

ALÉM DA IDENTIDADE

DIFERENÇAS EM CORPO, IMAGEM E PALAVRA



FERNANDO DE FIGUEIREDO BALIEIRO
PRISCILA MARTINS DE MEDEIROS
TIAGO DUQUE
(ORGS.)



LetrasdoCerrado
EDITORA UNIVERSITÁRIA

Além da identidade: Diferenças em corpo, imagem e palavra

Fernando de Figueiredo Balieiro

Priscila Martins de Medeiros

Tiago Duque

(Orgs.)

Catalão

2025





UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO

Reitora

Roselma Lucchese

Vice-Reitor

Cláudio Lopes Maia

Coordenação da Editora Letras do Cerrado

André Ribeiro Macario

José Luís Solazzi

Editoração

Leonardo Ferreira Prado

Elaboração da Capa

André Ribeiro Macario

Conselho Editorial

Alexandre de Assis Bueno

André Carlos Silva

André Vasconcelos da Silva

Antônio Fernandes Júnior

Domingos Lopes da Silva Júnior

Estevane de Paula Pontes Mendes

Helder Nagai Consolaro

José Luís Solazzi

Copyright © 2025 LETRASDOCERRADO

A imagem da capa teve seu direito de uso autorizado por Daniel Mendes Pereira

Ardisson de Araújo.

Elaborada pelo bibliotecário-documentalista
Marcio Luiz Fernandes Barbosa (CRB 1/3161)
Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Além da identidade: [livro eletrônico] diferenças em corpo,
imagem e palavra. / organizado por Fernando de Figueiredo
Balieiro, Priscila Martins de Medeiros, Tiago Duque. -
Catalão (GO) : Ed. Letras do Cerrado, 2025.
Recurso on-line (225 p.) : il.

Modo de acesso: WWW
Publicação digital (e-book) no formato PDF.
ISBN: 978-85-93870-17-0
Inclui Bibliografia.

1. Identidade. 2. Representação. 3. Arte. I. Balieiro,
Fernando de Figueiredo. II. Medeiros, Priscila Martins de. III.
Duque, Tiago. IV. Título.

CDU: 930:316.77

SUMÁRIO

Introdução.....	5
Representações e deslocamentos	
Rotulando o Brasil: A imagem de uma nação em produtos, serviços e procedimentos de beleza - Patricia de Santana Pinho.....	12
La subjetividad en Annemarie Schwarzenbach o la confrontación de la existencia - Rosa Maria Blanca.....	41
O Recôncavo Baiano em imaginações, águas e poéticas de resistência - Priscila Martins de Medeiros e Aidil Araújo Lima.....	58
Performances drag da era do cinema às mídias digitais: da subversão <i>camp</i> à proliferação das identificações - Fernando de Figueiredo Balieiro e Rafaela Oliveira Borges.....	81
O imaginário afro na Argentina do século XIX através dos óculos dos viajantes europeus - María José Becerra e Diego Buffa.....	97
A (re)construção de um cânone: a presença de Carolina Maria de Jesus nas narrativas femininas periféricas - Eliane Silva.....	118
Dispositivos e agenciamentos	
Diferença e semelhança, igualdade e desigualdade, diversidade e conformidade nas disputas da cultura escolar. - Fernando Seffner e Edison Saturnino.....	136
Novas tecnologias, novas pornografias, velhos debates: a pornografia digital e os corpos e práticas " <i>reais</i> " - Jorge Leite Jr. e Cristiane Melo.....	153
O que podem os corpos em tempos de catastrofização?: pedagogias apocalípticas no currículo das narrativas midiáticas seriadas. - Marlécio Maknamara e Evanilson Gurgel.....	173
O jogo das autoridades e moralidades- Gleysa Teixeira Siqueira.....	190
Para onde vão as renas depois do Natal? Reflexões sobre imagem e (des)controle das diferenças em Campo Grande (MS) - Tiago Duque.....	205

Introdução

Fernando de Figueiredo Balieiro

Priscila Martins Medeiros

Tiago Duque

Além da Identidade: diferenças, corpo, imagem e palavra é uma coletânea interdisciplinar que conta com a contribuição de autores/as de áreas, nacionalidades e filiação institucional diversos/as. O que une as reflexões dos/as autores/as é uma abordagem crítica das diferenças, considerando a reprodução das desigualdades, a crítica ao essencialismo e as formas de agenciamento de diversos/as atores/as sociais em tensão com representações e normas hegemônicas.

As reflexões aqui apresentadas derivam de um contexto social, político e epistemológico emergente com profundas reverberações na produção do conhecimento. Ao menos desde o início do século XXI, as Ciências Humanas contemporâneas passaram a ser disputadas por um conjunto diverso de vozes, imagens e narrativas. Seu caráter centrado nas experiências europeia, masculina e heterossexual passou a ser tensionado por novas epistemologias e teorias oriundas de uma modernidade global radicalmente descentrada. As diferenças, enquanto um constructo social e culturalmente constituído em oposição a normas presumidas, passaram ao centro das preocupações teóricas e das agendas de pesquisa.

Novas perspectivas teóricas e epistemológicas trouxeram questionamentos a pressupostos modernos no que se refere à questão da relação entre identidade e diferença. Tais questionamentos envolvem noções de integração e de assimilação e à própria modernidade enquanto projeto e movimento histórico pautado no par inclusão/exclusão, considerando que os processos de inclusão também se deram de maneira desigual e hierarquizada. O par inclusão/exclusão opera dentro de dois grandes sistemas de significados, que são o Estado-nacional (com suas cadeias de representações) e o Universalismo e é responsável por todas as outras distinções no sistema social e a obliteração e exploração do *Outro*.

No século XIX, os discursos de igualdade e liberdade vieram acoplados dentro da lógica do Estado nacional, a suposta unidade autônoma. No caso do Brasil e da América Latina como um todo, o Estado nacional se fundamentou na busca pela assimilação cultural de negros e indígenas; no apagamento das línguas nativas; no controle e

centralização do acesso à terra; na miscigenação para o embranquecimento gradual da população e no controle de todos os corpos considerados desviantes. O universalismo, por sua vez, construiu um conjunto discursivo através da literatura, das artes, ciência e de outras fontes, baseado em bens culturais padronizados, que serviram tanto à colonização quanto à expansão do capitalismo no país.

A virada epistemológica experimentada no interior das Ciências Humanas deste século tem como mote a problematização de tais pressupostos, práticas e resultados, colocando a própria significação histórica em tensão, suspensão e em movimento. Esses tensionamentos são resultados da afirmação de movimentos sociais e todas as formas de resistência e de agência criativa/criadora, incluindo as expressões artísticas e culturais. Se a arte tem a capacidade de problematizar os significados, colocando-os em dúvida, suspensão e movimento, ela também pode ser um espaço privilegiado para se “escovar a história a contrapelo”, como assim definiu Walter Benjamin.

O livro se divide em duas partes: *Representações, diferenças e deslocamentos e Dispositivos, agenciamentos e diferenças*. Na primeira delas, apresentam-se capítulos centrados em pesquisas que se debruçaram a respeito das representações das diferenças na arte, na imagem e no corpo. Elas são abordadas na publicidade e no consumo de produtos com o rótulo “brasileiro”, nas artes visuais e na literatura de Annemarie Schwarzenbach, na poesia, no cinema e na música afrodiaspórica do Recôncavo Baiano, nas performances de *drag queens*, nas representações pictóricas sobre o universo afro-argentino do século XIX e na literatura marginal feminina contemporânea influenciada por Maria Carolina de Jesus.

Na segunda parte, a temática das diferenças se encontra com a reflexão sobre os dispositivos de saber e poder que as constituem e os agenciamentos que negociam, tencionam e os subvertem. Aborda-se a produção das diferenças e as resistências no espaço escolar, a pornografia digital, narrativas midiáticas sobre pedagogias apocalípticas, o jogo das moralidades e a transgressão sexual feminina e pedagogias do gênero e da raça em acontecimentos públicos e midiáticos em Campo Grande, no Mato Grosso do Sul.

Abrindo a primeira parte, o capítulo *Rotulando o Brasil: A imagem de uma nação em produtos, serviços e procedimentos de beleza*, de Patricia Pinho, é tradução inédita em português de artigo originalmente publicado na Revista *Feminist Studies*. A autora realiza uma análise da geopolítica da estética envolvendo produtos a partir da imaginação e de fantasias coloniais manifestadas no marketing e na publicidade com alusão ao Brasil

e à mulher brasileira no mercado norte-americano. Em contraste com produtos eletrônicos e de alta tecnologia que se valorizam ao receber a qualificação de “Made in Japan” ou “Made in Germany”, os produtos “brasileiros” são ressaltados no ramo dos serviços e produtos de beleza. Brasil é a nação que inspira diversos produtos ou modalidades de consumo nos Estados Unidos, como o desejo pelo bumbum brasileiro, a depilação, escova e queratina brasileira, ao lado de produtos que aludem à natureza bruta, como o óleo de açaí e a manteiga de cupuaçu. Na acepção de Pinho, tais significados refletem, em grande medida, a posição geopolítica do país, ao tempo em que reforçam esta posição em um processo iterativo de produção de representações que resultam em uma rotulagem da diferença com aspectos raciais, de gênero e sexualidade.

Em *La subjetividade em Annemarie Schwarzenbach o la confrontación de la existencia* Rosa Maria Blanca discute a contemporaneidade da obra da artista, fotógrafa e escritora Annemarie Schwarzenbach. Através de conceitos como espaço biográfico e ars vivirdi ela localiza narrativas e contra-narrativas de Schwarzenbach, que abrem um espaço biográfico atravessado por amplas geografias que correspondem a uma subjetividade que se descobre na liberdade, fora do espaço geopolítico europeu, mas que ao mesmo tempo se revelam como parte dela mesma. Segundo a autora, a voz de Schwarzenbach torna-se possível em suas visões narradas e contranarradas, como formas de interagir com o espaço geográfico de sua subjetividade. Considerando isso, ela se refere à autoestética que se propõe através do percurso da viagem que Schwarzenbach faz em direção ao Oriente do seu inconsciente.

O Recôncavo Baiano em imaginações, águas e poéticas de resistência é um capítulo escrito a quatro mãos, por Priscila Medeiros e Aidil Lima. As autoras trazem uma leitura sociológica, política e poética sobre as linguagens e agências criativas/criadoras de artistas negros/as do Recôncavo Baiano, particularmente do município de Cachoeira. O capítulo está centrado em diversas expressões artísticas afrodiaspóricas que se forjam na experiência espaço-imaginativa dos territórios de referência nagô, fundamentados na oralidade e inscritos em temporalidades outras das matrizes ocidentais ou ocidentalizadas. Em uma perspectiva pós-colonial, a arte é aqui pensada como um elemento central na resistência cultural de sujeitos que criam e negociam condições de existência que rememoram, ao passo que reinventam, uma tradição afrodiaspórica que resiste a um histórico de subjugação colonial.

Performances drag da era do cinema às mídias digitais: da subversão camp à proliferação das identificações é a contribuição de Fernando Balieiro e Rafaela Oliveira

Borges à coletânea. Os autores abordam, em diálogo com a literatura especializada, sentidos da leitura desestabilizadora das performances drag em relação às normas de gênero e sexualidade. A partir de pesquisa sócio-histórica e etnográfica, os autores abordam a relação entre as práticas drag com as mídias e a cultura de massa. Analisam assim a relação especial entre o cinema e suas estrelas mulheres com o *camp*, compreendido como discurso ou linguagem deslocadora da inteligibilidade heteronormativa. Também abordam as elaborações drag hodiernas construídas em experimentações online em um novo contexto marcado pela profunda diversificação das referências culturais e possibilidades de identificação. O capítulo se propõe a refletir como as práticas de produção drag se modificam ao passo que continuam a oferecer uma resposta artística às normas que produzem homofobia e transfobia em nossas sociedades.

María José Becerra e Diego Buffa apresentam *O imaginário afro na Argentina do século XIX através dos óculos dos viajantes europeus: identidades, racialização e representações*. Os autores recuperam os registros visuais do século XIX produzidos por viajantes e centrados em afrodescendentes de centros urbanos argentinos em suas atividades cotidianas. População invisibilizada pelo imaginário eurocêntrico das elites locais, ainda que representassem a força de trabalho mais importante do período colonial e o posterior à Independência, os afrodescendentes foram representados nas artes pictóricas dos viajantes de expedições científicas que passaram pelo país naquele contexto. Becerra e Buffa então analisam a relação entre as imagens e o contexto, perpassando o projeto de construção da identidade nacional em curso e o imaginário eurocêntrico da época que se renovava em um contexto de independência nacional.

Encerrando a primeira parte deste livro, o capítulo *A (re)construção de um cânone: a presença de Carolina Maria de Jesus nas narrativas femininas periféricas*, de Eliane Silva, aborda a escrita de mulheres negras da chamada literatura marginal periférica, questionando aqui sua caracterização como exclusivamente masculina. Em diálogo com o feminismo negro, Silva aborda narrativas de mulheres negras periféricas, considerando seu histórico de apagamento e ressaltando o ponto de vista feminino dessas mulheres dentro da literatura marginal. Analisa a centralidade de temas nas elaborações literárias como a experiência de ser mulher e negra, a subjugação nas conexões entre gênero e raça e também o amor e o afeto. *Pretextos de mulheres negras* (2013) é uma antologia poética de mulheres negras objeto privilegiado de análise pela autora, destacando as influências da obra de Carolina Maria de Jesus em suas criações literárias,

autora que pode ser considerada como um cânone na tradição de escrita de mulheres negras periféricas dado o pioneirismo de seu trabalho.

Na abertura da segunda parte do livro, Fernando Seffner e Edison Saturnino abordam *O jogo da diferença e da resistência em produções da cultura escolar*. Discutir a questão da escola e as diferenças é imprescindível, na medida em que a educação escolar, como abordam os autores, é um direito constitucional e os anos de trajetória escolar nos legam marcas profundas em nossa formação. Para Seffner e Saturnino a cultura escolar é um terreno de disputa, profícuo em pressões originárias das políticas públicas do campo educacional, suas diretrizes locais, as famílias e religiões e as culturas infantis e juvenis. O dissenso é seu aspecto constitutivo, o que garante sua imprevisibilidade e produtivo dinamismo, aspecto que exige uma metodologia que permita mergulhar nas experiências escolares, o que os autores o fazem a partir da etnografia. Eles então centram sua análise em escola estadual localizado em bairro de classe média alta de Porto Alegre cujo alunado é formado por crianças e jovens de bairros pobres. Abordam então as tensões e desigualdades raciais e de classe social, em consonância com outros marcadores da diferença, como gênero e sexualidade são acionados e negociados naquele contexto.

