguísticos e musicais, dentre outras. Ao se conectar diretamente às estruturas sociais, o som pode atuar como substituto dos marcadores raciais, reforçando binarismos conceituais e criando hierarquizações epistemológicas.

Como ferramenta analítica, lançamos mão do conceito de linha de cor sônica, desenvolvido por Jennifer Lynn Stoeber (2016). A autora apresenta a escuta enquanto um processo construído a partir de sistemas ideológicos, nos quais são elaborados conceitos coletivos sobre os sons, bem como relações de poder que delimitam quais sons são desejáveis e quais são indesejáveis e em quais contextos. Quando repetidas, validadas ou, então, invalidadas de forma compartilhada, essas noções e delimitações configuram um arcabouço cultural, ou melhor, um imaginário sônico dominante. Convém ressaltarmos que a constituição desse imaginário é sempre localizada temporal e geograficamente.

Se, por um lado, o som pode atuar em sistemas ideológicos discriminatórios, por outro lado, este tem importância fundamental em espaços de reorganização política e cultural de grupos historicamente silenciados. Nesse sentido, também nos dedicaremos a uma análise das relações entre a produção de conhecimentos musicais e a formação de alguns destes territórios, especificamente aqueles formados na diáspora africana no Brasil, durante as primeiras décadas do século XX até os dias atuais.

Na primeira parte deste estudo, nós nos deteremos aos processos de transformação e apropriação das práticas musicais relacionadas ao samba, apresentando os contextos do pós-abolição e da remodelação urbana da cidade do Rio de Janeiro, assim como os espaços

---

<sup>77</sup> O presente trabalho é uma resultante das ações do Corpo-imagem-som: epistemologias contra-coloniais nos campos das artes (CNPq, UFPel) e do projeto “Som, racialidade e território: perspectivas afrodiaspóricas”. O último destes, conta com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul (FAPERGS) na modalidade Auxílio Recém Doutor (ARD) sob coordenação de Felipe Merker Castellani.



de resistência cultural negra do início do século XX. Concluindo esse percurso inicial, tratamos da bossa-nova, gênero musical emblemático da classe média carioca que consolida um imaginário sonoro dominante, marcado pelo tensionamento racial.

Na segunda parte, propomos um olhar para os territórios sonoros transnacionais do Atlântico Negro, especificamente aqueles relacionados à cultura hip-hop, objetivando, assim, compreender alguns dos vetores de formação das identidades negras nas Américas, bem como o papel das epistemologias musicais nesse processo. Posteriormente, na terceira e última parte, observamos em produções artísticas recentes, como abordagens sonoras experimentais ativam cosmopercepções<sup>78</sup> afrodiaspóricas, propondo o estabelecimento de percursos contra coloniais no campo da arte contemporânea, como no caso da obra *Cabeça D'água* (2018), de Laís Machado.

## **DO SAMBA À BOSSA: MOVIMENTOS DE RESISTÊNCIA E INVISIBILIZAÇÃO**

### **As congadas e o simulacro colonial**

O samba é um gênero musical reconhecido, desde o início do século XX, como marca registrada da identidade do povo brasileiro. Contudo, ainda é dada pouca atenção à história de sua constituição como movimento de integração comunitária e de preservação de musicalidades afrodiaspóricas, com seus próprios processos de transformação e ressignificação ao longo do tempo.

Direcionamos a presente análise para a constituição do samba no Rio de Janeiro e a criação, mais tarde, da bossa-nova, compreendida enquanto um movimento que integra dois gêneros musicais da Afrodiáspora, o samba e o jazz estadunidense. Ao ser apropriada por uma parcela específica da população, a bossa-nova acabou por apagar da história os nomes de seus precursores históricos.

Embora o debate em torno do samba possa e deva se expandir para além do contexto histórico da cidade do Rio de Janeiro, no presente trabalho, optamos por nos circunscrever a tal espaço. Esta escolha se justifica pela conexão de aspectos socioculturais e musicais, entre o samba carioca e outras manifestações que abordamos neste

---

78 Recorremos ao conceito de cosmopercepção tal qual proposto pela pensadora nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí (2021), a autora utiliza o conceito para descrever a lógica cultural dos povos yorubás, assim como de outros povos que não possuem na visão seu sentido principal de apreensão do mundo, solicitando por vezes a combinação de múltiplos sentidos (OYÈWÙMÍ, 2021, p. 29).

trabalho, como o funk e o rap. Ainda sim, é importante frisarmos que não há uma única matriz afrodiáspórica para o samba e tampouco uma única localização geográfica possível para sua origem, como podemos notar em suas múltiplas formas presentes no território brasileiro, que testam os limites das definições baseadas em categorizações herméticas<sup>79</sup>.

O samba possui raízes em diferentes musicalidades africanas, especialmente aquelas provenientes da África Centro-Occidental<sup>80</sup>, notadamente a região onde hoje encontra-se Angola. A própria etimologia da palavra remete às línguas (LOPES, 2012): *tchokwe*, na qual significa brincar ou cabriolar; *quicongo*, na qual refere-se a uma dança em que as/os dançarinas/os batem o peito umas/uns contra as/os outros; *bundo*, na qual refere-se à ação de ferver algo; ou ainda, ao *quimbundo*, que significa rezar. A palavra samba, pode ainda referir-se a cargos litúrgicos ocupados por mulheres em religiões de matriz centro-africana e na umbanda. Segundo Lopes e Simas (2015), historicamente, a designação “samba” foi bastante generalizada no Brasil, aplicada a praticamente qualquer estribilho acompanhado por instrumentos de percussão e considerado de feição africana, sendo equivalente, no século XIX, a outras manifestações culturais afrodiáspóricas como a xiba, o cateretê e o fandango. Os autores notam ainda que as danças africanas que possuíam a umbigada enquanto elemento central, eram comumente nomeadas de “samba” e/ou “batuque”, durante os períodos colonial e imperial brasileiro (LOPES, SIMAS, 2015, p. 311).

Uma obra de fundamental importância na construção do presente trabalho, é o livro *Do samba ao funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um Samba chamado Brasil* (2016), de autoria do pesquisador, músico e escritor Spirito Santo. O autor apresenta a complexa rede de relações entre elementos distintos que configuram o que se entende nos dias de hoje, enquanto o gênero musical “samba”. Em uma minuciosa investigação, Spirito Santo (2016) aborda as práticas sociais e musicais das populações negras brasileiras e suas transformações históricas, bem como as cosmopercepções africanas

---

79 Para uma contextualização e reflexão sobre a história social do samba e das musicalidades afrodiáspóricas que constroem este gênero musical ver: Galante (2015); Sandroni (2001); Santo (2016); e Lopes, Simas (2015).

80 A maior parte das pessoas africanas escravizadas e desembarcadas em terras brasileiras eram de origem centro-africana. Segundo o *Atlas of The Transatlantic Slave Trade* (ELTIS, RICHARDSON, 2010), entre 1501 e 1867 foram sequestradas no continente africano e embarcadas em navios brasileiros e português 5.849.300 pessoas. Estima-se que dessas 3.939.000 pessoas eram provenientes da costa da África Centro-Occidental.

e afrodiaspóricas que as formam. Além disso, apresenta igualmente: a formação do espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro, as influências e transformações operadas nas práticas musicais pela indústria fonográfica e os movimentos de apropriação e resistência das musicalidades afro-brasileiras.

Refutando análises que separam a música de seu contexto socio-cultural, limitando a compreensão do samba a um fenômeno estritamente musical, Spirito Santo (2016) propõe um olhar crítico e amplo, compreendendo o samba enquanto um conjunto de práticas culturais que juntas definem um modo de vida de parte da população negra brasileira, práticas estas que não são fixas, ao contrário possuem suas próprias dinâmicas e estão em constante processo de reinvenção. Nas palavras do autor:

[o] samba poderia ser melhor entendido quando visto como representação cultural, artística e musical de um conjunto de práticas e hábitos muito antigos, que formam uma cosmogonia ou, mais simplesmente um modo de ver a vida, praticado por parte considerável de nossa população que, por diversas razões, se tornou característica do povo brasileiro (SANTO, 2016, p. 52).

Outro importante ponto a ser destacado na obra de Spirito Santo (2016) é a afirmação do samba enquanto marca do legado cultural africano no Brasil, demonstrada a partir de uma abordagem transversal, marcada por diálogos com a historiografia africana e por análises iconográficas e etnomusicológicas. Podemos mencionar dentre essas, as relações entre os cortejos musicais das embaixadas centro-africanas, com as Congadas brasileiras. Para tanto, o estudioso realiza uma série de investigações iconográficas de pinturas, ilustrações e retratos produzidos em sua maioria no contexto de expedições coloniais europeias em solo africano, especificamente na região do Reino do Kongo. Assim como, apresenta análises de relatos escritos por missionários e outros agentes coloniais<sup>81</sup>, os quais se estendem do século XVI ao Século XVIII.

---

81 Dentre as fontes analisadas por Spirito Santo (2016), destacamos as seguintes: as pinturas do holandês Albert Eckhout, realizadas no século XVII; as descrições históricas do Padre João Antônio Cavazzi de Montecucolo, publicadas originalmente no ano de 1687; o relato de Albuquerque Felner, realizado no final do século XVI; os relatos de Duarte Lopes transcritos por Filippo Pigafetta, publicados em 1591; e o relato de George Tams, publicado em 1850.

Comparando esse material às fotografias e aos relatos das Congadas, em suas diferentes denominações (Ticumbis, Cacumbis, Cucumbis etc.), que ocorriam em território brasileiro entre os séculos XVIII ao XX, o autor observa a presença de uma série de insígnias<sup>82</sup> de uso comuns aos participantes dos cortejos musicais de ambos os contextos: uso de capacetes de penas, de saiotos e acrescentamos, de faixas na altura dos umbigos<sup>83</sup>. Além disso, é notável a semelhança na maneira de tocar os tambores, em ambos os casos os tambores são inclinados em direção ao chão e os músicos os colocam entre as pernas.