Novas tecnologias, novas pornografias, velhos debates: a pornografia digital e os "corpos reais" é o capítulo de autoria de Jorge Leite Jr. e Cristiane Melo. Os autores analisam o que denominam de dispositivo pornográfico e seus vínculos com os recursos tecnológicos e midiáticos, analisando as suas transformações do modelo analógico ao digital. Assim, abordam as discussões em torno da pornografia nos diferentes contextos sociais e tecnológicos, perpassando a questão da relação entre imagem e verdade, o apelo ao autêntico e ao "real", o papel da pornografia na construção histórica da verdade sexual, a questão das representações e do imaginário e da agência e subjetivação envolvendo mulheres que participam da indústria pornográfica contrastando sua experiência anterior com as novas feições do trabalho no capitalismo de plataforma. O capítulo apresenta aos leitores uma instigante reflexão sobre os aspectos históricos e as mudanças culturais, econômicas, sociais e midiáticas em torno do tópico da pornografia.

O que podem os corpos em tempos de catastrofização?: pedagogias apocalípticas no currículo das narrativas midiáticas seriadas apresenta uma discussão sobre os seriados "The Handmaid's Tale" e "Chernobyl", ambos compreendidos como artefatos culturais a partir de uma perspectiva pós-crítica da educação. Neste capítulo, Marlécio Maknamara e Evanilson Gurgel analisam como tais narrativas seriadas constituem o que

chamam de “pedagogias apocalípticas”. Isso é feito a partir do interesse dos autores no modo como o corpo é atravessado pelos marcadores de gênero e de sexualidade. Explicam que, ao articular uma política de morte frente a marcadores da diferença, o currículo das narrativas midiáticas seriadas tem disponibilizado significados que justificariam a possibilidade de expurgo por meio da referida pedagogia.

Em *O jogo das autoridades e moralidades*, Gleysa Teixeira Siqueira propõe pensar trajetórias epistemológicas sobre a existência feminina revisitando algumas correntes e pensamentos no campo da História. Com isso, ela reconhece o ganho bastante fecundo na produção do conhecimento e compreensão das implicações de gênero neste campo do conhecimento. Ao mesmo tempo, afirma ainda existir muito o que se fazer, para que se possa inscrever nos anais da história toda forma de existência feminina, principalmente, as invisibilizadas, estigmatizadas, transgressoras, subversivas e postas à margem da sociedade.

Em *Para onde vão as renas depois do Natal? Reflexões sobre imagem e (des)controle das diferenças em Campo Grande (MS)*, Tiago Duque analisa a pedagogia cultural presente nas aparições das renas natalinas em eventos públicos das festas de Natal de 2023 em Campo Grande, no Mato Grosso do Sul. A partir de pesquisa etnográfica, analisa as fantasias infláveis de renas natalinas enquanto artefatos culturais, destacando os sentidos atribuídos de suas associações à homossexualidade às tentativas de apresentação de forma binária e heterossexual. Utilizadas em festividade de caráter público e oficial, Duque analisa a teia que une a regulação heteronormativa da representação da figura da Rena a outros eventos educacionais e artísticos da capital mato-grossense. Deste modo, o autor compreende como as pedagogias de gênero e sexualidade perpassam espaços escolares, discursos governamentais, o aparato legal, agenciamentos em plataformas digitais e, sobretudo, as sociabilidades que envolvem o entretenimento e o riso, destacando assim os processos esquivos e instáveis da produção das diferenças.

Além da Identidade: diferenças, corpo, imagem e palavra oferece aos leitores um amplo campo de pesquisas sobre a questão das diferenças, tomando como objeto de análise uma pluralidade de pesquisas sob diversos enfoques e materiais de análise.

REPRESENTAÇÕES E DESLOCAMENTOS

Rotulando o Brasil: A imagem de uma nação em produtos, serviços e procedimentos de beleza¹

Patricia de Santana Pinho

Na cultura de mercadorias, a etnia se torna um tempero, um
sabor que pode dar vida ao prato sem sal que é a cultura branca
dominante.

—bell hooks, *Black Looks: Race and Representation*

O Brazil Butt Lift vai levantar, moldar e reduzir suas partes
problemáticas usando o tempero brasileiro para deixar seu
bumbum bonito!

—”Novo Produto Beachbody Brazil Butt Lift,”
(Vídeo do Team Beachbody BrazilLift)

A Geopolítica da Estética

“Ei, Pat! Eu quero ter uma bunda brasileira!”, exclamou minha vizinha, que virou amiga, Alicia, enquanto atravessava a rua para me cumprimentar. Perplexa, mas também achando graça do comentário, só consegui responder, brincando: “Eu também quero!” Vinda de uma mulher brasileira, minha resposta tinha a intenção de ressaltar o caráter altamente idealizado do que uma “bunda brasileira” e, de um modo geral, um corpo brasileiro, passaram a simbolizar nos Estados Unidos. Eu sabia a que Alicia se referia. Quando essa conversa aconteceu, em 2014, eu já tinha visto muitas alusões à bunda brasileira nos Estados Unidos. Eu tinha assistido a videoclipes de hip hop exibindo corpos de mulheres brasileiras, incluindo o vídeo “Beautiful”, de 2002, de Snoop Dogg, em que mulheres de variadas cores, mas formatos invariáveis desfilam de biquíni². Eu tinha visto o vídeo infame de Arnold Schwarzenegger em sua viagem ao Rio de Janeiro na década de 1980, onde, comportando-se como um gringo deslumbrado, ele apalpou as nádegas de uma *mulata* durante uma apresentação de samba³. E eu também tinha assistido à

¹ Este capítulo foi publicado originalmente como artigo na revista *Feminist Studies*, vol. 48, no. 2, 2022, pp. 423-454, com o título “Labeling Brazil: A Nation’s Image on Beauty Products, Services, and Procedures”. Por contrato, a autora possui o direito de republicação do trabalho desde que dado o crédito para *Feminist Studies* como a fonte da publicação original.

² “Snoop Dogg–Beautiful (Official Music Video) ft. Pharrell Williams”, 24 fev. 2009, vídeo, 5:21, https://www.youtube.com/watch?v=_FE194VN6c4&list=RD_FE194VN6c4&start_radio=1&t=0.

³ “Arnold Goes to Carnival in Rio”, vídeo, 5:15, <https://www.youtube.com/watch?v=pdIjJ8efftk>.

manifestação mais recente, e possivelmente mais emblemática, da ficção do corpo feminino brasileiro no comercial alucinado do Brazil Butt Lift.

O vídeo de 28 minutos que divulga o Brazil Butt Lift mostra um grupo de mulheres predominantemente brancas e todas magras, vestindo shorts curtos e tops decotados, dançando em uma praia ensolarada e seguindo os passos de um instrutor masculino musculoso de pele clara. Uma grande bandeira brasileira, presa a uma palmeira que lhe serve de haste, ondula ao fundo enquanto uma voz feminina descreve o produto e o seu inventor: “Criado por Leandro Carvalho, treinador de supermodelos mundialmente famosas, o Brazil Butt Lift vai levantar, moldar e reduzir suas partes problemáticas usando o tempero brasileiro para deixar seu bumbum bonito!”⁴. Carvalho então descreve os “temperos” que ele mistura para criar a fórmula que permite que as mulheres estadunidenses obtenham uma bunda brasileira, e ele o faz enquanto dá uma aula sobre a nossa “cultura”:

Como nasci e cresci no Brazil, [sei que] a cultura toda gira em torno da bunda! Todo mundo lá é louco pela bunda, então você tem que malhar a sua como um louco. Então eu peguei balé, capoeira, coloquei um pouco de dança afro-brasileira — porque isso realmente trabalha a bunda — e coloquei tudo junto para criar um treino divertido.⁵

O Brazil Butt Lift é um dos vários treinos patenteados da corporação multinacional de fitness estadunidense Team Beachbody. Mas não é mais a única maneira de conseguir um bumbum brasileiro por meio do exercício. Outras versões do Brasil Butt Lift estão cada vez mais disponíveis, e não apenas nos Estados Unidos. Uma reportagem recente em um grande jornal brasileiro⁶ discute um novo treino desenvolvido em Portugal que também promete alcançar o tão desejado bumbum brasileiro.

Intitulado [“Bumbum da brasileira vira aula de sucesso em academias de Portugal”](#), o artigo descreve a mania em torno da técnica “3B” ou “Bum Bum Brasil”, desenvolvida e patentada por um outro treinador brasileiro, Claudio Silva. O artigo explica que 99% dos participantes da turma são mulheres e que todas estão tentando obter a “bunda

⁴ “New Beachbody Product Brazil Butt Lift”, Team Beachbody BrazilLift, vídeo, 0:20–0:32. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cvXUcM3CTbc>.

⁵ “New Beachbody Product Brazil Butt Lift”. Team Beachbody BrazilLift, vídeo, 0:41–0:51. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cvXUcM3CTbc>.

⁶ “Bumbum da brasileira vira aula de sucesso em academias de Portugal”. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2018/02/08/bunda-brasileira-e-modelo-para-aula-sucesso-em-academias-de-portugal.htm>.

brasileira”, que é vista no exterior como “um modelo” porque as mulheres brasileiras teriam “bundas grandes e bonitas”⁷.

De forma reveladora, essa representação portuguesa do bumbum brasileiro como redondo e grande diverge do *infomercial* dos EUA, onde o bumbum brasileiro é imaginado como curvilíneo, porém pequeno. Além disso, enquanto o anúncio da Team BeachBody sugere que as mulheres brancas estadunidenses preferem um tamanho P da bunda brasileira, os vídeos de hip hop indicam que os homens afro-americanos preferem que essas bundas idealizadas tenham tamanhos G e GG. Essas representações divergentes apontam para a construtividade da bunda brasileira, revelando que ela é um produto da imaginação — e da manipulação do marketing capitalista — e não uma parte real, pré-existente, do corpo feminino brasileiro. Mas essas diferentes fantasias sobre as mulheres brasileiras também revelam as suposições feitas sobre os possíveis consumidores de seus corpos nos Estados Unidos e como o mercado se baseia em crenças estereotipadas sobre os significados intersectados de suas raças e gêneros, ao mesmo tempo em que reproduz estes estereótipos.

Para diferentes consumidores, o mercado disponibiliza diferentes métodos para se obter o bumbum brasileiro sem necessariamente ter que se submeter a um regime rigoroso de exercícios. Para resultados mais imediatos, pode-se passar por um dos dois tipos de cirurgia plástica: a colocação de implantes de silicone ou um procedimento de injeção de gordura para aumentar o tamanho e alterar a forma da nádega⁸. Uma alternativa muito mais barata e menos invasiva, ainda que temporária, é a compra de roupas íntimas acolchoadas, como o [“Brazilian Secret” \(“Segredo Brasileiro”\)](#). Outra versão de roupa íntima que promete os mesmos resultados é o [“Brazilian Butt Lift Body Shaper” \(“modelador de corpo de bumbum brasileiro”\)](#), que, em vez de almofadas, possui duas aberturas estrategicamente posicionadas para apertar e, dessa forma, levantar cada nádega. Os anúncios de roupas íntimas femininas comuns às vezes também recorrem ao apelo do Brasil em seus nomes, como exemplificado no catálogo de calcinhas da Sears. Juntamente com os estilos convencionais de corte alto, tanga, clássica e fio dental, existe

⁷ Ricardo Ribeiro, “Bumbum da brasileira vira aula de sucesso em academias de Portugal”, *Universa UOL*, 2 de agosto de 2018. <https://universa.uol.com.br/noticias/redacao/2018/02/08/bunda-brasileira-e-modelo-para-aula-sucesso-em-academias-de-portugal.htm>.

⁸ Algumas fontes atribuem o procedimento de lifting de bumbum brasileiro ao famoso cirurgião plástico brasileiro Ivo Pitanguy (“Behind the Hype of the ‘Brazilian Butt Lift’ and Its Founder”, *BBC*, 8 ago. 2016, <https://www.bbc.com/news/world-latin-america-37009138>), enquanto Leonard Grossman, um cirurgião plástico estadunidense, o reivindica como sua criação (“How the Brazilian Butt Lift Got Its Name”, *Dr Grossman* [blog], 9 jan. 2015, <https://drgrossman.com/2015/01/how-the-brazilian-butt-lift-got-its-name>).

a opção “Brazilian cheeky”,⁹ ou “Brasileira atrevida”, que promete “um ajuste sedutor com cobertura mínima”. O que esses diferentes serviços, produtos e procedimentos têm em comum é que todos oferecem a oportunidade de, de uma forma ou de outra, realizar o desejo de se obter uma bunda brasileira.

No entanto, mais importante do que analisar os *métodos* para se adquirir a bunda brasileira é examinar as *razões* pelos quais consumidores/as europeus e estadunidenses, sejam negros/as ou brancos/as, mulheres ou homens, anseiam por um bumbum *brasileiro*. Por que não um bumbum francês ou alemão? E por que não, por exemplo, uma depilação venezuelana em vez de um “Brazilian wax”? Por que não uma escova britânica em vez de um “Brazilian blowout”? Ou um tratamento de queratina japonesa em vez de um “Brazilian keratin”? Por que é o Brasil a nação que “inspira” os nomes destes produtos, práticas e procedimentos de beleza? Existem muitas explicações pragmáticas, prontamente disponíveis online, sobre como, por exemplo, o “Brazilian blowout” (a escova brasileira) teria sido supostamente inventada no Brasil e exportada para o resto do mundo, ou que a “Brazilian wax” (depilação brasileira) teria recebido esse nome em um salão de uma brasileira nos Estados Unidos, ou porque depilar todos os pelos pubianos seria uma necessidade para as mulheres brasileiras por causa do tamanho minúsculo dos seus biquínis¹⁰.

Diferentemente dessas explicações, o objetivo da minha análise não é descobrir “a verdade” por trás dos nomes desses serviços, produtos e procedimentos. Embora a depilação das pernas, sobancelhas e virilhas seja amplamente praticada no Brasil, ironicamente isso não se aplica ao que se tornou conhecido nos Estados Unidos como “doing a Brazilian”, que é a prática de depilar todos os pelos pubianos. E independentemente se a técnica de alisamento de cabelo apelidada de “Brazilian blowout” (também conhecida como “queratina brasileira”) ter sido ou não criada no Brasil, o que importa é que, do ponto de vista de marketing, é vantajoso incluir “Brazil” ou “Brazilian” no nome desses produtos e serviços de beleza. O reverso disso é que nem todas as mercadorias realmente feitas no Brasil circulam pelo mundo ostentando o nome de seu país natal. O Brasil com certeza *não* é um termo considerado persuasivo para rotular automóveis, autopeças, aviões, helicópteros e tratores – que, combinados, representam

⁹ A palavra “cheeky” aqui tem um duplo significado: atrevida e bochechuda, no sentido de uma bochecha da bunda saliente.

¹⁰ Sarah Brown, “The Story Behind How the Brazilian Wax Got Its Name”, *Culture Trip*, 9 fev. 2018, <https://theculturetrip.com/south-america/brazil/articles/the-story-behind-how-the-brazilian-wax-got-its-name>.

aproximadamente doze por cento das exportações brasileiras¹¹. Enquanto os rótulos “made in Japan” e “made in Germany” agregam valor a eletrônicos e carros (independentemente de *onde* esses produtos sejam realmente montados), dar o nome do Brasil a esses tipos de mercadoria pode, na verdade, ter o efeito oposto.

Nesse sentido, os significados dominantes¹² do Brasil no mercado publicitário global devem ser compreendidos dentro de uma lógica que denomino de “geopolítica da estética”, na qual os significados estéticos atribuídos a uma nação refletem, em grande medida, sua posição geopolítica. Isso implica que os significados específicos das nações são produzidos uns em relação aos outros, e não isoladamente. Enquanto as imagens de algumas nações inspiram confiabilidade, qualidade e sofisticação, apontando assim para o nível avançado de sua engenharia, tecnologia e controle geral sobre a natureza, as imagens de outras nações trazem à mente um ambiente natural menos mediado. O chocolate suíço, o café italiano e a tecnologia alemã e japonesa apontam para o refinamento e o aprimoramento da natureza, frequentemente extraída das periferias do mundo, enquanto o óleo de babaçu, a manteiga de cupuaçu e o extrato de guaraná dos produtos de beleza rotulados como “brasileiros” apontam para a natureza em seu estado bruto¹³. A “natureza” neste caso pode ser entendida, por um lado, como os elementos naturais puros e saudáveis, como as frutas e óleos tropicais que compõem os ingredientes de tantos produtos de beleza “brasileiros”. Por outro lado, no entanto, pode sugerir uma natureza descontrolada e selvagem, o que, a partir de uma perspectiva eurocêntrica, se traduz como a ausência, ou estágio subdesenvolvido, da modernidade. Além disso, a atribuição de significados específicos a certas nações e sua reiteração por meio da rotulação de produtos é o resultado dos processos pelos quais o Ocidente (*the West*) tem representado “o Resto” (*the Rest*) e continua a estabelecer “os critérios de avaliação para classificar outras sociedades, e em torno dos quais fortes sentimentos positivos e negativos se agrupam” (Hall, 2019, p. 143).

Para realizar este estudo, busquei primeiramente identificar os produtos, serviços e procedimentos de beleza comercializados nos Estados Unidos que utilizam as palavras *Brazil*, *Brasil*, ou *Brazilian* em seus nomes e rótulos. Além de estar diretamente exposta a esses artefatos culturais nas práticas rotineiras de assistir televisão, ler revistas, fazer

¹¹ “Brasil”, Observatório da Complexidade Econômica, <https://oec.world/en/profile/country/BRA>.

¹² Como explica Stuart Hall (1993, p. 513), “significados dominantes” referem-se a um padrão de “leituras preferenciais” que fornecem maior legitimidade a representações específicas.

¹³ Para uma excelente análise sobre como os afro-italianos estão remodelando os significados do rótulo “made in Italy”, veja Camilla Hawthorne (2021).

compras e ir à farmácia, também realizei buscas intencionais na internet, com a ajuda de uma assistente de pesquisa, a fim de identificar outros itens de beleza que recorrem diretamente ao que chamo de “rotulação do Brasil”. Esse processo consiste em um círculo hermenêutico no qual, à medida em que uma mercadoria inclui o “Brasil” no seu rótulo, o próprio Brasil, como nação, torna-se ainda mais rotulado, corroborando assim os significados específicos prévios que o tornaram atraente para rotular o produto com os termos “Brasil” ou “brasileiro”. À medida em que a nação rotula o produto, o produto rotula ainda mais a nação, em uma reiteração cíclica contínua de representações rasas e muitas vezes estereotipadas. Nesse sentido, o foco de minha análise não está nos produtos em si, pois eles não existem de forma significativa fora do que pretendem representar. Minha atenção está voltada, em vez disso, às representações do Brasil na publicidade desses produtos. Embora reconheça que as representações fazem parte de um processo maior de construção de significados que inclui produção, circulação e recepção, à luz do que Stuart Hall (1993) definiu como as etapas de codificação e decodificação, meu foco está em como o Brasil tem sido codificado. A recepção, ou decodificação, dessas representações exigiria a realização de pesquisas com os/as consumidores/as dessas imagens, o que está fora do escopo do meu estudo.

Os estudos culturais oferecem um arcabouço produtivo para realizar essa análise porque, tendo emergido como uma “crítica à crítica da ideologia”, não descartam as representações que circulam na cultura popular, no marketing ou no turismo como simplesmente uma forma de dominação capitalista (Felski, 2005, p. 32). Ao mesmo tempo, os estudos culturais reconhecem que há uma profunda cumplicidade entre as operações do capitalismo e as representações culturais – que, como as crenças populares, “são elas próprias forças materiais”, como explica Gramsci¹⁴. Por levarem a sério o que pode ser descartado como frívolo, como os rótulos dos produtos de beleza aqui analisados, e preocupados não apenas com *o que* as coisas significam, mas também *como* significam, os estudos culturais avaliam que a forma e o contexto são tão relevantes quanto o conteúdo (Felski, 2005, p. 32). Além disso, consideram que é tão importante examinar as *origens* das representações, ou seja, onde e quando elas são formadas, quanto suas *consequências*, ou seja, o que elas nos fazem e o que nós fazemos com elas (Hall, 1997). É por isso que a estética é um conceito útil para entender a criação de significados. O

¹⁴ Ao discutir a relevância da obra de Antonio Gramsci para o estudo da cultura e do capitalismo, Stuart Hall (1996, p. 432) afirma: “As crenças populares, a cultura de um povo, argumenta Gramsci, não são arenas de luta que possam ser deixadas à mercê de si mesmas. Eles próprios são forças materiais”.

significado não é produzido exclusivamente na mente ou através da razão, mas também por meio de como nossos corpos *sentem* o mundo e *dão sentido* a ele. O que busco nesta análise é o ato de equilíbrio — que os estudos culturais fazem tão bem — entre o *micro* (por exemplo, qual é o significado de um aroma, uma textura, um sabor?) e o *macro* (por exemplo, como as hierarquias globais informam a circulação de significados?). Talvez ainda seja necessário enfatizar que os verdadeiros estudos culturais são necessariamente feministas, na medida em que estão sintonizados com a forma como a heteronormatividade, as assimetrias de gênero e os ideais de feminilidade e masculinidade são naturalizados através dos discursos e práticas culturais. Adoto, assim, uma perspectiva transnacional de estudos culturais feministas para examinar como ideias interseccionadas de gênero, sexualidade, raça e nação são codificadas, enquanto as hierarquias geopolíticas são reiteradas, no processo de rotulação do Brasil.

Em consonância com o feminismo transnacional, entendo a geopolítica “não apenas como uma questão de política estatal e reivindicações de territórios, mas também como um modo de regulação”, onde são produzidos discursos sobre nações e alteridade (Grewal, 2005, p. 17). As mistificações ocidentais sobre o/a Outro/a estrangeiro/a e generificado/a são construídas dentro do quadro geopolítico de assimetrias interestatais que se baseiam nos legados herdados do colonialismo e do imperialismo, ao mesmo tempo em que os atualizam (Grewal; Kaplan, 1994, p. 03). Como Kaplan (1995) argumenta, os/as consumidores/as se tornam cada vez mais conscientes dos centros e periferias à medida em que o capitalismo trabalha para expandir os mercados anunciando e vendendo diferenças. Minha análise também se baseia na geopolítica crítica que, em vez de tomar os estados-nação como dados, examina a própria construção das fronteiras nacionais que tornam os estados-nação inteligíveis por meio de representações do “doméstico” e do “estrangeiro”. A geopolítica pode, assim, ser entendida como “uma prática social, cultural e política, em vez de uma realidade manifesta e legível da política mundial” (Tuathail; Dalby, 1998, p. 02). A geopolítica crítica é em si influenciada pela teorização feminista, tomando o princípio central de que o pessoal é político para postular que “o pessoal também é geopolítico” (Sharp, 2003). Em outras palavras, a cultura popular e os imaginários em torno do consumo podem ser analisados como locus de produção e circulação de conhecimento geopolítico (Kuus, 2017).

Meu argumento é que os significados estéticos específicos atribuídos às nações simultaneamente revelam e sustentam as assimetrias interestatais, e essas assimetrias tanto se baseiam como atualizam as hierarquias locais e globais. Uso o termo “geopolítica

da estética” para descrever esse processo iterativo. Dentro dessas hierarquias racializadas, generificadas e sexualizadas, a imagem do Brasil está associada a natureza, exotismo, sensualidade e mistura racial (entendida tanto como amalgamação racial quanto ambiguidade racial), e tais significados são projetados na fantasia do corpo feminino brasileiro. Essas representações festivas, ao mesmo tempo em que revelam os medos e desejos pela alteridade, sustentam, em última análise, a branquitude hegemônica e, particularmente, a feminilidade branca, porque, ao retratarem as mulheres brasileiras como o Outro exótico, confirmam a branquitude como a norma. Mas essa normatividade também é disponibilizada para os habitantes não brancos dos centros do mundo, já que estes também participam do consumo da brasilidade. O conceito de “geopolítica da estética” pode potencialmente ser aplicado para analisar também como outras nações são representadas e consumidas no mercado publicitário global.

A geopolítica da estética também lança luz sobre as maneiras hierárquicas pelas quais os significados distintos das nações diferentemente invocam os sentidos humanos. Embora a estética seja entendida principalmente como os princípios que orientam nossa apreciação da beleza, ela também abrange, de forma mais ampla, como os cinco sentidos estão vivos e alertas para o mundo e como eles reagem à beleza e feiura da vida cotidiana. Por mais naturais e espontâneas que possam parecer as reações dos nossos sentidos humanos, elas são, no entanto, mediadas por representações culturais. Em consonância com a crítica de Sarah Nuttall (2006, p. 24) de que as noções de estética do Ocidente são excessivamente focadas no visual, minha análise investiga a estética também “nos domínios do som, paladar, tato e olfato”, mesmo quando a visão pode funcionar como um filtro para os outros sentidos.

O anúncio dos [óleos de brilho suavizantes para pele da marca Sol de Janeiro](#) é um exemplo perfeito da geopolítica da estética e das maneiras específicas pelas quais as representações de brasilidade são invocadas para despertar os sentidos da visão, olfato, audição, paladar e tato:

O segredo brasileiro fundamental para *acentuar suas deliciosas curvas* e destacar suas melhores características. Este óleo é permeado por uma fragrância viciante para que todos os dias você *cheire, se pareça e se sinta* como uma deusa brasileira... Cada óleo leve *é facilmente absorvido pela pele*, para uma hidratação instantânea e um toque refrescante. Essa hidratação, boa para você, vem da mistura de beleza brasileira exclusiva do Sol de Janeiro, com a nutrição da manteiga de

cupuaçu, do óleo de açaí rico em antioxidantes, e do óleo de coco condicionante (grifo nosso).¹⁵

Como este anúncio emblemático demonstra, a “brasilidade” é embebida em sensualidade, entendida simultaneamente em referência aos *sentidos* que desperta e a *sensualidade* que invoca. Mas a sensualidade do Outro só se torna significativa em contraste com a normalidade do Eu.

A geopolítica da estética revela, assim, que é a partir da neutralidade sem sal do centro que as periferias picantes são imaginadas, desejadas e consumidas, na veia do que bell hooks definiu como o processo pelo qual o Eu dominante se delicia em “comer o Outro”: “É dentro do âmbito comercial da publicidade que o drama da alteridade encontra expressão. Os encontros com a alteridade são claramente marcados como mais excitantes, mais intensos e mais ameaçadores” (hooks, 1992, p. 26). Sara Ahmed (2000, p. 114-115) levanta questão semelhante ao explicar o processo pelo qual a nação multicultural absorve o “estranho” não simplesmente como alguém que não conhecemos, mas como *alguns corpos* que reconhecemos como Outros e que provocam medos e desejos. A geopolítica da estética é, nesse sentido, ainda mais corroborada à medida em que o consumo da diferença confirma a hierarquia da posição do Eu agente (o/a sujeito/a consumidor/a) sobre a posição objetificada do/a Outro (o/a estranho/a que encarna a diferença).

Rotulando o Brasil na intersecção entre cinema, turismo e publicidade

A geopolítica da estética tem origem em uma longa história de colonialismo que resultou na classificação da humanidade em grupos inferiores e superiores que foram classificados em uma hierarquia racial que tem permanecido predominantemente incontestada. Mostrando que o gênero tem sido tão importante quanto e operado em conjunto com a raça na produção da colonialidade, Maria Lugones (2008), entre outros, clama por uma análise interseccional do processo que definiu a Europa como o centro da modernidade e as Américas como seu Outro fundacional. O legado do colonialismo, apesar de seu fim político formal, está embutido em nossas ordens sociais, políticas, raciais, sexuais e de gênero atuais, e influencia igualmente a dimensão da estética: supervalorizando a branquitude como bela enquanto hipersexualiza a negritude e muitas vezes dessexualiza a indigeneidade (Quijano, 2000).

¹⁵<https://www.kroger.com/p/sol-de-janeiro-glowmotions-copacabana-bronze-2-5-oz/0081091203138>.

Embora reflita a matriz de poder em curso da colonialidade, a geopolítica da estética também se baseia em uma história mais recente em que, desde o início do século XX, o cinema, o turismo e a publicidade, como produtores de conhecimento geopolítico, continuaram a disseminar representações hierárquicas de povos e lugares. Esses três âmbitos culturais não estão desconectados uns dos outros; estão intimamente intersectados e frequentemente trabalharam juntos (mesmo que inadvertidamente) para produzir a noção isomórfica de que para cada nação há um respectivo “tipo” de povo. Uma das consequências do funcionamento intersectado do cinema, da publicidade e do turismo é a projeção de gênero e raça sobre as nações, de modo que as nações do Norte Global são frequentemente retratadas como masculinas e racialmente “neutras” enquanto as nações do Sul Global são predominantemente representadas como femininas, quando não representadas diretamente como mulheres (não brancas).

A representação da mulher como nação é um exemplo importante de um tipo de conhecimento geopolítico que é produzido simultaneamente para públicos internos e externos¹⁶. Apesar do domínio geopolítico dos Estados Unidos e de seu poder de produzir representações de seus Outros (internos e externos), os discursos do exotismo latino-americano que circulam nos Estados Unidos também foram produzidos dentro da própria América Latina. Nesse sentido, o significado dominante generificado, racializado e sexualizado do Brasil, que facilmente se presta à rotulação de itens de beleza, resulta de uma convergência de discursos sobre a brasilidade que foram produzidos dentro e fora da nação.

A reiteração de representações específicas pode ser entendida através do conceito de “citação multidirecional”, ou “as influências e circuitos de troca mútuos, embora assimétricos, que produzem figurações e práticas em vários locais” (Weinbaum; Thomas; Ramamurthy, 2008, p. 04). A citação multidirecional acontece entre os domínios (por exemplo, publicidade e cinema) e entre as nações (por exemplo, Estados Unidos e Brasil), e é caracterizada por uma desigualdade na produção, circulação e consumo de representações, refletindo configurações capitalistas e geopolíticas (Weinbaum; Thomas; Ramamurthy, 2008). No caso da publicidade de cosméticos, as corporações estadunidenses são a fonte mais importante de produção e distribuição de imagens, desempenhando assim um papel central no estabelecimento de representações

¹⁶ Sobre a tese da mulher como nação, ver Anne McClintock (1995), Cynthia Enloe (2014), Nira Yuval-Davis (1997) e Oluwakemi M. Balogun (2012).

dominantes de feminilidade e raça em todo o mundo. A direcionalidade da influência nas práticas de marketing dos EUA ao mesmo tempo molda e se beneficia da rotulação do Brasil e da brasilidade como algo exótico e excessivamente sexual.