Os diferentes cortejos agrupados sobre o nome de Congadas possuíam múltiplos sentidos e funções sociais. Em alguns casos, manifestavam-se na forma de cortejos de reis relacionados às festas de santas/os católicos, ligados as irmandades negras de São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora do Rosário<sup>84</sup>. Em outros, apresentavam-se na forma de disputas e batalhas dramatizadas entre embaixadas de reis africanos, como nos Autos dos Congo. Ou ainda, no caso dos chamados cucumbis carnavalescos, expressão de grande importância na história do samba, constituíam-se enquanto uma reunião de diferentes tradições sociais e litúrgicas africanas e afrodiáspóricas, colocadas em relação com a cultura europeia das classes dominantes brasileiras.

82 O historiador e etnomusicólogo Rafael Galante apresenta, no âmbito de seus cursos em dois módulos, intitulados: As diásporas centro-africanas e a formação das musicalidades Afro-Atlânticas, uma detalhada leitura da cultura material centro-africana e afrobrasileira. Além de leituras de fotografias e relatos textuais, Galante destaca a presença de insígnias e instrumentos musicais centro-africanas no Brasil colonial em pinturas de Jean-Baptiste Debret, Zacharias Wagener, Carlos Julião, dentre outros.

83 Sobre a importância do umbigo nas culturas centro-africanas, Elizia Cristina Ferreira (2017, p. 131) destaca que “[o] umbigo pode ser considerado o centro de um sujeito e o filósofo congolês Fu-Kiau, pensador contemporâneo formado tanto nas tradições do Congo quanto no sistema ocidental, numa palestra que deu em Salvador, ao falar da capoeira, fala do movimento para centro, como um movimento importante dentro do pensamento bantu. Segundo ele, para os Bantu viver é um processo emocional, de movimento. Viver é movimentar e movimentar é aprender. Além das quatro direções básicas (frente, trás, direita e esquerda) e dos movimentos para cima e para baixo e temos ainda para uma sétima direção possível: o centro”.

84 João Lopes, capitão-mor da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá (Belo Horizonte, MG), entre 1975 e 2004, faz a seguinte distinção entre Congado e Reinado: “[o] Congado significa todos os grupos afro-brasileiros reunidos, cantando e louvando a Virgem Maria: todas as tradições de guardas, como o congo, o catopé, o marinheiro, o marujo ou o violão..Agora, para fazer reinado, se busca o fundamento, segundo a tradição dos negros velhos, que eu preservo até hoje na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, daquilo que foi mostrado lá na beira do mar, quando a Virgem Maria apareceu para os negros para que eles adquirissem a sua liberdade. Por isso, que negro velho tem que ter fé no Ripungo de Manganá, que significa Rosário de Maria.” (LOPES apud KISHIMOTO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 17).

A partir do final do século XIX, esses cucumbis tiveram práticas transformadas e adaptadas aos ranchos e cordões carnavalescos. O pesquisador Eric Brasil (2014) faz uma importante observação acerca dos cucumbis carnavalescos cariocas do final do século XIX:

[o]s Cucumbis Carnavalescos não representam apenas uma reprodução de antigas festas coloniais. Eles eram uma manifestação mais ampla, uma elaboração criativa de seus participantes estabelecendo um diálogo entre as novas formas de se brincar o carnaval da década de 1880 com os elementos culturais presentes entre as culturas negras da cidade. Elementos das congadas, dos reisados, das festas das irmandades religiosas, dos cortejos fúnebres, de embaixadas africanas, e também referências a Calunga, um cristianismo africano) e a história da África (o reino do Congo, a rainha Ginga, a travessia do Atlântico) entravam em contato com as formas europeizadas de se brincar o carnaval (os préstitos com pela Rua do Ouvidor) (BRASIL, 2014, p. 290).

A afirmação de Brasil (2014) leva-nos a indagar se a oposição binária entre as funções litúrgicas e práticas sociais recreativas, bem como entre estas e reivindicações políticas são pertinentes ao contexto das Congadas, do samba ou de outras manifestações afrodiaspóricas. Edmilson de Almeida Pereira e Núbia Pereira de Magalhães Gomes (2004), ao analisarem as narrativas de preceito no contexto do Congado mineiro contemporâneo, notam a importância que o discurso religioso possui nos contextos de reorganização social das populações negras brasileiras, por vezes, apresentando-se com o único horizonte possível para a reivindicação da cidadania plena. Nas palavras dos autores:

[n]o contexto das tensões étnicoculturais da sociedade brasileira há de se notar a importância que as populações negras atribuíram ao discurso religioso, uma vez que excluídas das áreas discursivas associadas às questões políticas e econômicas, procuraram fazer dos discursos religiosos um lugar de referência também a estes temas (PEREIRA, GOMES, 2004, p. 30).

Não é exagero afirmar que, ao tomarem o espaço público os cortejos musicais das Congadas subvertem a ordenação do espaço concebida a partir de um “simulacro” colonial (SODRÉ, 2002, p. 35), por meio do qual as classes dominantes brasileiras dos séculos XVIII e XIX, buscavam a identificação com os costumes, os hábitos e com a própria arquitetura europeia. Ao fazerem soar e performar as tradições centro-africanas e afrobrasileiras nas ruas da Corte, e posteriormente da capital do país, são produzidas novas formas de sociabilidade, resultantes das justaposições e das trocas culturais singulares que ocorreram nestes espaço-tempo específicos. Integrando, assim, tais territórios aos processos de construção das identidades negras brasileiras. Como afirma Muniz Sodré (2002, p. 23): “[...] a história dá-se num território, que é o espaço exclusivo e ordenado das trocas que a comunidade realiza na direção de uma identidade grupal”. Com isso, as Congadas afirmam a presença física, sonora e cultural afrobrasileira nos espaços urbanos, reivindicando a participação dessa parcela da população na construção da vida pública do país.

O caráter político dessas tomadas dos espaços, é explicitado na frase cantada pelos membros de um cucumbi carnavalesco em um cortejo no Rio de Janeiro em 1888, conforme relata Eric Brasil (2014), citado por Spirito Santo (2016). Positivando e reivindicando a herança africana, as/os participantes do cortejo entoavam: “[a] África sempre foi livre” (BRASIL, 2014 apud SANTO, 2016, p. 74).

## **O dispositivo de racialidade, a formação do espaço urbano carioca e os territórios de reorganização social**

Para compreender o caráter estrutural do racismo brasileiro, faz-se necessário identificar os múltiplos níveis de atuação nos quais atuam os vieses raciais: a constituição arquitetural dos espaços, a elaboração das leis e das políticas institucionais, o desenvolvimento dos enunciados científicos e filosóficos, os processos de hierarquização dos saberes, dentre outros. Sueli Carneiro (2005) nomeia de “dispositivo de racialidade”<sup>85</sup> esta rede de elementos heterogêneos que “[...] articula saberes, poderes e modos de subjetivação” (CARNEIRO, 2005, p. 34), objetivando a construção de binarismos hierarquizados que almejam definir a população negra por meio do “paradigma do Outro”, inferiorizado em relação a um “Eu hegemônico”, branco e masculino, compreendido como única condição plena de humanidade.

---

85 Sueli Carneiro ressignifica o conceito de dispositivo de Michel Foucault para aplicá-lo ao contexto do racismo anti-negro brasileiro.

Para identificarmos essa rede que configura o dispositivo de racialidade no contexto do samba, retornaremos ao contexto histórico do final do século XIX. Com a abolição da escravatura e a libertação oficial das pessoas escravizadas, a população negra passou para a condição de livre, sem fornecimento de qualquer recurso ou reparação para que constituíssem novas vidas. Sendo assim, o Brasil passou a ter um número expressivo de pessoas negras nas cidades, e em todos os lugares, sem acesso à escolaridade e sem perspectivas de emprego. No Rio de Janeiro, grande parte dessas pessoas se estabeleceram nas regiões centrais, principalmente nas regiões portuárias. Contudo, em 1903, o governo carioca colocou em prática o projeto conhecido como a Reforma Pereira Passos de saúde pública e modernização da cidade, inspirada no plano de remodelação de Paris executado pelo Barão Georges Eugène Haussmann, no final do século XIX. Um processo de gentrificação que acabou afastando as pessoas pobres para as margens da cidade, como relata o artigo da Fundação Oswaldo Cruz<sup>86</sup>.

Com as demolições [dos cortiços], a população que tinha alguma fonte de renda deslocou-se do centro para o subúrbio, enquanto os mais pobres foram habitar as encostas dos morros, engrossando o contingente populacional das favelas que começavam a surgir (AZEVEDO, LIMA, [s. d.], [s. p.]).

Pouco tempo antes, no ano de 1890, um ano após o Brasil se tornar república e dois anos depois da assinatura da Lei Áurea, foi assinado o Decreto n. 847, de 11 de outubro de 1890, no texto do Código Penal dos Estados Unidos do Brasil. O Decreto compreendia o ócio como crime, sendo estendida a proibição aos praticantes de capoeira que assim seriam considerados vadios e punidos com “[...] prisão celular por dous a seis mezes” (BRASIL, 1890, [s. p.]). Mais tarde em 1941, durante a era Vargas, o texto foi revisto e a lógica da Lei permaneceu, na qual o artigo 59 destaca que a conduta de vadiagem consistia em:

---

86 É de fundamental importância ressaltarmos que sempre ocorreram processos de luta contra as violências praticadas pelo estado brasileiro nesse e em outros períodos históricos. A Revolta da Vacina (1904) foi uma das respostas a esse processo de gentrificação e de violência.

[e]ntregar-se alguém habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes de subsistência, ou prover à própria subsistência mediante ocupação ilícita, com pena de prisão simples, de quinze dias a três meses (BRASIL, 1941,[s. p.]).

A Lei só foi retirada do Código de Contravenção Penal Brasileiro em 2012 e, embora já não fosse mais constantemente aplicada, a lógica do encarceramento em massa, pesa sobre os corpos negros no Brasil até os dias de hoje<sup>87</sup>. Dessa maneira, o Estado Brasileiro encarcerou e violentou milhares de pessoas pretas por anos que, sem trabalho formal em decorrência de sua condição de ex-escravizados e do racismo, tiveram sua existência forjada em um imaginário de sujeitos violentos que seriam uma ameaça à sociedade. As prisões de sambistas e capoeiras, ou qualquer pessoa negra, portando um pandeiro ou qualquer instrumento nas mãos eram recorrentes. Como ilustra Lira Neto (2017), até mesmo o ato de carregar um instrumento de percussão, já poderia ser visto com um indicativo de vadiagem.