Carmen Miranda é um dos melhores exemplos de citação multidirecional e da convergência de discursos sobre o Brasil, pois sua imagem foi um produto de Hollywood, da Broadway e da Política de Boa Vizinhança do governo dos EUA, mas também dos esforços do governo Getúlio Vargas em estabelecer uma identidade nacional para um Brasil vasto e culturalmente diverso, ao mesmo tempo em que a utilizava como sua “embaixadora da boa vontade” no contexto da Segunda Guerra Mundial (Mendonça, 1999; Schpun, 2008)¹⁷. Carmen Miranda também é importante para essa análise porque ela desempenhou um papel crucial na criação de um imaginário norte-americano sobre a nação sul-americana que continua a influenciar a popularidade do Brasil na rotulação dos itens de beleza. Em uma série de shows de sucesso da Broadway e filmes blockbuster de Hollywood, a atriz, cantora e performer extravagante e excêntrica apresentou ao público estadunidense dos anos 1940 uma estética muito particular do Brasil que perdura no presente: a de uma nação tropical, colorida, musical e festiva. O Brasil também ficou enraizado no imaginário estadunidense como produtor de recursos naturais, uma imagem para a qual Carmen Miranda não apenas contribuiu, mas literalmente encarnou. Nas palavras acertadas da documentarista Helena Solberg (1998), “a própria Carmen era nossa matéria-prima”. Os shows de Carmen Miranda ilustram nitidamente a geopolítica da estética, não apenas porque representavam o Brasil como natureza em um estado não mediado, mas também porque suas performances esteticamente sedutoras explodiam os sentidos com intensas exibições de cores, sons, texturas e talvez até aromas, se os frutos em seu turbante não tivessem sido de plástico.

Há uma vasta bibliografia sobre o significado cultural e político da imagem de Carmen Miranda nos Estados Unidos. Esses estudos analisam aspectos tão variados e relevantes como a corporização que Carmen Miranda fez da brasilidade e, mais amplamente, de uma latinidade genérica (Garcia, 2004), seu papel como mediadora cultural entre as Américas do Norte e do Sul durante a Segunda Guerra Mundial (Davis, 2000), sua performatividade transgressora de gênero que a tornou uma precursora do estilo camp e um ícone gay pop (Balieiro, 2018), e como sua imagem “pan-latina” ocupou

¹⁷ Para diferentes visões sobre essa questão, ver Ana Rita Mendonça (1999) e Mônica Raisa Schpun (2008).

uma posição intermediária entre a branquitude e a negritude nos Estados Unidos (Ovalle, 2011), contribuindo para associar o Brasil a ideias de mistura e ambiguidade racial.

Embora tenham sido predominantemente *embranquecidas* por meio do elenco de atores coadjuvantes brancos, bem como do próprio fenótipo de Carmen, as representações mirandescas do Brasil continham indícios inegáveis de negritude, cuidadosamente calculados para adicionar o tempero do exotismo à sua imagem e ao ideal de Brasil que ela apresentava. Como os ingredientes que Leandro Carvalho mistura para cozinhar sua receita da bunda brasileira, a negritude é meticulosamente dosada, restringida a uma “pitada” de alteridade que é apenas o suficiente para torná-la excitante e, ao mesmo tempo, mantê-la palatável. Em vez de uma imagem negra do Brasil “no atacado”, os consumidores são apresentados a uma brasilidade que “contém” a negritude, tanto no sentido de *a incluir* quanto de *mantê-la sob controle*, para não a apagar completamente, de modo a preservar sua indispensável função sexualizante. Os filmes estrelados por Carmen produzidos nos Estados Unidos retratavam, assim, uma ideia de branquitude diferente daquela que era usual e dominante na época: um tipo de branquitude tropicalizada e, portanto, sensual e sedutora. Esse toque de negritude e tropicalidade tornou a branquitude de Carmen (e, portanto, do Brasil) “crua” e mais próxima de um estado selvagem da natureza, portanto muito diferente da pureza da regra de uma só gota que definia a branquitude nos Estados Unidos.

Um exemplo mais recente do “escurecimento” da branquitude feminina brasileira nos Estados Unidos (embora, novamente, apenas o suficiente para a “apimentar”) pode ser encontrado nas imagens da supermodelo da Victoria Secret, Gisele Bündchen. Embora loira, de olhos azuis e de ascendência alemã, Bündchen foi descrita na mídia dos EUA como “birracial” e “exótica”, apontando para como sua brasilidade aumenta seus atributos de imagem associados à sensualidade, ao mesmo tempo em que tira a possibilidade de ela ser lida como uma branca “básica” (Maia, 2012). Não por acaso, a maioria das modelos retratadas nas propagandas de beleza que recorrem à rotulação do Brasil são mulheres brancas de pele bronzeada, geralmente fotografadas em poses relaxadas, descontraídas e sensuais. Muito raramente mulheres negras são retratadas, embora às vezes homens negros sejam mostrados no (ou como) pano de fundo, enquanto o foco está sempre nas mulheres brancas ou de pele clara. A branquitude está, portanto, no centro das mensagens veiculadas nesses produtos, mesmo que através de uma versão “tropical” e mais “natural”.

A representação da feminilidade branca brasileira nos Estados Unidos – seja por meio de modelos e atrizes brasileiras ou nas alusões a um corpo feminino brasileiro nos anúncios de produtos de beleza – como ligeiramente enegrecida, tropicalizada, racialmente ambígua ou pertencente a um “tipo diferente de branquitude” também revela a geopolítica da estética, que concebe as “raças” dos trópicos/Sul Global como promiscuamente misturadas e, portanto, incapazes de permanecer puras e “imaculadas”. Essa lógica baseia-se em uma longa história de epistemologias eurocêntricas que estabeleceram que a separação da raça branca em relação às outras raças, inferiores – supostamente alcançada nas colônias britânicas, e especialmente nos Estados Unidos – seria um sinal de progresso e modernidade.

A noção de uma branquitude brasileira tropicalizada e apenas ligeiramente enegrecida é amplamente disseminada na rotulação de produtos de beleza, especialmente maquiagens e cremes autobronzeadores. A linha de produtos para a pele Brazilliance fornece alguns dos melhores exemplos da noção idealizada de uma pele brasileira naturalmente bronzeada. Além de seu nome óbvio, [o autobronzeador Brazilliance](#) também rotula o Brasil ao aludir ao apelido “Brazilian Bombshell” de Carmen Miranda: “o autobronzeador com infusão de maracujá mais vendido da tarte para um ‘all-over bombshell bronze’ (um bronze completo e atraente)”¹⁸. Apesar de não recorrer aos rótulos geralmente coloridos e adornados com palmeiras e tucanos, a Brazilliance oferece à consumidora estadunidense (presumivelmente branca) o exotismo da Outra brasileira (mais) escura: “Obtenha um bronze de aparência natural, sem os danos causados pelo sol, graças ao autobronzeador mais vendido da tarte”. De modo revelador, o produto promete entregar a natureza em seu estado bruto, uma vez que confere “um tom de bronze profundo universal que nunca parece falso ou laranja”, mas *natural*. Quem o consome é imaginado, portanto, como branco/a, que é, afinal, a única “raça” que pode se tornar laranja ao se bronzear.

Mas a rotulação do Brasil nem sempre pressupõe um/a consumidor/a branco/a. Na verdade, a grande variedade de produtos para cabelo que também incluem os termos *Brazil* e *Brazilian* em seus rótulos e a diversidade de texturas de cabelos para as quais são

¹⁸“Tarte Brazilliance Skin Rejuvenating Maracuja Self-Tanner with Mitt”. https://www.ulta.com/p/brazilliance-plus-self-tanner-with-mitt-xlsImpprod15771013?sku=2507359&cmpid=PS_Non!google!Product_Listing_Ads&utm_source=google&utm_medium=paidsearch&cagpspn=pla&CATCI=&CAAGID=&CAWELAID=330000200001119090&gad_source=1&gclid=CjwKCAjwktO_BhBrEiwAV70jXsctxsEVYk19N1x6Cdd2NrvPelrRWvNu1d304a_kvySU2v1zYr58KxoCJHYQAvD_BwE.

direcionados apontam para a ideia de brasilidade definida pela mistura e/ou ambiguidade racial. A ampla gama de produtos para cabelo nos Estados Unidos que participam da rotulação do Brasil inclui xampus, condicionadores, máscaras, sprays, géis para pentear e cremes sem enxágue. Os produtos variam desde aqueles que prometem cabelos lisos e brilhantes – como “[Pure Brazilian](#)”, “[Brasil Cacau](#)”, e as muitas versões da “queratina brasileira” e da “escova brasileira” – até aqueles que buscam preservar e cuidar dos cachos naturais, como o [Brazilian Curly Cocktail Curl Cream](#) da Mielle, a coleção [Cachos Brazil](#) e o [Brazilian Curly Extreme Cream](#), parte da linha de produtos BEOX para cabelos cacheados.

O fato do termo “Brazil” estar impresso nos produtos destinados a servir aos tipos de cabelo de “raças” humanas distintas confirma ainda mais a associação do Brasil com mistura e/ou ambiguidade racial. A imagem polissêmica das mulheres brasileiras nos Estados Unidos tem funcionado muitas vezes como um significante flutuante que revela o medo e o desejo por mistura racial e fenótipos etnicamente ambíguos. O próprio fato de os fenótipos mestiços serem representados como “exóticos” aponta para como o binário preto-branco ainda é dominante nas configurações raciais dos EUA, apesar de uma realidade marcada não apenas pelo aumento da mistura racial, mas de misturas que não se restringem aos polos branco/preto. Apesar da mistura racial obviamente existir nos Estados Unidos, as representações culturais, como estas disseminadas na publicidade, mais constituem do que necessariamente refletem a realidade, como Hall já havia argumentado (1997).

Enquanto nos Estados Unidos a mistura racial foi historicamente tratada com medo e apreensão, no Brasil ela foi amplamente promovida como a representação dominante da nação, especialmente desde a década de 1930, quando começou a influenciar o discurso que mais tarde viria a se chamar de “democracia racial”. O sociólogo Gilberto Freyre (1986) é frequentemente creditado como o principal proponente dessa narrativa e, embora não tenha cunhado o termo democracia racial, certamente promoveu a imagem do Brasil como uma sociedade livre de racismo devido às supostas convivência harmoniosa e mistura voluntária entre brancos, negros e indígenas. Freyre pintou um quadro romântico das relações senhor-escravo e retratou o povo brasileiro como resultado da sedução sexual de escravas sobre seus senhores. O estereótipo da mulata hipersexual – a mulher mestiça, seminua, sambista, de pele escura, sempre retratada com nádegas salientes, corpo curvilíneo e sexualidade excessiva – corporificou a narrativa nacional de democracia racial do Brasil (Caldwell, 2006).

Durante a ditadura militar (1964–1985), o estereótipo da mulata ganhou reconhecimento internacional, quando o governo deliberadamente produziu e promoveu uma representação colorida e alegre do Brasil, destinada a combater as denúncias sobre um estado autoritário que aprisionava, torturava e desaparecia seus dissidentes. As representações generificadas da mulata foram então utilizadas como a encarnação de um Brasil mestiço, festivo e racialmente harmonioso (Santos Filho, 2008; Kajihara, 2010).

Mulatas profissionais tornaram-se mundialmente conhecidas por suas performances em desfiles de carnaval e boates cariocas, onde “shows de mulata” são oferecidos aos turistas, como aquele em que Schwarzenegger gravou o vídeo mencionado no início deste artigo. Há muitas análises importantes do estereótipo da mulata que examinam aspectos como: sua invenção como produto de um olhar masculino branco dominante que simultaneamente rejeita e exotiza a sensualidade das mulheres negras (Corrêa, 1996); seus significados nos discursos da identidade nacional brasileira (Pravaz, 2012); a produção por parte de ativistas negras/os brasileiras/os de uma estética negra digna que desafia a noção estereotipada da mulata (Pinho, 2010); e o consumo transnacional da imagem da mulata (Mitchell, 2013). O estereótipo da mulata é um exemplo importante de como as representações de mistura racial encontradas nos produtos de beleza contemporâneos aqui analisados não são apenas o resultado das fantasias estadunidenses (e europeias) sobre o/a Outro/a; elas também são influenciadas pelas representações dominantes e oficiais que o Brasil criou sobre si mesmo.

Além de representar o Brasil como tropical, colorido, sensual e exótico, o turismo, junto com o cinema, produziu uma imagem do Brasil muito centrada no Rio de Janeiro e que se espalhou para a atual publicidade de produtos de beleza. Embora essa tendência possa ter começado nos filmes com Carmen Miranda, ela se intensificou em filmes posteriores de Hollywood. Em seu livro, sugestivamente intitulado *O Rio de Janeiro que Hollywood Inventou*, Bianca Freire-Medeiros argumenta que inúmeros longas-metragens reduziram o Brasil ao Rio de Janeiro, mostrando repetidamente tomadas da Cidade Maravilhosa como a imagem que deveria representar toda a nação (Freire-Medeiros, 2018).¹⁹ O Rio-centrismo é onipresente também nos produtos que “rotulam o Brasil”. Os produtos Sol de Janeiro, como o próprio nome indica, revelam a idealização do Rio de Janeiro como um local quente, tropical e sensual. Nomeados em homenagem aos bairros

¹⁹ Para uma análise do Brasil como destino turístico que desafia o Rio-centrismo e gira em torno de uma ênfase afrocentrada na Bahia, ver Patricia de Santana Pinho, *Mapping Diaspora: African American Roots Tourism in Brazil* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2018).

mais emblemáticos e famosos pela cultura de praia do Rio, esses óleos brilhantes que suavizam a pele confirmam a imagem de um Brasil carioca:

Copacabana Bronze tem uma tonalidade de bronze sutil com brilho dourado para aquecer e iluminar a pele. É feita com infusão da fragrância exclusiva Cheirosa '62 Bum Bum Cream, deixando a pele deliciosamente perfumada com notas de pistache e caramelo salgado. *Ipanema Sunset* tem um brilho translúcido de champanhe para criar uma luz radiante e romântica de pôr do sol. É feito com a infusão da nova fragrância tropical Dream Cheirosa '77, com notas românticas de pomelo, figo selvagem e gardênia brasileira (grifos nossos)²⁰.