Anteriormente, observamos nas Congadas um importante papel de ressignificação dos espaços urbanos cariocas, subvertendo suas lógicas de ordenação, frente aos processos de consolidação de um simulacro colonial. Outro vetor de resistência que é central para compreender a constituição do samba, é a criação de territórios de reorganização política e cultural. Territórios que não são apenas espaços mensuráveis e delimitados geograficamente, mas lugares de relações ambientais e intersubjetivas, as quais constituem os grupos sociais e suas produções culturais. O som e a música atuam como catalisadores nesses territórios, operando formas de produção e difusão de conhecimentos de naturezas distintas.

As tradições espirituais, a resistência social e as práticas musicais se encontram articuladas no interior das comunidades afrodiáspóricas cariocas no início do século XX. Figuras como Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida, 1854-1933, mãe-pequena no candomblé de João Alabá) e Zé Espinguela (José Gomes da Costa, 1890-1945, conhecido também como Pai Alufá), ambos sambistas e lideranças comunitárias

---

87 Segundo o Infopen, sistema de informações estatísticas do sistema penitenciário brasileiro desenvolvido pelo Ministério da Justiça, em julho de 2019 a maior parte da população carcerária brasileira era formada por pessoas pretas e pardas, totalizando 66,69% do total de pessoas encarceradas no sistema prisional brasileiro. Para mais informações acessar: <http://antigo.depen.gov.br/DEPEN/depen/sisdepen/infopen>. Acesso em: 26 fev. 2022.



e espirituais, exerciam enorme influência política no Rio de Janeiro. Atuavam protegendo os membros das suas comunidades da violência do estado, negociando a permanência das rodas de samba e dos rituais religiosos em suas casas, assim, mantendo vivas as musicalidades e as espiritualidades de diferentes matrizes africanas. O historiador e etnomusicólogo Rafael Galante (2021)<sup>88</sup> nota que os alufás, líderes espirituais de origem oeste africana, de tradição muçulmana, eram lideranças bastante respeitadas no início do século XX no Rio de Janeiro, seguidos pelas ialorixás do candomblé baiano, a partir da década de 1930.

Outro marco importante nesse percurso é o registro fonográfico da canção *Pelo Telefone*, considerada o primeiro samba gravado da história, de autoria de Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos, 1890-1974) e Mauro de Almeida (1882-1956), registrada oficialmente em 1916, como gênero “samba urbano/carnavalesco”. A autoria da canção foi questionada por vários sambistas da época, que alegavam que ela teria sido criada nas rodas de improviso, tradicionais na casa de Tia Ciata<sup>89</sup> e, posteriormente, adaptada e registrada por Donga. A casa de Tia Ciata era situada no Rio de Janeiro na região nomeada de Pequena África pelo artista plástico e músico Heitor dos Prazeres (1898-1966).

Com o surgimento das escolas de samba a partir dos anos 1920 e o crescente interesse de algumas figuras das classes dominantes cariocas, a presença de outras classes sociais nos morros e subúrbios aumenta. Essas constantes trocas vão fazendo com que o gênero sofra transformações e comece a ser tocado nos salões e grandes festas da elite carioca.

---

88 Essa fala de Rafael Galante faz parte do podcast sobre o disco *Native Brazilian music*, realizado em 2021 pela pesquisadora, compositora e cantora Fabiana Cozza, em sua residência na discoteca Oneyda Alvarenga (Centro Cultural São Paulo). Participaram, além de Galante e da própria Cozza, os pesquisadores: Luiz Antônio Simas e Pedro Paulo Salles. O podcast está disponível no seguinte endereço da web: <https://open.spotify.com/episode/4ei8WtQkDztqqKoR28xeYb>. Acesso em: 26 fev. 2022.

89 É importante frisarmos que muitas mulheres participaram da construção histórica do samba, como a Tia Ciata, a Tia Carmem, a Tia Surica, a Tia Bebiana, dentre outras. As atuações de algumas delas, como instrumentistas e compositoras, foram invisibilizadas. Contudo, recentemente pesquisadores/ras vêm recuperando a memória dessas artistas. Dois trabalhos que atuam neste sentido são: o livro *O samba das ialodês*, de Jurema Werneck (2020) e a coletânea, *As bambas do samba*, organizada por Marilda Santanna (2016). Outro trabalho a ser mencionado, é a série “O samba das pretas”, do podcast narrativo *História Preta*, realizado pelo pesquisador Thiago André, em 2019 e com novos episódios criados até os dias atuais, a série está disponível no seguinte endereço da web: <https://open.spotify.com/show/0gkJ4WY8wXJkC2lZVfLyx>. Acesso em: 26 fev. 2022.

O samba mantinha diálogo constante com os “novos” gêneros musicais, estimulados em grande parte pelo surgimento dos meios de gravação, no final do século XIX e posteriormente da indústria fonográfica e do cinema. O *ragtime* e o *swing*, assim como o *Lynd Hop*, a dança que surgiu e se popularizou nos anos 1920, nos salões de baile do Harlem, em Nova Iorque, influenciaram de forma marcante o surgimento das gafeiras, no Rio de Janeiro, no final da década seguinte, com sua música tocada por orquestras e com a dança em pares ocupando um lugar central. Spirito Santo (2016) aponta que as mudanças geradas por essas transformações inseriram alguns sambistas no contexto mercado fonográfico e no rádio, destacando dentre estes Paulo da Portela (Paulo Benjamin de Oliveira, 1901-1949), Heitor dos Prazeres e Ismael Silva (Milton de Oliveira Ismael Silva, 1905-1978), e Geraldo Pereira (Geraldo Theodoro Pereira, 1918-1955).

Michel Denning (2015) afirma que as dinâmicas de circulação de gravações fonográficas, na segunda metade da década de 1920, era um fenômeno transnacional que marcou, de forma decisiva, as concepções do que compreendemos ainda hoje como música popular urbana. Muitos gêneros e práticas musicais, principalmente provenientes do Sul Global, dentre eles o samba, estavam circulando pela primeira vez de forma massiva e sem suas/seus produtora/res, apresentando novas sonoridades e diferentes concepções a outros músicos em diferentes partes do globo.

Em cidades portuárias de Havana a Honolulu, do Cairo a Jacarta, de New Orleans ao Rio de Janeiro, gravadoras comerciais levaram centenas de músicos desconhecidos a estúdios improvisados para gravar músicas locais. Milhares de discos baratos feitos de goma-laca (uma resina secretada pela fêmea do inseto da laca, um produto colonial colhido nas florestas do Sul da Ásia) foram lançados, disseminando idiomas musicais que, desde então, reverberaram pelo mundo sob uma profusão de novos nomes: son, rumba, samba, tango, jazz, calypso, beguine, fado, flamenco, tzigane, rebetika, tarab, arab, marabi, kroncong, hula (DENNING, 2015, p. 13, tradução nossa)<sup>90</sup>.

---

90 Do original: “In port cities from Havana to Honolulu, Cairo to Jakarta, New Orleans to Rio de Janeiro, commercial recording companies brought hundreds of unknown musicians into makeshift studios to record local musics. Thousands of inexpensive discs made from shellac (a resin secreted by the female lac bug, a colonial product harvested in the forests of South Asia) were released, disseminating musical idioms

A ressonância entre culturas musicais afrodiaspóricas nas américas é marcante, por exemplo: os cortejos musicais como as Congadas, mencionadas anteriormente, também podem ser observados no sul dos Estados Unidos, na tradição dos chamados Mardi Gras Indians<sup>91</sup> de Nova Orleans. No que concerne às relações entre as culturas musicais negras estadunidenses e brasileiras, uma questão que pode ser levantada é o grande número de pessoas oriundas do sequestro europeu perpetrado na África Centro-Occidental que formam as populações negras de ambos os países. Obviamente, apenas tal fator numérico é insuficiente para explicar as influências e a identificação entre as musicalidades que nos referimos no presente trabalho. Além das aparentes semelhanças culturais, um fator político não pode ser descartado e que certamente marca essa ressonância, é a possibilidade dos compositores e instrumentistas do samba carioca vislumbrarem um ideal de liberdade ao observar o protagonismo de artistas negros de outras nacionalidades, por meio de discos, fotografias e filmes que naquele momento passavam a circular pelo mundo atlântico.

A cultura afrodiaspórica era, por um lado, popular e exótica entre as classes dominantes, considerada parte da democracia racial brasileira, por outro lado era perseguida, subalternizada e constantemente suas/seus protagonistas foram apagados da história “oficial” do país, ou até mesmo, mortos pelas forças policiais do estado. No Rio de Janeiro, entre os anos 1920 e 1950, criou-se a necessidade de introduzir a ideia de um Brasil moderno, pautado pelas ideias produzidas na Europa e associadas a um ideal racial de branquidão. Instituindo assim o desejo de branqueamento da nação e, conseqüentemente, implementando políticas públicas, principalmente no campo da educação e da saúde pública concebidas a partir de um ideário eugenista.

Jerry Dávila (2006), afirma que a raça em tal contexto pode ser entendida como uma metáfora temporal, compreendendo a população negra e conseqüentemente seu legado africano ancestral, como a imagem de um passado a ser superado, ligado a afetos primitivos, à preguiça e à criminalidade. A miscigenação era então um processo de superação do passado, rumo ao futuro, branco, por isso bastante celebrada, especialmente na década de 1930.

---

which have since reverberated around the globe under a riot of new names: son, rumba, samba, tango, jazz, calypso, beguine, fado, flamenco, tzigane, rebetika, tarab, marabi, kroncong, hula”.