Logo abaixo do Rio-centrismo dominante, o Brasil tem sido associado também à Amazônia. Muitos produtos de beleza que recorrem à rotulação do Brasil colocam em total destaque seus ingredientes amazônicos (como guaraná, açaí e murumuru), isso quando o nome do produto em si não inclui uma referência direta à Amazônia, como o [“Rainforest Relief” da Sol de Janeiro](#) e o [“Amazon X-Treme” da RG Cosmetics](#), entre outros exemplos. Imagens de frutas e pássaros tropicais são recorrentes nos rótulos destes produtos, ao lado de esplendorosas palmeiras. No âmbito do turismo, foi na década de 1990 que as instituições oficiais de turismo do Brasil substituíram gradualmente as imagens do carnaval e do samba por imagens dos rios, florestas, fauna e flora da Amazônia, do Pantanal e da costa atlântica. Foi então que o Brasil se tornou um destino de ecoturismo, além do destino de turismo sexual que havia se tornado em parte devido à promoção, pelo governo militar, do estereótipo da mulata brasileira hipersexualizada. Operando em um círculo hermenêutico e através dos processos de citação multidirecional, o cinema, o turismo e a publicidade têm se retroalimentado continuamente no processo de rotulação do Brasil.

Não é por acaso, portanto, que muitos rótulos retratam o Brasil como um destino turístico e os produtos de beleza como os caminhos para se chegar a esse paraíso tropical. Isso é evidenciado no bronzeador [Wet 'n Wild chamado “Ticket to Brazil”](#), que faz parte de uma coleção que inclui outros rótulos com referências (mais implícitas) ao Brasil, como “Bikini Contest” e “Reserve your Cabana”. É a marca de cuidados corporais Sol de Janeiro, no entanto, que retrata mais explicitamente o Brasil não apenas como um destino turístico regular, mas literalmente como um [“refúgio de beleza do bumbum” \(“Bum Bum Beauty Escape”\)](#), como se lê na caixa do “kit de experiência de corpo inteiro” que inclui

²⁰ “Sol de Janeiro”. <https://www.amazon.co.uk/SOL-JANEIRO-Color-Copacabana-Bronze/dp/B07CWHGS6Q>

o Brazilian Bum Bum Cream, “um hidratante corporal inspirado na parte favorita do corpo brasileiro – o bumbum”.

É a linha de produtos Sol de Janeiro, vendida exclusivamente na Sephora, que mais frequente e explicitamente representa o Brasil através de conotações sexuais, conforme indicado nos nomes de seus produtos: [“Brazilian Crush Perfume Mist”](#), [“Brazilian Kiss Cupuaçu Lip Butter”](#), [“Samba Foot Fetish Cream”](#) e [“Brazilian 4 Play Moisturizing Shower Cream-Gel”](#).

Outro produto de beleza que retrata o Brasil como um refúgio de férias é o conjunto de maquiagem [BH Cosmetics “Take Me Back to Brazil”](#). A caixa tem uma ilustração de uma mulata sambista vestida com penas grandes e coloridas, que servem de paleta para diferentes tons de sombra. A imagem da mulata estereotipada com um sorriso largo e balançando seu corpo está posta como se convidasse o/a espectador/a, consumidor/a e potencial turista a viajar para o Brasil e desfrutar de sua cultura exuberante e mulheres acolhedoras. O texto na caixa confirma o convite: “Sambe ao ritmo de roxos apaixonados, amarelos picantes, rosas provocantes, e muito mais, com a nossa nova paleta de pigmentos de 35 cores Take Me Back to Brazil, oferecendo tons combináveis e recriáveis para deslumbrar os sentidos. Entre no Carnaval e divirta-se em cada momento ousado e reluzente! O cocar de penas é dispensável”²¹. O anúncio não deixa dúvidas de que, independentemente de se viajar ou não fisicamente para o Brasil, é possível incorporar a fantasia da brasilidade enquanto se consome seletivamente a sua alteridade.

Consumindo o outro em partes

O Brasil, como dispositivo representacional, é eficaz não apenas para despertar os sentidos humanos primordiais, mas também para comercializar produtos que estão associados a partes muito específicas do corpo, especificamente do corpo feminino. As partes do corpo que os produtos rotulados como brasileiros devem tratar são aquelas frequentemente concebidas como *superficiais* e/ou *sexuais*. A superficialidade é entendida, neste caso, literal e simbolicamente: a preocupação com a aparência da pele (considerada a própria superfície do corpo) e do cabelo (que fica na superfície da cabeça)

²¹“Take Me Back to Brazil: 35 Color Pressed Pigment Palette”, BH Cosmetics, 2022, <https://www.bhcosmetics.com/products/take-me-back-to-brazil-35-color-pressed-pigment-palette>.

é muitas vezes concebida como uma questão rasa e feminina. A sexualidade, na rotulação do Brasil, também é predominantemente representada no âmbito do feminino e projetada em partes específicas do corpo da mulher, especialmente nádegas e coxas, para as quais produtos como o creme Sol de Janeiro Bum Bum foram projetados. Enquanto os produtos rotulados como “brasileiros” são concebidos para tratar e transformar com sucesso essas áreas “inferiores” do corpo, sua eficácia é limitada quando aplicada à parte “superior” e mais nobre do corpo, ou seja, o rosto, onde eles são restritos a trabalhar apenas na superfície. Produtos de maquiagem, e especialmente bronzadores, que se destinam a embelezar por fora a pele facial, recorrem efetivamente à rotulação do Brasil. Mas se alguém deseja transformar a pele por dentro através da “domesticação da natureza”, atrasando o seu processo impiedoso de envelhecimento, então, na atual geopolítica da estética, faz mais sentido recorrer à tecnologia alemã ou francesa.

Outra hierarquia que o conceito da geopolítica da estética ajuda a desvelar é que o consumo da alteridade acontece de forma seletiva e fragmentada. Além de possibilitar o consumo da mistura racial, ou apenas uma “pitada” de negritude, como explicado acima, as representações comercializadas da feminilidade brasileira mostram que a diferença também pode ser fatiada de outras formas, mais explícitas, como quando apenas uma parte do corpo é oferecida para consumo: a bunda, o cabelo, a pele, para citar apenas as peças mais desejadas do corpo feminino brasileiro idealizado. Essa partição da diferença para ser colocada à venda também é um reflexo da geopolítica da estética, pois revela que apenas alguns poucos selecionados estão em posição de cortar e consumir as partes do corpo de Outros/as. A geopolítica da estética converge, assim, com a biopolítica da beleza, ou o que Álvaro Jarrín (2017) define como um regime onde a beleza funciona como um biopoder que ranqueia e administra populações e estabelece os corpos das mulheres como aqueles que mais necessitam de aprimoramento, ao mesmo tempo em que reforça a branquitude como a norma. Embora opere localmente, a biopolítica da beleza é também um fenômeno transnacional, uma vez que os padrões de beleza e os procedimentos de embelezamento circulam globalmente. Eu acrescentaria que o caráter transnacional da biopolítica da beleza é intensificado pelos fluxos assimétricos de distribuição e extração de recursos, que incluem desde padrões simbólicos de beleza e procedimentos técnicos até as próprias partes do corpo.

Como Scheper-Hughes explica em seu trabalho pioneiro sobre a desigualdade brutal da medicina de transplante, se o corpo é certamente um texto que é lido e interpretado, é também um objeto tangível, palpável e material que é tratado na economia

global como uma mercadoria que pode ser vendida “em partes divisíveis e alienáveis” (2003, p. 01):

Persiste nessas transações ao longo do tempo e do espaço a divisão da sociedade em duas populações, uma social e medicamente incluída e a outra excluída, uma que possui e uma que é totalmente desprovida da capacidade de recorrer à beleza, força, ao poder reprodutivo, sexual ou anatômico do outro (Scheper-Hughes, 2003, p. 05).

Embora a desigualdade determine a lógica perversa da medicina de transplantes, onde partes reais do corpo (órgãos, tecidos, ossos etc.) fluem dos corpos dos pobres para os corpos dos ricos, ela também opera no nível mais simbólico, embora não menos assimétrico ou geopoliticamente determinado, da publicidade. Isso então confirma a hierarquia pela qual alguns devem vender partes de seus corpos, seja material ou simbolicamente, para aqueles cujos corpos têm o direito de ser inteiros.

Operando nos domínios simbólico e material, a colheita dos corpos das periferias do mundo está em consonância com a lógica extrativista da colheita dos recursos naturais dessas mesmas regiões. Nesse sentido, como um rótulo, o Brasil é útil não apenas para vender as partes simbólicas do corpo do Outro, mas também para funcionar como um dispositivo representacional de natureza imaculada à espera de ser extraída. A maioria dos produtos de beleza que “rotulam o Brasil” são anunciados como trazendo a natureza para a porta de casa ou, melhor ainda, para a superfície da pele ou do cabelo. Os produtos capilares [“Pure Brazilian” \(“brasileiro puro”\)](#), por exemplo, são descritos como baseados em uma “fórmula derivada de uma planta” que tem “zero produtos químicos” e é, portanto, tão pura que é “ideal para crianças/mulheres grávidas”²². O [“Brazilian Curly Cocktail Cream” \(“Creme de Coquetel Brasileiro para Cachos”\)](#), criado e vendido pela empresa Mielle, fundada e sediada nos EUA, é outro exemplo de como o Brasil representa a natureza intocada disponível para consumo. O rótulo atribui a eficácia do creme a vários extratos de plantas tropicais: “Com uma mistura de óleo de babaçu, buriti, óleo de copaíba e murumuru, esta fórmula especial ajuda seu cabelo a absorver e reter a umidade, dando-lhe a definição que deseja, juntamente com a hidratação que precisa”²³. Este é mais um exemplo de como a geopolítica da estética, como encontrada na rotulação do Brasil, apela para todos os cinco sentidos: o cabelo que é hidratado para ser visto e tocado, os aromas

²² “Clear Solution Stylist Starter Kit”, Pure Brazilian, 2022, <https://purebrazilian.com/products/>

²³ “Brazilian Curl Cream”, Mielle Organics, 2022, [https://mielleorganics.com /products/brazilian-curl-cream](https://mielleorganics.com/products/brazilian-curl-cream).

de óleos tropicais que soam tão deliciosos que talvez pudessem ser comidos, juntamente com o zumbido de seus nomes que soam “exóticos”.

Mas a natureza brasileira não é apenas extraída para agregar valor aos produtos capilares: o próprio cabelo humano é colhido no Brasil, como em outras nações periféricas, e vendido no exterior para consumidores/as de classe média e alta. Israel é o maior importador de cabelos brasileiros, tendo comprado entre 10 mil e 17 mil quilos somente em 2017. Embora esses números não cheguem nem perto da média de 4.000 toneladas de cabelo indiano exportado em todo o mundo por ano, eles apontam para uma preferência crescente pelo cabelo brasileiro em Israel. O cabelo colhido especificamente nos estados do Sul (e mais brancos) do Brasil é visto como ideal para fazer perucas para mulheres israelenses, pois acredita-se que tenha o “equilíbrio perfeito” entre ser “de aparência europeia” (isto é, liso ou ondulado), mas com mistura racial suficiente para torná-lo “mais grosso” (e, portanto, supostamente mais resistente) do que o cabelo indiano²⁴. À medida que o Brasil se torna gradualmente um exportador de cabelo humano, a associação entre brasilidade e mistura racial, ou seja, a ideia da nação e de seu povo como apenas “ligeiramente enegrecida”, é reiterada também nesse âmbito. É nas periferias do mundo (Índia, e cada vez mais no Brasil e na Venezuela pós-maré rosa) que as mulheres precisam vender seus cabelos para sobreviver.²⁵ Em um salão de cabeleireiro na cidade brasileira de Curitiba, conhecido por comprar cabelo humano para exportação, mais de 100 pessoas, a maioria mulheres, aparecem por dia para vender os seus cabelos²⁶. Isso confirma o argumento de Grewal de que a conjunção de biopolítica e geopolítica ocorre através da produção de corpos generificados sobre os quais se inscrevem os significados de pertencimento territorial, racial, de classe, religião e nacionalidade (Grewal, 2005, p. 03).

A brasilidade pode ser corporificada por meio da fixação do cabelo ao couro cabeludo, mas também pela remoção do pelo do corpo, como tipificado na prática que se tornou conhecida como “Brazilian wax” (a “depilação brasileira”), para a qual o Brasil funciona, mais uma vez, como um dispositivo de representação do consumo da natureza.

²⁴ Lucas Gabriel Marins, “País exporta cabelo, e maior destino é Israel, para cobrir cabeça de mulher”, *UOL*, 8 nov. 2018, [https:// economia.uol.com.br/noticias/redacao/2018/08/11/brasil-exporta-cabelo-humano-israel-principal-comprador.htm](https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2018/08/11/brasil-exporta-cabelo-humano-israel-principal-comprador.htm).

²⁵ Nota da autora: É importante ressaltar que este texto foi escrito no contexto de intensa precarização econômica e social do governo Bolsonaro.

²⁶ Adriana Justi, “Com clientela grande, cabeleireiro amplia negócio e exporta cabelos”, *Globo*, October 29, 2014, <http://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2014/10/com-clientela-grande-cabeleireiro-amplia-negocio-e-exporta-cabelos.html>.

A variedade de opções [disponíveis](#) para depilar os pelos pubianos do corpo feminino têm a intenção de permitir que as mulheres estadunidenses literalmente encarnem o Brasil, com ou sem as suas florestas. As mulheres podem optar por fazer com que sua região pubiana pareça um [“triângulo brasileiro”, uma “faixa brasileira” ou “totalmente brasileira”](#), a não ser que não se importem em ter genitais peludos que pareçam tão selvagens e indomáveis quanto a [“floresta amazônica”](#). Esses anúncios para a “Brazilian wax” trazem à mente o conceito de pornô-tropical de Anne McClintock: o mapeamento que os colonizadores europeus fizeram de terras desconhecidas sobre ou na forma de corpos de mulheres, como ilustrado na fantasia de Colombo sobre os seios e no mapa de Haggard do Seio de Sabá, onde “mulheres estrangeiras figuraram como o epítome da aberração e excesso sexual” (McClintock, 1995, p. 22).

O antigo tropo estabelecido durante o colonialismo europeu, pelo qual o medo de territórios desconhecidos e a ansiedade em torno da sexualidade feminina foram ajardinados nos corpos das mulheres, encontra sua iteração atual no nome, nas imagens e na conotação da “Brazilian wax”. Essas representações convergentes de medo e desejo se proliferam na cultura popular dos EUA. Piadas sobre a “Brazilian wax” são comuns em programas de TV noturnos e de comédia, como o *Saturday Night Live* e o *The Colbert Report*. Em um episódio de *Sex and the City*, a personagem de Sarah Jessica Parker, Carrie, atribui seu comportamento sexual descontrolado a uma “Brazilian wax” que ela havia feito. Quando a personagem Charlotte revela que a vida sexual com o marido está sem graça, sua amiga Samantha sugere que ela o deixe “ver o Brasil” (Labre, 2002, p. 121). Essa metonímia não apenas reduz o termo “Brasil” à prática da “Brazilian wax”; ela associa o Brasil à imagem de uma vagina descontrolada. Mas essa representação racista e sexista não se restringe a programas que têm um público predominantemente branco. Em um episódio de *Girlfriends*, no qual as quatro personagens principais afro-americanas viajam para a Jamaica, a personagem de Golden Brook, Maya, faz uma “Brazilian wax”, o que produz um efeito imediato em sua libido. Ela diz às amigas: “Essa depilação me levou de volta ao que eu achava que tinha perdido. Menina, estou com tesão!”. Quando as amigas perguntam que tipo de depilação ela tinha feito, ela responde, animada: “Brasileira! O que explica o carnaval que está rolando dentro da minha calça.