91 Mardi Gras Indians refere-se a uma expressão carnavalesca afroestadunidense de Nova Orleans, os membros dessas manifestações se organizam em tribos, vestidos com plumas coloridas e saem às ruas nos dias do carnaval, no dia e em um domingo próximo ao dia São José em março. Sobre as origens e ressonâncias da cultura do Reino do Congo nos Mardi Gras Indians ver: De Wulf (2017).

Lopes e Simas (2015) nos dão as pistas para compreender as delimitações da linha de cor sônica e os aspectos que constituem o imaginário sonoro dominante da sociedade carioca na primeira metade do século XX. Os autores apontam que o samba serviu como um elo entre as forças do estado e as comunidades pobres e periféricas, sendo utilizado em ações do governo. O samba era ao mesmo tempo inferiorizado e celebrado de forma esvaziada, como uma exótica e espontânea manifestação folclórica de um Brasil que deveria ficar no passado. A linha de cor sônica atua aqui delimitando o que era considerado culturalmente válido, do que não era. Consequentemente projetando nos sons indesejados, a representação daquelas/es que os produzem<sup>92</sup>, os quais eram igualmente indesejados no ideal de sociedade da época. “Era um tempo em que a ideia que popularmente se tinha de ‘cultura’ estava atrelada às formas eruditas de manifestações artísticas, literárias ou técnicas. E o samba, evidentemente, estava fora desse espectro”. (LOPES, SIMAS, 2015, p. 11)

## **A bossa-nova e o imaginário sonoro dominante**

A exclusão social das/dos produtores e protagonistas da cultura negra e a apropriação e adaptação de suas produções aos padrões das classes dominantes, parecem ser marcas registradas das formas de imposição de um imaginário sonoro dominante. Nos anos 50 surge, então, o novo gênero musical que seria abraçado pela elite carioca e apresentado como parte da cultura tipicamente brasileira, inclusive no âmbito internacional: a bossa-nova. Tom Jobim (Antônio Carlos Jobim, 1927 - 2004) e João Gilberto (João Gilberto Prado Pereira de Oliveira, 1931 - 2019), foram alguns de seus principais representantes, o último deles, compôs a canção que foi o marco midiático da bossa, *Chega de Saudade* (1958). Entretanto, a própria história oficial do surgimento da bossa-nova é colocada em xeque quando remontamos, por exemplo, a trajetória de Alfredo José da Silva (1929- 2010), conhecido como Johnny Alf, brilhante pianista negro e um dos mestres de Tom Jobim. Assim como a convivência, de Jobim com nomes como Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho, 1897-1973).

---

92 Um dos aspectos que Jennifer Lynn Stoeber aborda em seu conceito de linha de cor sônica é a relação entre os sons e as/os indivíduos que os produzem, buscando analisar os mecanismos que produzem tal correlação. Nesse sentido, a autora pergunta “[...] como e porque esperamos que determinados corpos produzam, desejem e vivam entre sons particulares?” (STOEVER, 2016, p. 7).

A bossa teria uma função de “refinar” – entenda-se eliminar quaisquer traços de africanidade – e abrasar a escuta das classes médias e altas brancas, assim como projetar a imagem internacional de um Brasil, também branco e modernizado. Algo que não condizia com a realidade das primeiras décadas do pós-abolição, mas que endossava associações que indicavam que o atraso econômico e cultural do país provinha da grande presença negra.

Tom Jobim, em um dos encontros que teve com o crítico musical canadense Gene Lees na década de 60<sup>93</sup>, afirma que:

[...] o autêntico samba negro no Brasil é muito primitivo [...]. Eles usam talvez, dez instrumentos de percussão e quatro ou cinco cantores. Eles gritam e a música é bem quente e maravilhosa. Mas a Bossa Nova é cool e contida. Conta a história, tentando ser simples e séria e lírica. João [Gilberto] e eu sentimos que aquela música brasileira tinha sido uma tempestade no mar, e nós queríamos acalmá-la para a gravação em estúdio. Você poderia chamar a bossa-nova de uma limpeza, um samba lavado [...] sem a perda do impulso. Nós não queremos perder as coisas importantes. Nós temos o problema de como escrever e não perder o balanço (JOBIM apud LEES, 1998, p. 5, tradução nossa)<sup>94</sup>.

No trecho, podemos observar o uso de termos que indicam claramente uma tentativa de suavizar a musicalidade do samba, diminuindo a presença da sonoridade dos instrumentos de percussão e dos coros responsoriais, justamente elementos marcantes da ances-

---

93 O conteúdo da entrevista aparece posteriormente no artigo publicado na revista **JazzLetter**, em janeiro de 1988, mais tarde incluída também no livro **Singers e Song II** (LEES, 1998). Spirito Santo (2016) apresenta em sua completeude o relato de Gene Lees acerca de seu encontro com Tom Jobim. O autor também aponta que foi questionado pela editora da primeira edição de sua obra *Do Samba ao funk do jorjão*, por expor as conotações racistas das falas de Jobim na referida entrevista com Lees.

94 Do original: “The authentic Negro samba is very primitive. [...] They use maybe ten percussion instruments and the music is very hot and wonderful. But bossa nova is cool and contained. It tells the story, trying to be simple and serious and lyrical. João and I felt that Brazilian music until now had been too much a storm on the sea, and we wanted to calm it down for the recording studio. You could call bossa nova a clean, washed samba. [...] We don't want to lose important things. We have the problem of how to write and not lose the swing.”

tralidade afro-brasileira. Elementos, que estavam em desacordo com o imaginário sonoro dominante e incomodavam os ouvidos das elites brasileiras. Foi então introduzido o piano, instrumento que representa a tradição musical clássico-romântica europeia, mas em diálogo com o repertório jazzístico estadunidense, em uma versão contida.

A bossa-nova também escolhe destacar em suas letras a beleza da cidade do Rio de Janeiro, e os hábitos/ estilo de vida da classe média carioca, assim como temas que versam o amor e a poesia, sem se preocupar em delinear qualquer leitura da situação política e social da cidade. Em *Garota de Ipanema* (1962), uma canção de enorme sucesso, com projeção e regravações internacionais até os dias de hoje, Tom Jobim e Vinícius de Moraes (Marcus Vinícius da Cruz de Mello Moraes, 1913-1980) versam sobre a beleza da mulher e da zona sul cariocas, inspirados pela jovem Helô Pinheiro (Heloísa Eneida Menezes Paes Pinto, 1945), como se observa na letra da canção: “moça do corpo dourado do sol de Ipanema/ o seu balançado é mais que um poema/ é a coisa mais linda que eu já vi passar”. Além do reforço dos compositores a ideia de um país e de uma cidade brancas, uma questão a ser observada é o olhar que objetifica o corpo feminino jovem, a canção foi escrita quando Pinheiro ainda era menor de idade, tinha apenas 17 anos e já era considerada pelos compositores como um símbolo da beleza, o “[...] paradigma do broto carioca; misto de flor e sereia, cheia de luz e graça.” (MORAES, 1965 apud PINHEIRO, 2014, [s. p.]). Vinícius de Moraes (MORAES, 1965 apud PINHEIRO, 2014, [s. p.]) também afirma que a canção carrega em si um lado melancólico da juventude que passa, expressando assim seu alinhamento aos ideais hegemônicos de beleza, pautados por corpos femininos jovens e brancos.

A escuta, nesse contexto, é constituída a partir de relações de poder, atravessadas por conflitos raciais e socioeconômicos. Assim, o samba vai sendo colocado no lugar de cultura secundária frente a bossa-nova. Os processos de repressão, apagamento e invisibilização de atores importantes da cultura afrodiásporica são diretamente conectados com uma ideia de nação que almeja sufocar a presença negra, seja por meios físicos ou epistemológicos. Dessa forma, sustentando um conceito de nação aos moldes europeus que perpetua toda a problemática social e cultural da colonialidade<sup>95</sup>.

A narrativa oficial da bossa-nova enquanto um gênero musical que “sofisticou” o samba por meio da complexificação, sobretudo

---

95 Entendemos no presente trabalho a colonialidade como o processo de extensão das opressões coloniais, mesmo fora do contexto da dominação territorial. Sobre este aspecto ver: Maldonado-Torres (2018).

harmônico-melódica<sup>96</sup>, influenciada pelo jazz estadunidense é construída sobre um seletivo apagamento histórico. Como já mencionamos anteriormente, desde os anos 1920 o samba agrega em sua constituição contribuições de outros gêneros musicais, em especial do jazz e de seus predecessores, o *ragtime* e o *swing*, todos são criações emblemáticas da comunidade afroestadunidense. É importante salientarmos que, nos anos 1920 e 1930, essa comunidade vivia o Harlem Renaissance, um movimento cultural surgido, inicialmente, em Nova Iorque que buscava a valorização da intelectualidade e das culturas negras, formado por artistas e pensadores de diversos campos: dança, artes plásticas, moda, literatura, teatro, poesia, dentre outros.

Spirito Santo (2016) afirma que a suposta sofisticação e modernização do samba influenciada pelo jazz, reivindicada por Jobim e Gilberto, já estava em curso desde os anos 1920 por diferentes compositores e instrumentistas, com destaque especial aos Oito Batutas, formado por Pixinguinha, Donga, Otávio Viana (1888-1927), Raul Palmieri (1887-1968), Nelson Alves (1895-1960), José Alves, Jacó Palmieri e Luís Silva. Com temporadas excursionando por Paris e Buenos Aires, no início dos anos 1920, o grupo interpretava arranjos camerísticos e contrapontísticos sofisticados, fundia o samba a diferentes gêneros populares nacionais como o choro, o lundu, os corta-jacas, e ao *ragtime* estadunidense. Essa movimentação de transformação do samba, não se restringiu aos Batutas, mas se estendeu pelas gerações posteriores de sambistas.

Da mesma forma, o *Samba limpo e depurado*, repleto de balanço, já havia sido inventado - e mesmo gravado - por famosos autores como Ataulfo Alves, Heitor dos Prazeres e Ciro Monteiro entre tantos outros, sem esquecer é claro do seminal Geraldo Pereira, que além de ser uma referência fundamental na gestação da própria bossa nova com seu samba “Bolinha de papel” (gravado pelo próprio

---

96 O foco na dimensão da harmônica dos fenômenos musicais é um ponto central do pensamento da música de concerto clássico-romântica europeia, proveniente dos ideais do formalismo romântico. Baseando-se em uma autonomia total das obras musicais, especialmente as instrumentais, as quais não deveriam possuir um sentido, referências ou funções sociais exteriores a sua própria coerência interna, os formalistas como Hoffmann, Hegel e Hanslick reivindicavam uma percepção sonora puramente abstrata. Como afirma Lydia Goehr (1997, p. 155): “[...] música, argumentaram eles, é inteligível não porque se refere a algo fora de si mesma, mas porque tem uma coerência interna e estrutural. Consiste numa corrente interna e dinâmica de elementos puramente musicais, em termos hegelianos, numa ‘interioridade abstrata de som puro’”.

João Gilberto), já havia criado no morro da Mangueira e nas gafeiras da década de 1950 o tal Samba moderno, balanceado - ou, mais exatamente, “suíngado” - característica erroneamente considerada por Tom, ainda em 1963, um “problema” que só a vanguardista bossa nova poderia resolver (SANTO, 2016, p. 252).

A miopia seletiva dos artistas da bossa-nova pretendia construir uma imagem do samba como um gênero ultrapassado, sem transformações e reinvenções ao longo de seu percurso histórico, pressuposição que como demonstrado anteriormente não resiste a análise da produção musical das/dos artistas do gênero.

Concluindo esta seção, recorreremos a um exemplo contundente de uma artista que ao longo de toda sua trajetória de vida, ressignificou e deixou sua marca pessoal em diferentes práticas musicais afrodiáspóricas. Elza Soares (Elza Gomes da Conceição 1930-2022), falecida, aos 91 anos, em 20 de janeiro de 2022 – poucos dias antes da conclusão do presente texto –, encarnou musicalmente as circularidades do tempo da diáspora africana, sua voz povoou o partido alto, a bossa-nova, o jazz, as quadras de sua escola Mocidade Independente de Padre Miguel, o rap, o reggae e tantas outras musicalidades negras das américas. Criou sua própria maneira de improvisar e modular o som da voz, reinventando e ampliando à sua maneira as possibilidades do *scat singing* jazzístico.

Elza reconectou e criou conexões nos fluxos musicais transnacionais do Atlântico Negro, afirmando a invensão contínua enquanto postura vital das musicalidades afrobrasileiras, e por que não, do próprio samba. Assim, o presente passar a ser entendido enquanto permanente possibilidade de transformação, ou como a dona da voz do milênio costumava dizer: “Eu tô sempre começando, parece que estou começando AGORA, parece que estou vivendo isso AGORA, parece que nasci AGORA, minha primeira música é AGORA, tudo meu é NOW, por isso que eu digo que *my name is NOW!*”<sup>97</sup>.

---

97 Transcrição do trecho inicial da versão da música *Nega do Cabelo Duro* realizada por Emicida e Elza Soares em 2011 para o projeto Compacto Petrobras. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pdWWLJGyBOK>. Acesso em: 26 fev. 2022.



## O FUNK CARIOCA E AS BATIDAS ELETRÔNICAS DO ATLÂNTICO NEGRO

Ressignificadas na contemporaneidade, as redes formadas no mundo transatlântico, criam também formas de resistência aos processos de imposição de linhas de cor sônicas e de imaginário sônicos dominantes, permitindo o surgimento de movimentos musicais transnacionais, como o hip-hop. Quais vetores que ligam as realidades sociais e os contextos artísticos dos Estados Unidos, do Caribe e/ou do Brasil? Como manifestações artísticas, como as da cultura e hip-hop, se tornam movimentos transnacionais ligados à juventude negra que habitam as periferias de grandes cidades?

Antes de entrarmos no debate sobre a circulação das produções musicais na diáspora e seu impacto no mundo atlântico, é necessário compreendermos o papel da identificação racial no processo diaspórico.

Como aponta Silva (2019), buscando uma reação à falácia do racismo científico do início de século XX, intelectuais negros estadunidenses constituíram uma série de reflexões críticas que investigaram nas bases da modernidade europeia a construção de uma ideologia de inferiorização da identidade racial negra. Tais reflexões de autores considerados panafricanistas, como Alexander Crummell (1819-1898), Edward Wilmot Blyden (1832-1912), James Africanus Beale Horton (1835-1883) e W. E. B. Du Bois (1868-1963), reconheceram, no continente africano, as origens tanto da humanidade, quanto da população negra. Essa interconexão entre território e racialidade, transforma a África “[...] em uma entidade, locus de ideologias e fonte de inspiração” (SILVA, 2019, p. 17). É importante ressaltarmos que, entre os autores panafricanistas, havia divergências e esse processo de reconhecimento do continente africano como espaço de ancestralidade negra transnacional, também gerou e ainda gera debates com diferentes pontos de vista.

Paul Gilroy (2001) reconhece que a música ocupa um lugar privilegiado enquanto uma produção cultural afrodiaspórica. Contudo, não se trata de retornar a uma musicalidade originária africana, mas partir de processos de transformação e de diferenciação, operados pelas relações contextuais particulares. A criação de uma identidade negra transnacional vetoriza não apenas as relações de ancestralidade, mas cria também um compartilhamento das opressões sofridas pelo racismo, pelo machismo e pela desigualdade de classes, resultantes diretas ou indiretas do colonialismo europeu. Derivado da cultura hip-hop estadunidense, o funk carioca é um exemplo disso.

O surgimento da cultura hip-hop tem em seu centro a transnacionalidade, a partir da reunião de jovens afro-estadunidenses, caribenhos e latino-americanos, em bairros nova iorquinos periféricos, como o Bronx<sup>98</sup>. Segundo Chang (2005), no final da década de 1960, o contexto de Nova Iorque era o de um abandono social, promovido pela presidência de Richard Nixon (1969-1974). Além disso, as renovações urbanas planejadas pelo engenheiro Robert Moses geraram expulsões das regiões centrais da cidade. Por exemplo, a construção da *freeway* Cross Bronx Express, deslocou comunidades inteiras de pessoas negras e latino-americanas para regiões afastadas, como o leste do Brooklyn e o South Bronx.

O deslocamento territorial promovido por políticas de gentrificação é igualmente um dos elementos do processo de surgimento do funk carioca. Um dos fatos mais marcantes foi o fim dos chamados “bailes da pesada”, produzidos pelo movimento Black Rio nos anos 1970, no Canecão na Zona Sul do Rio de Janeiro. Conforme Lopes (2011), esse processo promoveu uma série de transformações nos bailes, como a passagem da predominância do repertório da soul music, para as batidas eletrônicas do hip-hop. Tal fato também é vislumbrado na dança, que, naquele momento, reunia os “[...] passos de break com movimentos de outros ritmos negros, considerados nacionais como o jongo e o samba” (LOPES, 2011, p. 33). Musicalmente, o movimento é o mesmo, as batidas do Miami base da Flórida (EUA), proeminentes nos anos 1980, dão lugar paulatinamente a criações locais, como o chamado tamborzão. O tamborzão, criado pelo MC Sabãozinho e do DJ Cabide no final da década de 1990, traz em suas sonoridades eletrônicas referências à cultura musical afro-brasileira, como o padrão rítmico do toque do congo de ouro do Maculelê.

A difusão da cultura hip-hop pelo atlântico negro promove o surgimento de gêneros musicais que reconfiguram as matrizes africanas, por meio da hibridação cultural com elementos transnacionais, como as técnicas de mediação tecnológica das/dos DJs. Como afirma Lopes, o “[...] funk carioca é uma ressignificação local dessa cultura hip-hop, assim como é o *reggaeton* em parte da América Latina, o *raggamuffin* no Caribe, o *kuduro* em Angola etc.” (LOPES, 2011, p. 29).

Por meio de técnicas de montagem ao vivo, em um primeiro momento operadas nos toca-discos, e em um segundo momento, nos primeiros samplers digitais dedicados, como o Akai s900, o rap estadu-

---

98 Um exemplo pode ser observado nas chamadas *bloc parties*, organizadas pelo jamaicano Clive Campbell (1955), o DJ Kool Herc, reconhecido como um dos fundadores da cultura hip-hop.

nidense e as práticas do *beatmaking* remodelam o campo da produção musical. A apropriação, por meio do sampleamento, de artistas negras/gros de gerações anteriores, como da soul music dos anos 1960-1970, evidencia que presente, passado e futuro nas concepções afrodiáspóricas não se relacionam por meio de uma relação de superação. O presente e o futuro se apresentam enquanto possibilidades contínuas de ressignificação do passado, o passado, por sua vez, é a afirmação do conhecimento ancestral que sustenta as identidades coletivas.

Nos anos 1980, o funk carioca não tinha a presença da figura central da cultura hip-hop, as/os MCs, sendo a dança e as batidas eletrônicas das/os DJs os elementos principais dos bailes. Na década seguinte, as/os MCs ganham proeminência ao cantarem o dia a dia da vida nas periferias do Rio de Janeiro, enaltecendo suas comunidades. Além disso, o funk passa a entrar nos territórios da classe média e média-alta carioca, tocando em festas da Zona Sul carioca e até mesmo levando jovens dessas classes sociais aos chamados bailes de comunidade. A conjunção desses fatores reconfigura o imaginário sonoro dominante, definindo uma nova linha de cor sônica nos territórios da cidade do Rio de Janeiro.

Como nota Lopes (2011), em uma década o funk passou das páginas de comportamento e cultura dos jornais, exaltado como uma forma de diversão suburbana, para as páginas policiais, relacionado imediatamente a diferentes formas de criminalidade: arrastões, tráfico de drogas, pornografia etc. Nesse contexto, a música funciona como um substituto dos marcadores raciais e sociais, atuando de forma tácita na perpetuação de preconceitos e formas de discriminação contra as populações negras que vivem nos subúrbios cariocas.