Menina, só de caminhar eu já estou me divertindo.”²⁷ Esses exemplos são evidências de como o Brasil está associado à sexualidade excessiva e desenfreada.

As análises feministas, ainda escassas, sobre a “Brazilian wax” examinam aspectos cruciais, como a violência da prática sobre os corpos das mulheres, a pornificação da autoimagem das mulheres (Moran, 2012), seus impactos prejudiciais à saúde das mulheres e como ela contribui para objetificar e infantilizar as mulheres (Labre, 2002; Rothstein, 2014). Embora esses sejam temas profundamente relevantes, a questão de por que a prática é chamada de “brasileira” nos Estados Unidos não foi analisada em profundidade. Agora, à medida que o rótulo “Brazilian” se torna o nome definitivo para esta prática e estilo de depilação, naturaliza-se ainda mais a associação entre brasilidade e hipersexualidade, enquanto o Brasil é literalmente mapeado na genitália das mulheres estadunidenses, [como mostram explicitamente os anúncios de depilação](#). Isso comprova como vestígios do passado sobrevivem nas representações contemporâneas; afinal, o Outro colonial foi, desde o início da colonização europeia, feminizado, e as mulheres colonizadas foram concebidas como a alteridade extrema, simultaneamente racializadas, generificadas e sexualizadas (Young, 1995).

Tendo também se originado durante a colonização europeia, o fatiamento da alteridade não é exclusividade da rotulação do Brasil, nem acontece apenas em relação ao corpo feminino brasileiro. É, em vez disso, parte de uma história mais longa da colheita ocidental de seus Outros. A antecessora mais famosa do fatiamento da alteridade, como as feministas bem sabem, foi Sarah Baartman, conhecida como a Vênus Hotentote, uma mulher coissã que foi exibida em “freak shows” entre 1810 e 1815 para europeus, que ficavam fascinados com o tamanho e a forma de suas nádegas. Após sua morte, ela foi ainda mais fatiada, literal e simbolicamente, já que seu esqueleto foi exposto, ao lado de frascos de conserva contendo seu cérebro e sua genitália, no Museu do Homem, em Paris. Essas partes de seu corpo permaneceram em exibição até Nelson Mandela exigir a repatriação de seus restos mortais, o que acabou acontecendo em 2002. Há uma vasta literatura sobre essa história horrenda de abuso racista, bem como sobre a marca que a imagem de Baartman deixou nas representações atuais de corpos de mulheres negras e não brancas, revelando a obsessão ocidental de longo prazo com nádegas salientes. Historicamente e no tempo presente, vários outros “tipos” de mulheres também foram

²⁷ *Girlfriends*, episódio 22, “Jamaic-Up?”, dirigido por Sheldon Epps, escrito por Mara Brock Akil, exibido em 14 de maio de 2001.

mercantilizados e fatiados, incluindo mulheres latinas dos EUA, cujas bundas também têm sido objeto de simultâneos fascínio e repulsa (Butt, 1997).

Nesse sentido, o fatiamento do corpo feminino brasileiro nos Estados Unidos deve ser entendido não apenas como uma versão atualizada da alterização ocidental das mulheres colonizadas, mas também em relação às representações contemporâneas de mulheres de outras etnias. Vale considerar em que medida essas imagens da feminilidade brasileira convergem e divergem dos significados dominantes sobre as mulheres latinas. As representações sobre as mulheres brasileiras e outras mulheres latinas nos Estados Unidos têm em comum a sua percepção como nem brancas, nem negras, de modo que sua suposta mistura e ambiguidade raciais contribuem para que sejam fetichizadas como exóticas e hipersexuais. As brasileiras, como outras latinas, não são apenas idealizadas como mais sexuais e disponíveis, mas também como mais “naturais” e “em contato” com seus corpos. Por outro lado, em vez de serem concebidas como uma variação da identidade latina dos EUA, as mulheres brasileiras são mais frequentemente representadas como “latinas estrangeiras”, revelando que a brasilidade é imaginada como estando além das fronteiras da nação estadunidense.

Construindo e destruindo corpos de mulheres no Brasil e além

Enquanto eu realizava a pesquisa para este artigo, um escândalo irrompeu no Brasil: um cirurgião plástico foi acusado da morte de uma de suas pacientes, uma mulher de 46 anos, em quem ele havia feito um negligente lifting das nádegas. Conhecido como “Dr. Bumbum”, ele realizava seus procedimentos cosméticos em seu próprio apartamento e assistido por pessoas sem nenhuma formação médica. Além de não ter registro para exercer a medicina no estado do Rio de Janeiro, onde ocorreu o óbito, ele utilizou uma grande dose de polimetilmetacrilato, resina sintética proibida pela Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica. Quando ele foi preso, em agosto de 2018, “Dr. Bumbum” afirmou que já havia realizado mais de nove mil procedimentos desse tipo.²⁸ Esta certamente não foi a primeira vez que um/a paciente de cirurgia plástica morreu por negligência médica.

²⁸ Siobhán O’Grady, “Brazil’s Famous Dr. Bum Bum Charged with Murdering Patient after Butt Enhancement Goes Wrong”, *Washington Post*, 16 ago. 2018, https://www.washingtonpost.com/world/2018/08/16/brazils-famous-dr-bum-bum-charged-with-murdering-patient-after-butt-enhancement-goeswrong/?utm_term=.4600c938bd2f; “Dr Bumbum, Brazil Cosmetic Surgeon, Charged with Murder,” *BBC News*, 16 ago. 2018, <https://www.bbc.com/news/world-latin-america-45203740>.

Relatos de morte ou consequências prejudiciais permanentes para a saúde decorrentes de procedimentos cosméticos são abundantes no mundo. No entanto, de acordo com a Sociedade Americana de Cirurgiões Plásticos, nenhuma outra cirurgia plástica é tão perigosa quanto o chamado “Brazilian butt lift”. Um artigo intitulado “Brazilian Butt Lifts Are the Deadliest of All Aesthetic Procedures” documenta que, somente nos Estados Unidos, um/a em cada 3.000 pacientes morre por decorrência desse tipo de cirurgia²⁹.

Apesar dos riscos de embolia gordurosa, danos aos vasos sanguíneos dos glúteos, gangrena, sepse e morte, um número crescente de mulheres em todo o mundo submete seus corpos a esses perigos com o objetivo de obter um “bumbum brasileiro”. Concordo com a crítica feminista de que a cirurgia plástica não deve ser transformada em vergonha ou patologia, ou um sinal de auto coerção individual, mas sim compreendida num contexto mais amplo de restrições culturais e forças sociais generificadas (Jarrín, 2017, p. 77). Ainda assim, uma das consequências mais drásticas da construção cultural do bumbum brasileiro idealizado tem sido a destruição material dos corpos femininos reais, cujas partes são literalmente fatiadas e talhadas, muitas vezes deixando cicatrizes eternas, quando não mesmo ceifando vidas humanas. Alguns dos exemplos aqui analisados revelam como uma “ciência” espúria agrega valor aos métodos de obtenção do bumbum brasileiro, seja por meio das rotinas de exercícios que visam, de forma matematicamente calculada, alterar músculos específicos dos glúteos, nas poções químicas produzidas nos laboratórios, ou no campo da medicina cosmética em constante ebulição. Em todos estes contextos, normalmente são os homens os responsáveis por agir sobre os corpos das mulheres, quer sejam como pesquisadores nos laboratórios, médicos nas clínicas ou “mestres do bumbum” nas academias de ginástica.³⁰

Existem, ainda, outras maneiras pelas quais a geopolítica da estética produz efeitos biopolíticos que têm implicações diretas para os corpos das mulheres, tanto como objetos sexuais de desejo quanto como responsáveis pela reprodução de uma fantasia muito particular da nação. No caso do Brasil, essa fantasia tem sido marcada pelo desejo de consumir, encarnar e literalmente reproduzir a americanidade estadunidense e suas respectivas branquitude, modernidade, status e mobilidade ascendente. Enquanto a imagem do Brasil tem sido usada para vender produtos e práticas pensadas para embelezar

²⁹ “Brazilian Butt Lifts Are the Deadliest of All Aesthetic Procedures–The Risks Explained”, *The Conversation*, 24 ago. 2018, <https://theconversation.com/brazilian-butt-lifts-are-the-deadliest-of-all-aesthetic-procedures-the-riskexplained-101559>.

³⁰ Leandro Carvalho se auto-define como o “butt master” (o mestre do bumbum). “Brazil Butt Lift— Your Hot Booty is Here”, video, 28:35, <https://www.youtube.com/watch?v= IOCGOzeyHp8>.

o *exterior* dos corpos das mulheres (cabelos, remoção de pêlos, tom de pele, formato da bunda etc.), o *interior* dos corpos humanos tem sido imaginado como aprimorado através do consumo da branquitude do Norte Global. Isso é exemplificado de modo chocante na tendência recente de mulheres brasileiras de importarem esperma dos EUA: uma reportagem do *The Wall Street Journal*, posteriormente republicada em vários outros jornais e sites, documenta a crescente demanda brasileira pelo esperma de homens estadunidenses brancos, de preferência com olhos azuis (Pearson, 2018). Esse fenômeno problemático requer um estudo próprio que investigue as razões potenciais para essa preferência altamente racializada: o legado duradouro da eugenia; a associação entre branquitude e riqueza; a supervalorização da branquitude no Brasil, apesar das narrativas nacionais que celebram a mistura racial; e a crença de que existiriam gradações de branquitude, na qual a branquitude estadunidense teria mais valor do que a branquitude brasileira, que é percebida como sempre potencialmente “contaminada” por sua mistura com a negritude (Pinho, 2009)³¹.

Assim como os produtos, práticas e procedimentos que são imaginados como aprimorando o corpo humano, os significados atribuídos às partes concretas (e aos fluidos) do corpo refletem os locais onde são colhidos ou com os quais estão associados. Reiterando hierarquias raciais, de gênero e sexuais e as mapeando em escala global, a geopolítica da estética confirma a dominância do Norte Global na rotulação e consumo do Sul Global.

Referências

AHMED, Sara. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London: Routledge, 2000.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. *Carmen Miranda Entre os Desejos de Duas Nações*. São Paulo: Annablume, 2018.

BALOGUN, Oluwakemi M. Cultural and Cosmopolitan: Idealized Femininity and Embodied Nationalism in Nigerian Beauty Pageants. *Gender and Society* 26, n. 3, jun. 2012.

CALDWELL, Kia. *Negras in Brazil: Re-Envisioning Black Women, Citizenship, and the Politics of Identity*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2006.

CORRÊA, Mariza. Sobre a Invenção da Mulata. *Cadernos Pagu*, 6–7, 1996.

³¹ Ver também Patricia de Santana Pinho, 2022.

DAVIS, Darién J. Racial Parity and National Humor: Exploring Brazilian Samba from Noel Rosa to Carmen Miranda, 1930–1939. In: BEEZLEY, William H; CURCIO-NAGY, Linda A (orgs.). *Cultura Popular Latino-Americana desde a Independência: An Introduction*. Oxford: Rowman and Littlefield Publishers, Inc., 2000.

ENLOE, Cynthia. *Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics*. Oakland: University of California Press, 2014.

FELSKI, Rita. The Role of Aesthetics in Cultural Studies. In: Bérubé, Michael (org.). *The Aesthetics of Cultural Studies*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *O Rio de Janeiro que Hollywood Inventou*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2005.

FREYRE, Gilberto. *The Masters and the Slaves: A Study in the Development of Brazilian Civilization*. New York: Knopf, 1986.

GARCIA, Tânia da Costa. *O “It Verde e Amarelo” de Carmen Miranda (1930–1946)*. São Paulo: Annablume, 2004.

GREWAL, Inderpal. *Transnational America: Feminisms, Diasporas, Neoliberalisms*. Durham: Duke University Press, 2005.

GREWAL, Inderpal; Kaplan, Caren. Introduction. In: GREWAL, Inderpal; KAPLAN, Caren (orgs.). *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

HALL, Stuart. Encoding, Decoding. In: During, Simon (org). *The Cultural Studies Reader*. Londres: Routledge, 1993.

HALL, Stuart. Gramsci 's Relevance for the Study of Race and Ethnicity. In: MORLEY, David; CHEN, Kuan-Hsing (orgs). *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge, 1996.

HALL, Stuart (org). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 1997.

HALL, Stuart. The West and the Rest: Discourse and Power. In: MORLEY, David (org.). *Essential Essays v. 2: Identity and Diaspora*. Durham, NC: Duke University Press, 2019.

HAWTHORNE, Camilla. Making Italy: Afro-Italian Entrepreneurs and the Racial Boundaries of Citizenship. *Social and Cultural Geography* 22, n. 5, 2021, p. 704–424.

Hooks, Bell. *Black Looks: race and representation*. Boston: South Eand Press, 1992.

JARRÍN, Alvaro, *The Biopolitics of Beauty: Cosmetic Citizenship and Affective Capital in Brazil*. Oakland: University of California Press, 2017.

KAJIHARA, Kelly Akemi. A imagem do Brasil no exterior: Análise do material de divulgação oficial da EMBRATUR, desde 1966 até 2008. *Observatório de Inovação do Turismo: Revista Acadêmica* 5, n. 3, 2010.

KAPLAN, Caren. “A World without Boundaries”: The Body Shop’s Trans/National Geographies. *Social Text* 43, 199, p. 45–66.

KUUS, Merje. Critical Geopolitics. *Oxford Research Encyclopedia*. Oxford: Oxford University Press, 2017. Disponível em: <https://oxfordre.com/internationalstudies/view/10.1093/acrefore/9780190846626.001.0001/acrefore-9780190846626-e-137>.

LABRE, Magdala Peixoto. The Brazilian Wax: New Hairlessness Norm for Women?. *Journal of Communication Inquiry* 26, n. 2, abr. 2002.

LUGONES, Maria. The Coloniality of Gender. *Worlds and Knowledges Otherwise* 2, n. 2, Spring 2008.

MAIA, Suzana. Identificando a branquidade inominada: corpo, raça e nação nas representações sobre Gisele Bündchen na mídia transnacional. *Cadernos Pagu* 38, junho, 2012.

MCCLINTOCK, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. London: Routledge, 1995.

MENDONÇA, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MITCHELL, Jasmine. *Popular Culture Imaginings of the Mulatta: Constructing Race, Gender, Sexuality, and Nation in the United States and Brazil*. Tese de doutorado em American Studies, University of Minnesota, 2013.

MORAN, Caitlin, *How to Be a Woman*. New York: Harper, 2012.

NEGRÓN-MUNTANER, Frances, Jennifer's Butt. *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 22, n. 2, Outono de 1997, p. 181–94.

NUTTALL, Sarah. *Beautiful/Ugly: African and Diaspora Aesthetics*. Durham, NC: Duke University Press, 2006.

OVALLE, Priscilla Peña. *Dance and the Hollywood Latina: Race, Sex, and Stardom*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2011.