Contudo, o funk segue sendo um dos gêneros mais populares e inventivos da atualidade, criando suas próprias gramáticas musicais e lógicas de difusão. Não sem confrontar as classes dominantes brasileiras e se fazer presente em espaços institucionais, ocupados por manifestações artísticas que são em sua maioria, pertencentes aos cânones da arte euro-estadunidense. Como ocorre no videoclipe de *Noturno - 150*, do coletivo multimídia *Heavy Baile*, dirigido por Daniel Venosa (Cosmo Filmes)<sup>99</sup>.

O clipe se inicia ao som de *Claire de Lune* (1905), do compositor francês Claude Debussy (1862-1918), com o dançarino Ronald Sheick fumando um charuto em uma biblioteca luxuosa, vestindo um roupão

<sup>99</sup> O videoclipe *Noturno - 150*, do coletivo multimídia *Heavy Baile*, pode ser acessado no seguinte endereço da web: [https://www.youtube.com/watch?v=U4hvMF\\_LKWM](https://www.youtube.com/watch?v=U4hvMF_LKWM). Acesso em: 26 fev. 2021.

de seda, enquanto realiza uma visita virtual ao Metropolitan Museum de Nova Iorque. Ao se enxergar em uma das pinturas da coleção, o dançarino começa sua invasão às obras, sobrepondo aos corpos brancos e as paisagens representadas, o seu corpo negro. As bailarinas, da obra *A aula de dança* (1871) de Edgar Degas, são sobrepostas ao passinho e suas virtuosísticas polirritmias corporais. Os cortes rápidos do vídeo acompanham a polifonia musical composta pelo produtor Leo Justi: batidas aceleradas do funk 150 bpm (batidas por minuto), sons percussivos sub-graves, *leads* com timbres metálicos, vozes alteradas por efeitos de transposição, dentre outros elementos. O ponto culminante do clipe ocorre quando Sheick duela consigo mesmo, em meio aos castelos, catedrais e ruínas gregas retratadas nas obras do museu.

*Noturno - 150* é uma afronta ao arcabouço colonial, representado pela história hegemônica da arte, que como narciso frente ao espelho, apenas reflete a sua própria imagem<sup>100</sup>. Revela o tensionamento ocasionado pelos ideais de modernidade, ligados à valorização da branquidão e das epistemologias eurocêntricas. Ao mesmo tempo, inverte as lógicas do cogito cartesiano e das separações entre corpo e intelecto. A música e a dança, em *Noturno - 150*, são partes de um todo, são simultaneamente pensamento e corpo (acústica e humano).

As inscrições do conhecimento no corpo, através da voz, da dança ou de marcas, como as escarificações, são uma peça fundamental na compreensão da produção de conhecimento em diferentes matrizes africanas. Veremos adiante como que, através da colocação de sua voz no espaço expositivo, Laís Machado, apresenta a experimentação sonora como afirmação de sua poética artística afrodiaspórica.

## **Epistemologias sonoras afrodiaspóricas em *Cabeça D'água*, de Laís Machado**

A artista soteropolitana Laís Machado, na instalação *Cabeça D'água* (2018) se vale do som para construir um território de acesso à sua subjetividade e ancestralidade afrodiaspórica. A obra realizada como parte de sua residência artística no Valongo, Festival interna-

---

100 A plataforma “A História da \_rte”, apresenta uma pesquisa realizada por Bruno Moreschi, que partiu de 11 livros presentes nas bibliografias de cursos de graduação em artes visuais brasileiros, reunindo informações sobre 2.443 artistas. Os dados levantados concluem que “de um total de 2.443 artistas, apenas 215 (8,8%) são mulheres, 22 (0,9%) são negras/negros e 645 (26,3%) são não europeus. Dos 645 não europeus, apenas 246 são não-estadunidenses. Em relação às técnicas utilizadas, 1.566 são pintores” (MORESCHI, 2017). A plataforma está disponível no seguinte endereço da web: <http://historyof-rt.org/>. Acesso em: 26 fev. 2021.

cional da Imagem (Santos, SP), foi construída em um contêiner que em seu piso tem um espelho d'água. Dentro desse espaço, a artista dispôs quartinhas de diferentes tamanhos, que em seu interior tem caixas de som. Para realizar suas atividades de cultos, as/os iniciadas/os devem sempre pedir licença para abrir suas quartinhas, as quais no candomblé representam os seus orís<sup>101</sup>, não sendo permitido a mais ninguém as abrir. Machado convida o público a interagir com esses objetos sagrados, que por meio dos alto-falantes reproduzem sons que remetem a sua sexualidade, espiritualidade e corporeidade.

A voz e a palavra falada têm um papel central em diferentes culturas africanas. A palavra proferida é ato em si, é ação no mundo. Como afirmam Lopes e Simas (2020, p. 44), o verbo tem “[...] além de poder criador, a função de preservar, destruir e recriar o mundo”. Na cosmopercepção iorubana, evocada pela artista Laís Machado, não faltam exemplos do papel central da palavra falada: *orikis*, *odus*, rezas e encantamentos devem ser proferidos em voz alta nas situações rituais, para dar sentido aos atos e invocar as divindades do mundo espiritual<sup>102</sup>. Um exemplo dessa proeminência da palavra falada pode ser observado na mitologia ligada a Ossain, o orixá considerado senhor das folhas, ervas e da ciência, conhecedor dos mistérios da cura dos males físicos. Ossain conhece os poderes curativos das plantas, mas para que esse poder seja ativado, é necessário que se conheçam também as cantigas de encantamento de cada folha e erva específica, os *ofós* (PRANDI, 2001). As palavras tornaram-se segredos para Ossain, proferindo-as apenas no momento de invocar os encantamentos curativos das plantas.

A voz e, conseqüentemente, a boca são também centrais nas opressões do racismo e de seus silenciamentos continuados historicamente. Não é mera coincidência a imposição de línguas ocidentais nos territórios invadidos ao redor do mundo pelo imperialismo europeu. Assim como o uso da música e do canto como ferramenta de doutrinação religiosa no período colonial no Brasil<sup>103</sup>.

---

101 *Orí* é uma palavra oriunda da língua iorubá, tem significado literal de cabeça. Contudo, no contexto religioso, tem seu sentido espiritual, não apenas físico.

102 É importante mencionar que a importância da palavra não é apenas uma característica da cultura iorubá, outras tradições, como as centro-africanas também possuem tal característica, porém organizadas segundo outros padrões epistemológicos. Como exemplo podemos citar o estudo recente do músico e etnomusicólogo Paulo Dias (DIAS, 2014), no qual o pesquisador investiga as possíveis correlações entre a tradição afro-brasileira do *jongo* e o *onjongo*, conselho comunal do povo ovimbundo de Angola.

103 Sobre este aspecto ver: Holler (2007) e Santos (2009).

Ao projetar no espaço a sua voz, multiplicada e amplificada pelos diferentes alto-falantes, Laís Machado rompe com a linha de cor sônica e desmantela o imaginário sonoro dominante. Os sons criam uma situação imersiva e remetem diretamente ao seu corpo, a sua subjetividade e a sua ancestralidade afrodiáspórica. Tendo Oxum como a regente de seu *orí*, a orixá das águas doces (rios, lagoas, cachoeiras etc.), a artista propõe um pacto com o público, para entrar no espaço é necessário se molhar e caminhar no espelho d'água. Pois, “[...] não é possível conhecer uma mulher das águas sem tomar esta decisão”<sup>104</sup>. O pacto, necessário para transpor a linha de cor sônica, revela as múltiplas camadas das mulheres das águas.

Oxum, normalmente associada à beleza e à sedução, tem outra face. Por exemplo, é a orixá que quando deixada de fora das decisões tomadas pelos orixás masculinos sobre o destino da Terra, condenou as mulheres à esterilidade, interrompendo os ciclos de continuidade da vida e da memória da humanidade (PRANDI, 2001). Diante disso, os orixás masculinos foram obrigados a integrar tanto ela como as outras orixás nas decisões sobre a Terra. O nome da obra também remete ao fenômeno natural de aumento repentino do nível da água de um rio, constituindo uma poderosa enchente com grande poder de destruição. Cada *quartinha de Cabeça D'água* pode ser aberta, revelando uma narrativa sonora singular, uma face do *orí* de uma mulher das águas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Frente as linhas de cor sônicas que delimitam os imaginários sonoros dominantes, as epistemologias musicais africanas e afro-brasileiras constroem uma contranarrativa. Não por se situar fora das noções da modernidade histórica e seus ideais de progresso e urbanização, mas por constituir sua espinha dorsal, se fazendo presente a todo momento e tensionando essa mesma modernidade. Revelando, assim, suas estruturas de poder, ressignificando a ordem estabelecida e construindo territórios de resistência, ora fixos e ora moventes, como as congadas, as escolas de samba e os bailes funk. O atlântico negro é sobretudo delimitado por sons e por gramáticas musicais contracoloniais<sup>105</sup>.

---

104 Trecho do texto da artista Laís Machado disponibilizado junto ao registro audiovisual da obra *Cabeça D'água* (2019). O registro pode ser acessado no seguinte endereço da web: <https://vimeo.com/338735789>. Acesso em: 26 fev. 2022.

105 A noção de contracolônia (SANTOS, 2015) é de autoria do intelectual quilombola

Nossa proposição metodológica se baseia na constituição de um quadro teórico transdisciplinar, tendo como ponto de partida a compreensão da interligação da produção artística na diáspora africana com o tecido social no qual ela se insere. Assim, fez-se necessário a delimitação das estruturas discursivas hegemônicas que validam, ou não, tal produção; assim como, a compreensão das matrizes culturais e de seus processos de transformação histórica que balizam e orientam as manifestações culturais neste contexto. Para tanto, recorreremos à literatura acadêmica de campos distintos do conhecimento, como os campos da música, das artes visuais, dos estudos culturais, da historiografia social, da filosofia, dos estudos decoloniais, dentre outros.

Objetivamos como resultado do presente estudo contribuir com compreensão das relações raciais na produção de conhecimento no campo das artes, assim como com um igualmente necessário aprofundamento no entendimento das epistemologias africanas e afro-brasileiras e sua presença no mesmo campo problemático. Considerando as quase duas décadas da Lei 10.639/03 e o pouco mais de uma década da Lei 11.645/08, que instituem o ensino dos estudos de história e culturas africanas, afro-brasileiras e indígenas em diferentes níveis de educação, faz-se urgente a realização destas tarefas de maneira intensificada.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Nara; DE LIMA, Ana Luce Girão Soares. **Acervo casa Oswaldo Cruz**. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz. Disponível em: [oswaldocruz.fiocruz.br/index.php/biografia/trajetoria-cientifica/na-diretoria-geral-de-saude-publica/reforma-pereira-passos](http://oswaldocruz.fiocruz.br/index.php/biografia/trajetoria-cientifica/na-diretoria-geral-de-saude-publica/reforma-pereira-passos). Acesso em: 11 jul. 2021.

BRASIL. **Decreto n. 847**, de 11 de outubro de 1890. Dispõe sobre os crimes e penas, da aplicação e efeitos da Lei Penal. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1851-1899/d847.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm). Acesso em: 13 set. 2021.

BRASIL. **Decreto-Lei n. 3.688**, de 03 de outubro de 1941. Dispõe sobre as contravenções penais, aplicações da lei e penas. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/del3688.htm#:~:text=41,Art.](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del3688.htm#:~:text=41,Art.) Acesso em: 13 set. 2021.

---

Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo) e tem como objetivo marcar a existência de lutas de resistência dos povos originários e das/os africanas/os escravizadas durante todo o período de invasão e dominação colonial do território brasileiro.

BRASIL, Eric. Cucumbis carnavalescos: Áfricas, carnaval e abolição (Rio de Janeiro, década de 1880). **Afro-Ásia**, UFBA, Salvador, n. 49, p. 273-312, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/afro/a/hTh6KV-cYpRn4qKrzZ9w5Qgd/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 26 fev. 2022.

OLIVEIRA, Rafael Domingos. A nação contraditada: autobiografias de escravizados e o abolicionismo nos Estados Unidos (século XIX). **Almanack**, Guarulhos, n. 27, p. 2-42, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alm/a/ypbfJYyNnKFYrY4ZtkfKMZC/>. Acesso em: 10 ago. 2021.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. 2005. Tese (Doutorado em Educação). São Paulo: USP, 2005.

CHANG, Jeff. **Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation**. Reino Unido: Picador, 2005.

DÁVILA, Jerry. **Diploma de brancura: política social e racial no Brasil - 1917-1945**. São Paulo: UNESP, 2006.

DENNING, Michael. **Noise uprising: the audiopolitics of a world musical revolution**. Londres: Verso, 2015

DEWULF, Jeroen. **From the Kingdom of Kongo to Congo Square: Kongo dances and the origins of the Mardi Gras Indians**. University of Louisiana at Lafayette Press, 2017.

DIAS, Paulo. O lugar da fala: conversas entre o jongo brasileiro e o ondjango angolano. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 59, p. 329-368, dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/9FCKsQMjyHRHkkn8FkvTDKz/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 26 fev. 2022.

ELTIS, David; RIC HARDSON, David. **Atlas of transatlantic slave trade**. Londres/ New Haven: Yale University press, 2010

FERREIRA, Elizia Cristina. Umbigo do mundo - subjetividade, arte e tempo. **Ensaio Filosófico**, [S. l.], v. 15, p. 127-142, jul. 2017. Disponível em: [http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo15/00\\_Revista\\_Ensaio\\_Filosoficos\\_Volume\\_XV.pdf](http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo15/00_Revista_Ensaio_Filosoficos_Volume_XV.pdf). Acesso em: 26 fev. 2022.



GALANTE, Rafael Benvindo Figueirado. **Da cupópia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro**. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015..

GILROY, Paul. **O atlântico negro**. São Paulo: 34, 2001.

GOEHR, Lydia. **The imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music**. New York: Oxford University Press, 2007.

HOLLER, Marcos Tadeu. O mito da música nas atividades da Companhia de Jesus no Brasil colonial. **Electronic Musicological Review**, Florianópolis, v. 11, [s. p.], set. -, 2007. Disponível em: [http://www.rem.ufpr.br/\\_REM/REmV11/01/1-Holler-Jesuitas.pdf](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REmV11/01/1-Holler-Jesuitas.pdf). Acesso em: 10 jan. 2021

LEES, Gene. **Jazzletter**, Ojai, v. 7, n. 1, [s. p.], , 1988. Disponível em: <http://www.donaldclarkmusicbox.com/jazzletter/1988-1.pdf>. Acessado em 15 jun. 2021.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFUGUE, Ramón (Orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 29 – 57.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ́. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

KISHIMOTO, Alexandre; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo Andreson Fernandes. (Orgs.). **O Reinado da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá**. São Paulo: Cachuera!, 2015.

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca**. Rio de Janeiro: FAPERJ/ Bom texto, 2011.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Filosofias africanas: uma introdução**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2020.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

NETO, Lira. **Uma história do samba: as origens**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2017.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. **Ouro preto da palavra**: narrativas de preceito do congado em Minas Gerais. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003.

PINHEIRO, Helô. **A garota de Ipanema** (website), 2014. Disponível em: <http://helopinheiro.com.br/a-garota-de-ipanema/>. Acesso em 25 jan. 2022.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANTANNA, Marilda. **As bambas do samba**. Salvador: EDUFBA, 2016.

SANTO, Spirito. **Do samba ao funk do Jorjão**. Rio de Janeiro: Serviço Social do Comércio (SESC), 2016

SANTOS, Antônio Carlos dos. **Os músicos negros**: escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2009.

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

SILVA, Rosa Aparecida do Couto. **Fela Kuti**: contracultura e (con)tradição na música popular africana. São Paulo: Alameda, 2019.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

STOEVER, Jennifer Lynn. **The Sonic Color Line**: Race and the Cultural Politics of Listening. New York: New York University Press, 2016.

THOMPSON, Daniela. **Caçando Stokowski**. Tradução de Alexandre Dias, 2005. Disponível em: [http://daniellathompson.com/Texts/Stokowski/Cacando\\_Stokowski.htm](http://daniellathompson.com/Texts/Stokowski/Cacando_Stokowski.htm). Acesso em: 25 ago. 202.

WERNECK, Jurema. **O samba segundo as Ialodês**: mulheres negras e cultura midiática. São Paulo - Porto Alegre: Hucitec, 2020.



## **SOBRE OS ORGANIZADORES**

### **João Paulo Hergesel**

Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Doutor em Comunicação (UAM), com pós-doutorado em Comunicação e Cultura (Uniso). Membro do grupo de pesquisa Entre(dis) cursos: sujeito e língua(gens). Participante da Rede de Pesquisa em Comunicação, Infâncias e Adolescências (Recria), da Rede Brasileira de Pesquisa em Ficção Televisiva (Obitel Brasil) e da Red Iberoamericana de Investigación en Narrativas Audiovisuales (Red Inav). E-mail: joao.hergesel@puc-campinas.edu.br

### **Juliana Doretto**

Jornalista, professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte e do curso de jornalismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa. É autora de “Pequeno leitor de papel: um estudo sobre jornalismo para crianças” (Alameda, 2013). Jornalista Amiga da Criança, título concedido pela Andi - Comunicação e Direitos. Foi repórter e redatora na Folha de S.Paulo e no portal UOL. E-mail: juliana.doretto@puc-campinas.edu.br

### **Tarcisio Torres Silva**

Professor pesquisador do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Membro do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte. Doutor em Artes Visuais pela Unicamp, com estágio no departamento de Estudos Culturais, Goldsmiths College, Universidade de Londres. Foi professor visitante do Instituto Politécnico de Bragança, Portugal. Autor do livro “Ativismo Digital e Imagem: estratégias e engajamento e mobilização em rede”. E-mail: tarcisio.silva@puc-campinas.edu.br



## SOBRE OS AUTORES

### **Alcides José Scaglia**

Livre-docente em Pedagogia do Jogo, doutor em Pedagogia do Movimento, mestre em Pedagogia do Esporte, pela Unicamp. Docente da Faculdade de Ciências Aplicadas, no curso de Ciências do Esporte, na Unicamp – *campus* Limeira/SP. E-mail: alcides.scaglia@fca.unicamp.br

### **Alex Antônio Rosa Costa**

Mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: alex.antonio.costa@usp.br

### **Amanda Jordão Zanco**

Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo. Doutoranda no Programa de Communication and Media Studies da University of Calgary, Canadá. E-mail: amandajzanco@gmail.com

### **Andreia Machado Oliveira**

Artista multimídia, docente e pesquisadora nas áreas de arte, ciência e tecnologia sobre sistemas interativos, inteligência artificial, imagem técnica e processos de colaboração. Pesquisadora do CNPq - PQ2. Pós-doutorado na City University of Hong Kong e doutorado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com estágio doutoral na Université de Montreal. Atualmente é professora associada do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, e coordenadora do LabInter/UFSM. <https://www.ufsm.br/laboratorios/labinter/>. E-mail: andreiaoliveira.br@gmail.com

### **Andressa Carai Monteiro**

Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo. E-mail: monteiroac@hotmail.com

## **Andy Marques**

Artista multimídia, pesquisadora, mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas e bacharela em Artes Visuais (2020) pela mesma universidade. É pesquisadora do grupo de pesquisa “Corpo-imagem-som: pesquisa artística e práticas experimentais”, coordenado pelo Prof. Dr. Felipe Merker Castellani, no qual desenvolve trabalhos com foco no corpo, em especial da mulher negra, a partir das práticas da fotografia e da performance. E-mail: andymarques.art@gmail.com

## **Bruna Cristina Corrêa da Silva**

Mestranda em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas (Unicamp) e bacharela em Ciências Sociais (PUC-Campinas). Membro do grupo de pesquisa RELINC (religião, linguagem e cultura) da Faculdade de Ciências da Religião (PUC-Campinas). Possui pesquisas em torno da antropologia da religião e da antropologia da performance. Atriz; palhaça e professora de teatro. E-mail: contatobrunaccs@gmail.com