PINHO, Patricia de Santana. *Mama Africa: Reinventing Blackness in Bahia*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

PINHO, Patricia de Santana. *Mapping Diaspora: African American Roots Tourism in Brazil*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2018.

PINHO, Patricia de Santana. White But Not Quite: Tones and Undertones of Whiteness in Brazil. *Small Axe* 13, n. 2, julho de 2009, p. 39–53.

PINHO, Patricia de Santana. Whiteness Has Come Out of the Closet and Intensified Brazil's Reactionary Wave. In: Junge, Benjamin; Mitchell, Sean T.; Jarrin, Alvaro; Cantero, Lucia (Orgs.). *Precarious Democracy: Ethnographies of Hope, Despair and Resistance in Brazil*. Newark, NJ: Rutgers University Press, 2022.

PRAVAZ, Natasha. Performing Mulata-ness: The Politics of Cultural Authenticity and Sexuality among Carioca Samba Dancer. *Latin American Perspectives* 39, n. 2, Março de 2012, p. 13–33.

QUIJANO, Aníbal. Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America. *Nepantla: Vistas do Sul* 1, n. 3, 2000, p. 533–580.

ROTHSTEIN, Caroline. Does Waxing Make Me a Bad Feminist. *Salon*, 17, Fevereiro de 2014 Disponível em: https://www.salon.com/2014/02/17/does_waxing_make_me_a_bad_feminist_partner.

SANTOS FILHO, João dos. Ditadura militar utilizou a EMBRATUR para tentar ocultar a repressão, a tortura e o assassinato. *Revista Espaço Acadêmico*, 84, 2008, p. 1–11.

SHARP, Joanne P. Gender in a Political and Patriarchal World. In: ANDERSON, Kay; DOMOSH, Mona; PILE, Steve; THRIFT, Nigel (Orgs.). *Handbook of Cultural Geography*. London: Sage Publications, 2003.

SCHEPER-HUGHES, Nancy. Bodies for Sale: Whole or in Parts. In: SCHEPER-HUGHES, Nancy; WACQUANT, Loic (Orgs.). *Commodifying Bodies*. London: Sage Publications, 2003.

SCHPUN, Mônica Raisa. Carmen Miranda, Uma Star Migrante. *Revista de Antropologia USP* 51, no. 2, Janeiro de 2008.

SOLBERG, Helena (dir.). *Carmen Miranda: Bananas in my Business*. International Cinema, Inc., Fox Lorber Home Video, 1998.

TUATHAIL, Gearóid Ó; DALBY, Simon. Introduction: Rethinking Geopolitics; Towards a Critical Geopolitics. In: TUATHAIL, Gearóid Ó; DALBY, Simon (Orgs.). *Rethinking Geopolitics*. London: Routledge, 1998.

WEINBAUM, Alys Eve; THOMAS, Lynn M; RAMAMURTHY, Priti; POIGER, Uta G.; DONG, Madeleine Yue; BARLOW, Tani E. (Orgs.). *The Modern Girl Around the World: Consumption, Modernity, and Globalization*. Durham, NC: Duke University Press, 2008.

YOUNG, Robert J. C. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge, 1995.

YUVAL-DAVIS, Nira. *Gender and Nation*. Los Angeles: Sage Publications, 1997.

Agradecimentos

Agradeço à minha aluna de graduação Alessandra Dias, por me ajudar na pesquisa deste artigo, e aos meus colegas e alunos de pós-graduação do Departamento de Estudos Latino-Americanos e Latinos da Universidade da Califórnia, Santa Cruz, por seus comentários construtivos e entusiasmados em relação a uma versão anterior deste trabalho. Este artigo é dedicado à minha maravilhosa filha Fernanda, cujo espírito inquisitivo e mente afiada tanto me desafiam quanto me inspiram.

La subjetividad en Annemarie Schwarzenbach o la confrontación de la existencia

Rosa María Blanca

A las niñas, niños, mujeres, ancianas y ancianos
víctimas de la guerra entre Israel y Palestina, en 2023

Introducción

El presente ensayo tiene el propósito de discutir la contemporaneidad de la obra de la artista, fotógrafa y escritora Annemarie Schwarzenbach. Aunque sus fotografías y escritos datan de la década de 1930 's, sus cuestionamientos y reflexiones en lo que respecta al contexto conservador europeo continúan vigentes, debido al clima neofascista que se vive actualmente en el viejo y en el nuevo continente. Sugiero que Schwarzenbach realiza un viaje no únicamente como fuga, sino también como descubrimiento de sí en el (la) Otro (a). La artista produce una estética de sí misma durante sus trayectos por distintos países del mundo. La investigación que propongo toma en cuenta esta estética de sí tanto en los retratos e imágenes producidas en estudios, obras literarias de diversos autores y autoras y autorretratos fotográficos de la artista, como en su narrativa, contranarrativa y poética de su propia obra literaria, usando las categorías de *espacio autobiográfico* y de *ars vivendi* como conceptos operativos para comprender la *subjetividad* de Schwarzenbach.

Me parece que la obra de Annemarie Schwarzenbach no ha sido suficientemente estudiada. En la historia reciente se ha descubierto su pensamiento manifiesto en su literatura. Inclusive, sus fotografías comienzan a ser expuestas en galerías de arte. Es importante la exposición *Partida sin Destino*, configurada por aproximadamente doscientas fotografías, bajo la curaduría de Martin Waldmeier con el Zentrum Paul Klee, en el Bechtler Museum of Modern Art, en 2022. También destaca la muestra realizada en el Instituto Suizo de Arte Contemporáneo (SI), en la que han sido expuestas fotografías realizadas por la artista, bajo la curaduría de Barbara Lorey de Lacharrière, en 2002. Creo que su obra puede ser considerada como una discontinuidad en el campo tanto de la historia del arte, como de la literatura. Entiéndase como discontinuidad aquellos hechos o acontecimientos que no han sido incluidos en las artes, por escapar a la lógica teórica y epistemológica de la área.

El cine también ha ayudado en los últimos años a investigar la trayectoria de Schwarzenbach. En ese sentido el concepto de *espacio autobiográfico* permite comprender los distintos discursos que connotan de alguna forma u otra la *subjetividad* de la artista, desprendidos en las obras estudiadas.

Considero a Annemarie Schwarzenbach como una artista que se expresa mediante sus fotografías y su escritura, pero también a través de su propia vida. Schwarzenbach desafía el contexto de entreguerras, a saber, en medio de la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Su prosa y poemas la llevan a proyectar sus percepciones de una Europa en crisis.

En el proyecto de investigación *Arte e ficção: Implicações da literatura na subjetividade do(a) artista*, del Programa de Posgrado en Artes Visuales, de la Universidad Federal de Santa Maria, discuto los diálogos que se establecen en distintos lenguajes como el de las artes visuales, la literatura y el cinema, en lo que se refiere a la producción de la *subjetividad* de los(as) artistas, como Annemarie Schwarzenbach. Durante la maestría, en el Programa de Posgrado en Artes Visuales, de la Universidad Federal de Río Grande del Sur, he estudiado la identidad nacional, ya en el doctorado, en el Programa Interdisciplinar en Ciencias Humanas, de la Universidad Federal de Santa Catarina, he estudiado la identidad femenina. Esas investigaciones me han conducido a usar el concepto de subjetividad, por tratarse de una categoría más amplia en lo que tange al estudio de artistas, sus obras, sus trayectorias y sensibilidades, más allá de las determinaciones identitarias.

Estudio las producciones de artistas, escritoras o poetas como Schwarzenbach porque están marcadas por desplazamientos, paisajes, cuestionamientos culturales, dudas y sensibilidades. Me parece que es un modo de investigar la producción de la subjetividad en el arte, siendo coherente con los propios resultados, totalmente subjetivos. Estoy entendiendo a la subjetividad como al "modo de expresión personal, particular y distintivo de un(a) sujeto, incluyendo conocimientos de sí, actitudes, deseos, necesidades, emociones y afectos definidos o indefinidos, autorizados o proscritos" (Blanca , 2023, p. 526).

Las fotografías de Annemarie Schwarzenbach me atraen por el extrañamiento que generan. Son imágenes que la artista, escritora y periodista ha producido durante sus viajes por Oriente. Su poética no deja de sorprenderme. Aunque hay una tentativa de documentar lo que va encontrando durante sus viajes, me parece que sus fotografías son registros de su propia subjetividad. Sus escritos también narran la dimensión de una

realidad que Schwarzenbach intuía como ajena y al mismo tiempo tan propia. Schwarzenbach nos indica que cuanto más nos aproximamos al mundo, más distantes nos tornamos. Ese distanciamiento de sí, encuentra a la otredad como una expresión de sí en la exterioridad. Ese desplazamiento del orden de la subjetividad es lo que intento mostrar en la investigación.

Annemarie Schwarzenbach nace en Zurich, Suiza, en 1908. Vive su infancia y pubertad en el seno de una familia acomodada. Pero eso no le impide llamar la atención de sus padres por el tipo de conducta que revela de su identidad poco definida, en lo que se refiere a las expectativas de su familia. Es así como a través del lenguaje de la psiquiatría se emiten distintos diagnósticos con el objetivo de clasificar sus actitudes, comportamientos y cuestionamientos, sin que se llegue a algún consenso satisfactorio, inclusive en los días de hoy.

La subjetividad de Schwarzenbach es tan compleja, como la de cualquier otro ser humano. ¿Cómo investigar los modos de producción de subjetividad de una artista, periodista y escritora, mediante su obra y documentos biográficos?

Conceptos y subjetividad

Debido a la complejidad que se encierra — o se abre —, en los meandros de la subjetividad, resulta arriesgado usar cualquier método de investigación. La subjetividad no puede encapsularse o clasificarse, y mucho menos en la producción de una obra. Después de años de investigación me he dado cuenta que solamente mediante el uso de conceptos es posible poder aproximarse a la subjetividad de un(a) artista, sin que ello signifique alcanzar algún tipo de definición.

Uso como referencial teórico el pensamiento de Leonor Arfuch, para quien el *espacio biográfico* es un ámbito en constante movimiento donde surgen las expresiones en momentos singulares del yo. Es la propia vida que se hace presente en la escritura u otros modos de discursividad como la fotografía y la literatura. El *ars vivendi* sería la proyección de la subjetividad en confrontación con la propia vida.

En ese sentido, para poder entender la forma como Schwarzenbach expone la producción de su subjetividad, se propone el concepto de *ars vivendi*. *Ars vivendi* es como se ha traducido el término *tekhne tou biou*, y se asocia a *heautou epimelesthai* o lo que es lo mismo al cuidado de sí con el objetivo de hacer de la propia vida una obra de arte (Foucault , 1985).

El cuidado de sí está voltado para una preocupación individual determinado por un tipo de aislamiento social, en el que el individuo tiene interés en un conocimiento diferente del presentado en la vida social, debido a una necesidad de sí (Foucault, 1985).

El cuidado de sí es la preocupación por adquirir una vida singular, lleva al individuo a hacer una revisión de sus prácticas, actividades y conductas, lo que incide en la decisión de sus acciones. Esto quiere decir, que más allá de una filosofía, el concepto de *ars vivendi* exige una toma de decisión individual que tiene como consecuencia la necesidad de ejecutar acciones acordes con el cuidado de sí.

Hay un cierto deseo de independencia en relación a las instituciones que le cercan. Las acciones que se desencadenan producen relaciones interindividuales (Foucault, 1985).

Puede ser vista en las reflexiones de Michel Foucault como esa cultura de sí pone en evidencia la intención de producir una subjetividad singular, al haber una preocupación de sí misma. Este propósito que apuesta por el conocimiento de sí con vistas a una acción tiene un deseo de emancipación, quiere decir que hay un conflicto frente a los rumbos que la vida social ofrece al individuo y el deseo o necesidades del propio individuo. Son preocupaciones iniciales dentro de los procesos de individuación, que no deben confundirse con las actitudes de interés personal de la vida privada.

La noción de *ars vivendi* surge dentro de la filosofía estoica y significa una eterno luchar frente a los enigmas de la vida, existe una confrontación en la que no hay un camino, método o receta a seguir para enfrentar la adversidad (Marco Aurélio, 2019). El cuidado de sí, para Epícteto, filósofo estoico, significa privilegio pero también deber, y don pero también obligación, lo que desemboca en la libertad de tomarnos a nosotros(as) mismos(as) como objetos de nuestra propia existencia.

El concepto de *ars vivendi* está siendo entendido como una decisión de acción ante la vida, con el intuito de tener en cuenta las necesidades de sí en el momento en que surge un conflicto frente a la cultura. Exige un ocuparse de sí mismo(a). Hay un posicionamiento ético, como cuidado de sí, pensando en el presente, pero también en el futuro en cuanto a una preparación para la finitud de la vida. Esto quiere decir que el concepto *ars vivendi* permite adentrarse en las relaciones que son propuestas entre el (la) artista, su vida, su obra y la cultura, y que no precisamente pertenecen a un orden de principios paradigmáticos o institucionales, escapan a la norma o a los procesos de subjetivación institucional, en el argot de los estudios de la subjetividad.

Además, el concepto de *ars vivendi* posibilita estudiar la obra de la escritora y artista, y también su propia imagen. ¿Pero cómo esbozar el *ars vivendi* de una artista en desplazamiento? El concepto de *espacio biográfico* propone la localización de discursividades donde la singularidad de la subjetividad se expresa temporalmente. El *espacio biográfico* permite entonces constituir el *ars vivendi* de la subjetividad, en la medida que relaciona diversas discursividades oriundas de distintos lenguajes como la fotografía, la literatura y también de investigaciones científicas y culturales.

El acto de nombrar en la travesía

La trayectoria biográfica de Schwarzenbach ha sido investigada por los(as) estudiosos(as) de la escritora suiza. No obstante, en el presente ensayo se intenta esbozar la imagen de Schwarzenbach sin caer en los lugares comunes de su investigación, como la importancia exacerbada que se le da a su convivencia con los hijos de Thomas Mann, a saber, Erika y Klaus Mann. Tampoco se hace énfasis en las internaciones en hospitales psiquiátricos con sus respectivas desintoxicaciones o sus numerosos romances con personajes históricos como la baronesa Margot von Opel, durante su viaje a Nueva York, en 1940, entre otros amores lesbianos. El *espacio biográfico* podría incorporar este tipo discursividades, pero en este momento se prefiere trabajar con las connotaciones y reverberaciones de obras y documentaciones que permitan dibujar los indicios de una subjetividad que se presenta latente y que, muestra la autonomía de la propia artista y escritora, en su toma de decisiones, viajes y travesías.

La fuga de un hospital psiquiátrico en Nueva York, en una época donde escaparse de la clínica ha sido considerada crimen en un país como Estados Unidos de Norteamérica, hecho que traerá como consecuencia su expulsión de la nación norteamericana y la prohibición de su entrada, probablemente merecería atención, porque revela las violentas confrontaciones contra el confinamiento como norma que han constituido la subjetividad de Annemarie Schwarzenbach. La huída como un modo de salir de un peligro inminente hace parte de la poética de la artista y escritora suiza. Estas acciones ponen en jaque la cultura y muestra modos de sobrevivencia.