## **Christine Mello**

Crítica, curadora e pesquisadora, é autora de “Extremidades do vídeo” (2008), “Tékhne” (2010) e “Extremidades: experimentos críticos” (2017, e-book 2020). Pós-doutora em Artes pela ECA-USP, doutora pela PUC-SP, é professora da PUC-SP. É líder do Grupo de Pesquisa Extremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea da PUC-SP ([www.extremidades.art](http://www.extremidades.art)). Trabalhou na Bienal de São Paulo, Videobrasil, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Itaú Cultural, Laboratorio Arte Alameda, Paço das Artes, Sesc São Paulo, entre outros. E-mail: [chris.video@uol.com.br](mailto:chris.video@uol.com.br)

## **Daiana Sigliano**

Doutoranda e mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Membro do grupo do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Arte e Literacia Midiática (UFJF) e vice-coordenadora do Observatório da Qualidade no Audiovisual. E-mail: [daianasigliano@gmail.com](mailto:daianasigliano@gmail.com)



## **Eliane Righi de Andrade**

Doutorada e pós-doutorada em Linguística Aplicada pela Universidade de Campinas, é professora na Graduação (Letras) e pesquisadora no Mestrado interdisciplinar stricto sensu Linguagens, Mídia e Arte, da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, onde desenvolve estudos nas temáticas de discurso, subjetividade, identidade e memória. E-mail: eliane.righi@puc-campinas.edu.br

## **Felipe Merker Castellani**

É artista multimídia, pesquisador e professor. É mestre e doutor em música na área de Processos Criativos junto ao Instituto de Artes da Unicamp. Entre 2013e 2014 realizou estágio de pesquisa no Centre de recherche Informatique et Création Musicale (CICM), Université Paris 8. Atualmente é professor adjunto do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), onde atua nos cursos de bacharelado em Música e no Programa de Pós-Graduação (mestrado) em Artes Visuais. E-mail: felipemerkercastellani@gmail.com

## **Gabriela Borges**

Professora da Escola Superior de Educação e Comunicação, da Universidade do Algarve. Coordenadora do Observatório da Qualidade no Audiovisual e da equipe brasileira da Rede Interinstitucional Euroamericana de Competência Midiática para a Cidadania (Alfa-med). E-mail: gabriela.borges@ufjf.edu.br

## **João Eudes Portela de Sousa**

Doutor em Comunicação e Linguagens. Professor no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará. Membro da Rede Brasileira de Estudos da Folkcomunicação. E-mail: joaoportela@ifce.edu.br

## **Larissa Macêdo**

Crítica, curadora, pesquisadora e professora dos cursos de Comunicação Social do Centro Universitário Belas Artes (SP), mestre (bolsista CAPES) e doutoranda (bolsista CNPq) em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Atualmente, desenvolve pesquisa de doutorado relacionada às práticas artísticas de mulheres e pessoas de gêneros dissidentes negras e indígenas nas redes sociais. É professora dos cursos de Comunicação Social do Centro Universitário Belas Artes (SP) e vice-líder do Grupo de Pesquisa Extremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea da PUC-SP (www.extremidades.art). E-mail: larissacs Macedo@gmail.com

## **Lucas Moura Barboza**

É graduando em museologia, pesquisador e integrante da Rede de Jovens do Fundão da M'Boi Mirim - SP, da Rede Museologia Kilombo-la - BA e bolsista do projeto "Para sair da grande noite: uma abordagem transversal das relações entre experimentalismo, tecnologias e geopolítica no campo da arte", sob coordenação do Prof. Dr. Felipe Merker Castellani e com bolsa da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS). Atualmente tem como áreas de interesse a contra colonialidade e o patrimônio e suas diversas faces. E-mail: lucas02moura@gmail.com

## **Luís Godoy**

Doutorando em Educação Física e Sociedade (Unicamp), mestre em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas (Unicamp) e bacharel em Ciências do Esporte (Unicamp), com mobilidade internacional pela Universidad Politécnica de Madrid (Espanha) e Universidade de Santiago de Chile (Chile). Ator, palhaço (Habilitado pela SATED/SP) e professor substituto no curso de Ed. Física da UNESP Rio Claro. E-mail: godoy.luisb@gmail.com

## **Máira Freitas**

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Unicamp, mestra em Mídias pela Unicamp e graduada em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra. Atua como pesquisadora em arte contemporânea, com enfoque em videoperformance e suas relações com gênero, sexualidade e racialidade; é arte-educadora; artista e curadora. Sua pesquisa de doutorado tem financiamento da agência CAPES. E-mail: maira1985@gmail.com

## **Manoel Lemes da Silva Neto**

Doutor em Arquitetura e Urbanismo. Professor do curso de pós-graduação do programa de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas. Líder do grupo de pesquisa LADEUR (Laboratório de Desenho de Estratégias Urbano-Regionais), Brasil. E-mail: manoel.lemes@puc-campinas.edu.br

## **Marina Pupo**

Bacharel e licenciada em Sociologia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Mestre em Linguagens, Mídia e Arte pela mesma universidade. E-mail: marina.pupo@hotmail.com

## **Meire Oliveira Silva**

Doutora e Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), é docente no Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). É também autora de “O cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade: passos da paixão mineira” (2016), “Liturgia da pedra: negro amor de rendas brancas” (2018) e “O Caos e a Lira” (2021) além de tradutora de textos literários e acadêmicos e pesquisadora de História do documentário brasileiro e autorias de mulheres nas Literaturas de Língua Portuguesa. E-mail: meire.oliveira@ufma.br

## **Milene Migliano**

Professora em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, UFRB. Doutora em Processos Urbanos Contemporâneos pelo PPGAU – UFBA, mestre em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea pelo PPGCOM – UFMG, é jornalista com formação complementar em cinema, também pela UFMG. Investiga práticas contra hegemônicas ativistas, transfeministas, marginais, a partir da perspectiva interseccional em contextos urbanos. É investigadora do Grupo de Pesquisa Juvenália, no PPGCOM ESPM-SP, onde concluiu seu pós-doutorado, em 2021. Em 2020 publicou seu primeiro livro, “Entre a praça e a internet: outros imaginários políticos possíveis na Praia da Estação”, pela Editora UFRB. E-mail: milenemigliano2@gmail.com

## **Mônica Cristine Fort**

Professora e pesquisadora do Programa de Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). Docente do Centro Universitário Internacional – Uninter. Pós-doutora em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutora em Engenharia de Produção (UFSC). E-mail: monicafort@gmail.com

## **Natália Homero**

Atriz, educadora e diretora formada em Educação Artística e Artes Cênicas pela Faculdade Paulista de Artes/SP. Sua pesquisa é voltada para os temas que envolvem a Afro-diáspora no teatro e na educação museal. Atua há quase dez anos como educadora, tendo circulado em espaços como Bienal de artes de São Paulo, supervisionado exposições e conduzido formações para educadores no Sesc-SP e produzido pesquisa em formação continuada de educadores em conjunto com o Programa de Bolsas da UNESP/SP. E-mail: nataliahomero@gmail.com

## **Natasha Marzliak**

Professora de História e Estética da Arte na Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Doutora em Artes Visuais - Multimídia e Arte pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com intercâmbio de pesquisa em Cinema e Audiovisual na Université Panthéon-Sorbonne Paris 1. Membro do coletivo AnarkoArtLab (NYC). Editora associada da revista Art Style Art & Culture International Magazine. Participa dos Grupos de Pesquisa “Interfaces” e “Estilo e Artes Visuais na Amazônia”, ambos da UFAM. Atua nas áreas de Estética, História da Arte, Cultura Visual e Artes Visuais. Sua pesquisa explora as relações entre arte (estética) e política (ética), abordando as críticas pós-anarquistas, transfeministas e anticoloniais no campo da arte contemporânea. E-mail: marzliak@ufam.edu.br

## **Reinaldo Ricarte da Silva Junior**

Sociólogo e licenciado em Geografia, mestre em Arquitetura e Urbanismo pela PUC-Campinas. E-mail: reinaldoricarte@gmail.com

## **Renata Santos Sampaio**

Artista, educadora e curadora independente. Mestranda em Artes Visuais pela UFPel e graduada em Artes Cênicas pela UNIRIO. Se interessa por temas ligados ao corpo negro feminino, território e intimidade e como essas três chaves informam a arte e a educação no Brasil. Possui 15 anos de experiência em arte-educação, tendo sido coordenadora do programa educativo das duas últimas edições da Bienal do Mercosul e atualmente é coordenadora educativa da 3ª Frestas – Trienal de Artes de Sorocaba. E-mail: renatasampaio.arte@gmail.com

## **Renato Trevizano dos Santos**

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA-ECA-USP), com pesquisa sobre Cinema/Literatura Queer e representações do corpo de Cristo e de santos. Graduado em Audiovisual (2018) pela Universidade de São Paulo, com pesquisa sobre queerness e religiosidades em Apichatpong Weerasethakul e Tsai Ming-Liang. E-mail: renato.trevizano.santos@usp.br

## **Rogério Zaim-De-Melo**

Professor de Educação Física UNESP, Rio Claro e brincante por natureza, Mestre em Educação Física, USP e Doutor em Educação pela PUC-Rio (2017). Docente do curso de Educação Física UFMS/CPAN. E-mail: rogeriozmelo@gmail.com

## **Vinícius Guida**

Jornalista formado pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Co-cordenador do projeto de extensão em interface com a pesquisa Transmídia Ambiente, financiado pela UFJF. Membro do grupo do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Arte e Literacia Midiática (UFJF) e do Observatório da Qualidade no Audiovisual. E-mail: vini-cius\_guida@outlook.com

*As figuras e menções a obras e autores, bem como os trechos replicados neste livro respeitam o artigo 46, do Capítulo IV, da legislação sobre direitos autorais (Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998): “Não constitui ofensa aos direitos autorais: [...] a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra”.*

Handwritten graffiti in black ink at the top of the page, possibly reading "D...".

Large graffiti in the center featuring the word "WAZZY" in black, "FRANK" in red and blue, and "TO" in red on the right side.



Large red graffiti in the lower middle section, including the words "TOAL ARI" and "TOIPAIL".

Handwritten graffiti in black ink at the bottom of the page, possibly reading "D...".

ISBN 978-659966872-2



9 786599 668722