La investigación de Pia Sójka (2022) es pionera en el uso del concepto de *ars vivendi* para entender el pensamiento de Annemarie Schwarzenbach. En su obra *Writing Travel, Writing Life Reisen schreiben Leben Écriture, le voyage ou la vie. Ars Vivendi and the Travelling Narrations of Ella Maillart, Annemarie Schwarzenbach and Nicolas Bouvier*, Sójka (2022) muestra la importancia de la literatura de viaje, así como los

diálogos transculturales que las autoras analizadas provocan durante sus desplazamientos, dando lugar a conocimientos de la vida que solamente son posibles en el movimiento. También, Sójka, abre espacio para cuestionamientos políticos, en la medida en que indica los momentos narrativos en los que las escritoras connotan mediante sus narrativas formas de conocimiento de la vida para vivir y sobrevivir en colectividad, entre otros aspectos de igual importancia (Sójka, 2022). Hay una preocupación por la otredad y las dificultades que encierra el convivio intercultural.

Los viajes de Annemarie Schwarzenbach son fundamentales para entender su posicionamiento en lo que se refiere a sus enfrentamientos culturales. En sus autorretratos, Schwarzenbach se expone en paisajes abiertos, mostrando la geografía del lugar. En su viaje a Persia, la artista realiza una serie de retratos de sí misma, dando visibilidad al contexto local. En la fotografía Irak # 2 (1935), Schwarzenbach aparece ocupando el primer plano, pero también su presencia es correlata al viaje que está siendo indicado a través de la presencia de los animales y el equipo usado para el desplazamiento.

En Irak # 2 (1935), Annemarie Schwarzenbach viste pantalones ajustados con un cinturón. Usa una *foulard carré* bajo la camisa, al estilo masculino. Con la mano izquierda sostiene un sombrero para el sol. La artista no ostenta ningún tipo de joya. Se sabe que se trata de ella por el título de la fotografía, y sin embargo, su identidad es ambigua.

En *El valle feliz* (2016), escrito durante su viaje a Persia, Schwarzenbach describe la "placidez nocturna" del valle, lejana a la ruta de las caravanas, entre Teherán y Varamin. Sin embargo, la autora alude a las impresiones que la atingen al escuchar el salto de las truchas, el correr del agua o el viento de la montaña, y hasta de los presentes rumores. Esas sensaciones localizan coordenadas de su *espacio biográfico* en movimiento, que carga los ecos de un inconsciente cultural que arrastra desde ha partido desde Occidente. En ese sentido, puede ser connotada esa sensación de incertidumbre ante la vida y frente a la cual la artista se dispone a seguir adelante, teniendo en cuenta su propio estremecimiento anunciado por los latidos de su corazón, que ella misma siente al describir *El valle feliz* (2016). Ese impulso es *ars vivendi*, propio de la subjetividad de Schwarzenbach.

El valle feliz - *Das glückliche Tal*, es una obra en la que Schwarzenbach escribe los pensamientos e impactos acaecidos mientras viajaba por la cordillera de Alborz, en Irán, hacia 1935. Los relatos, además de ser poéticos, son etnográficos. La autora nos aproxima a la vida cotidiana de tayikos y turcomanos y de los caballos salvajes, "los más rápidos de oriente" (Schwarzenbach, 2016, p. 11).

La artista atraviesa los desiertos, valles y montañas sin dejar de recurrir al lenguaje. Los paisajes son producidos por la percepción de Schwarzenbach unida a su propia psique en conflicto. Con esto quiero decir que es por medio de las palabras que Schwarzenbach cruza la dificultad del frío, de la noche o de las "melancólicas dunas", para finalmente producir su propia *ars vivendi*. El acto de nombrar es el acto de la producción de una realidad, subjetivamente. Escribe el sustantivo de Mazandarán, provincia de Irán, para mostrar la estética del nombre. La autora produce la realidad del paisaje apelando al potencial del lenguaje. Sin lugar a dudas, expone la consciencia de la potencia del lenguaje. Al enunciar o nombrar las ciudades de Asia, as veces tan distantes para Occidente, Schwarzenbach comparte un *ars vivendi* produciendo la realidad de su subjetividad, incorporando inclusive un tipo de utopía propia mediante el latir de su corazón, reiterado en la narrativa de su *espacio biográfico*: "¡Ah, la magia de los nombres! ¡Ah, ciudades de Asia, cúpulas luminosas sobre tierra de nadie! ¡Ah, esperanzas repentinas! ¿Ha vuelto a latir tu corazón?" (Schwarzenbach, 2016, p. 11 - 12).

No obstante, dentro de esa apropiación, en *El valle feliz* (2016), Schwarzenbach se reconoce como extranjera, al autocalificarse en medio de las dunas como *farangi*. La noción de *farangi* proviene de la lengua persa para referirse originalmente a los francos, como extranjeros en tierras persas. En el siglo XII pasó a asociarse no únicamente a los francos, sino a cualquier europeo occidental, a partir de la visión musulmán. Al autodenominarse como *farangi*, Schwarzenberg se percibe a sí misma desde el punto de vista del (la) Otro(a). A través de la vista del otro, la autora se busca a sí misma.

Más adelante se refiere a la prominencia de Damavand, a quien la autora hace énfasis al respeto que le guarda, y le tranquiliza. Son los pocos instantes de tranquilidad que la autora comunica a través de su obra. La grandeza de Damavand como inmensidad natural la sosiega, mientras que el simple sonido del agua la asusta. Hay una incesante búsqueda por lo sublime, en la artista. Se recuerda que lo sublime es el sentimiento que se produce después de haber percibido la imposibilidad de comprender o conocer la infinitud de la naturaleza a partir de la consciencia de los límites del intelecto. La confirmación de la vastedad o de lo inabarcable humano durante las dificultades que, se encuentran en una lucha existencial que no tiene la intención de evitarlas y muchos menos de ignorarlas, son otra forma de constitución de un *ars vivendi* para proseguir la travesía de la vida.

El viaje es un proceso de conformación de sí, pero como *ars vivendi*, hay una predisposición de confrontación hacia la vida.

Persépolis, en *El valle feliz* (2016), es una heterotopía para Schwarzenbach, explica Gonzalo Vilas Boas (2018). Las heterotopías, para Michel Foucault (2013), son ciudades, planetas o continentes que son imposibles de rastrear. En medio de los peñascos, Schwarzenbach recuerda los enseñamientos que tuvo al respecto de cómo se debe leer la cartografía, alude a los mapas de ciudades donde aparecen mares, ríos y pueblecillos, pero también hay lo imposible de localizar, es a lo que la autora se refiere como "el valle del Fin del Mundo" (Schwarzenbach, 2016, p. 16). La artista escritora cuenta cómo cuando finalmente supo aprender los nombres de los lugarejos, se cuestionaba si en realidad existían o no existían. Foucault explica que las heterotopías están en el inter-espacio de las palabras o en la intensidad de las narrativas de la mente humana, esos lugares de difícil localización son por veces transitorios, pueden ser diferentes de los convencionales y pocas veces descifrados. Las heterotopías son *contraespacios* (Foucault, 2013, p. 20).

En ese sentido, puedo afirmar que la escritura de Annemarie Schwarzenbach es una contranarrativa mental, espacial, poética y vivencial, porque es real. En el desplazamiento, surge la escritura, la grafía que documenta la producción de su subjetividad, en una dimensión histórica y factual. Los paisajes que vemos en las fotografías de Schwarzenbach son los paisajes de su subjetividad. Imposible localizarlos en la geografía del lugar. Las montañas, los desiertos, las personas, las ruinas, son componentes de la subjetividad de la artista, metonimias de su sensibilidad. Hay un *espacio biográfico* en armonía con la dimensión natural y geográfica que espeja el sentir de su propio cuerpo subjetivo. Podemos interrogarnos si el mundo que conocemos es un mundo o un constructo de nuestra percepción cultural. La producción de la subjetividad acompaña la producción de la cultura.

El autoexilio

Es el viaje, *It's the journey, C'est la voyage*, que la artista y escritora emprende no para perderse, sino para (des)encontrarse, escapando del contexto que por mucho la pretendía asolar. Schwarzenbach se doctora en historia a la edad de 23 años. Se muda de Suiza a Alemania para establecerse en Berlín, como escritora. Sin embargo, debe abandonar el régimen nazista, como lesbiana y antifascista. Su familia la rechaza. Es cuando decide viajar a Medio Oriente, Asia Central y África, también a Estados Unidos. Se sabe que las normas racistas nacen bajo los impulsos fascistas en la Europa de la primera mitad del siglo XX. Italia, por ejemplo, ataca Etiopía, en 1935. La agresión a

Etiopía es también conocida como una de las primeras guerras modernas, en la que Benito Mussolini, *Il Duce*, líder del Partido Nacional Fascista, Primer Ministro de Italia de 1922 a 1943 y fundador del fascismo, no se detiene en el uso de gases, prohibidos en la Convención de Ginebra de 1929, traicionando los valores de la Gran Guerra. En esa expansión colonial fascista hay una intención racista, lo que ha dado lugar a las "primeras leyes coloniales racistas de 1936 a 1939" (Napoli, 2008, p. 121 - 122).

El fascismo italiano es el antecedente directo de las leyes racistas antisemitas, guardando algunas diferencias con la tentativa de diferenciarse del racismo ariano. En estos términos, el desarrollo del fascismo italiano acompaña el desarrollo de una identidad nacional anclada en un racismo de tipo espiritual, de ahí el nombre de racismo espiritual o cultural, donde lo que importan son las tradiciones, las costumbres y formas de comportamiento para la constitución identitaria. El racismo espiritual busca distanciarse del racismo biológico, ambos carecen de cualquier evidencia científica para su constatación.

El punto es que el fascismo del que Schwarzenbach huye es el fascismo que produce, además de racismo, xenofobia. La xenofobia es un tipo de racismo hacia la alteridad. La producción del otro como el enemigo, crea la ilusión de protección de sí, frente al temor del Otro. Schwarzenbach se ve atacada como lesbiana y como anti-fascista, es extranjera en su propia cultura.

Aunque diferente del racismo espiritual italiano, el racismo ariano, en el que Schwarzenbach nace y crece durante su infancia y adolescencia, es semejante al italiano en lo que se refiere a la producción y abyección de la diferencia. El fascismo, al mismo tiempo que produce la diferencia, la abyecta. Se trata de un fascismo de la primera mitad del siglo XX que guarda semejanzas con el fascismo actual. Si bien es cierto que difiere en lo que tange al apoyo de políticas que privilegien la libertad individual neoliberal en detrimento de una gobernanza por parte del Estado, el fascismo de la década de los treinta europeo ya exalta un imaginario e ideal eurocentrista, que atormenta a Schwarzenbach.

El ideal eurocentrista pretende criminalizar, patologizar y subalternizar a todo inmigrante y ciudadano oriental. La islamofobia es un tipo de racismo cultural como consecuencia de los procesos de colonización en los que se incluye la racialización, mediante marcadores sociales y religiosos.

La islamofobia está presente en el fascismo del que Schwarzenbach se autoexilia.

Es un hecho que Oriente ha marcado la cultura de Occidente. No es el objetivo del presente ensayo narrar la historia de la incidencia y repercusión árabe en Europa, apenas se puntúan algunos de los indicios innegables de la arabidad en la cultura europea y que Schwarzenbach abraza a modo de conciliación espiritual. Lo que estoy sugiriendo es que es prácticamente imposible creer en una naturaleza purista de la cultura europea. Con esto quiero decir que la cultura europea es tanto oriental como occidental, tanto mora, como judía y cristiana, tanto islámica y ortodoxa, como católica, tanto griega, como latina, porque ya fue romana, bizantina y hasta otomana.

El europeísmo es un fenómeno reciente. Entre los siglos VIII y XIII, por ejemplo, la presencia árabe-musulmán en la península Ibérica es histórica. En las narrativas cristianas hay un interés por el conocimiento de lo árabe-musulmán. Es posible verificar una crítica cristiana hacia lo árabe-musulmán, mientras que en las crónicas árabes de la época no existe ese interés, se destacan por un tipo de contención y distancia, lo que se traduce en una narrativa superficial y desinteresada hacia lo cristiano (García González, 2012). Los árabes tienen orgullo de su elevado desarrollo cultural, desestiman la interacción con los cristianos. Aunque se hace una distinción entre los árabes y los bereberes, aceptándose la "coexistencia" con los primeros (García González, 2012, p. 3), se observa un peligro inminente en el andalús. Hacia el siglo XIII crece la autoconciencia nacional y con ello la deturpación del "Otro". El Islam es alvo de críticas, sin conocerlo, basándose en las interpretaciones cristianas de la Alta Edad Media. Y sin embargo, la arabidad en el sur ibérico evoluciona sin que nadie pueda impedirlo, su presencia en el lenguaje es inevitable.

Cuando árabes — y judíos — son expulsos de la península ibérica en el siglo XV, el Imperio Otomano ya ha sido fundado desde el siglo XIII. Los otomanos atraviesan Europa convirtiéndose en un imperio transcontinental, aunque la historia europea lo oculte. Con la conquista de Constantinopla, la victoria de los otomanos sobre los cristianos, el 29 de mayo de 1453, inicia la Edad Moderna y termina la Edad Media afincada en una cristiandad que pretende la unidad de los pueblos europeos. Es el auge del Imperio Otomano y el fin del Imperio Bizantino. El Imperio Bizantino que surge tras la caída del Imperio Romano de Occidente en 476, aunque Constantino I ya ha trasladado la capital del Imperio Romano a Bizancio en 330, también es denominado como el Imperio Romano de Oriente, y ha comprendido Grecia, Italia, los Balcanes — incluyendo el Danubio —, el norte de África, Asia Menor y Levante que abarca Siria y el Medio Oriente. Con Justiniano I, España también se incorpora al Imperio Bizantino. Cabe

destacar que el idioma común de los bizantinos ha sido el griego y no el romano, por lo que aunque se han designado como romanos, la cultura que ha predominado es la griega, en oposición a la latina. Es así como los otomanos pasan a controlar el Sudeste de Europa, Asia Occidental, el Cáucaso, el Norte de África y países como Somalia, Yibuti, Eritrea y Etiopía, así como países de Europa Oriental. La cultura otomana es multicultural y multilingüística. Constantinopla pasa a llamarse Estambul tornándose una de las ciudades más comerciales y pobladas del mundo, con fuerte idiosincrasia cosmopolita.

La cultura griega del siglo XVIII va a caracterizarse por una fuerte oposición al europeísmo, a través de una tradición ortodoxa. No puede ser diferente porque la cultura griega es deudora de la cultura fenicia, persa y egipcia.

En el siglo XIX, Europa acoge a intelectuales musulmanes como Jamal al-Din al-Afghani, gran divulgador de los ideales del pan-islamismo. La presencia de intelectuales musulmanes en suelo europeo da lugar a movimientos anticoloniales.

El panarabismo surge para contrarrestar la alianza de los otomanos con Alemania y Austria durante la Primera Guerra Mundial. Francia y Gran Bretaña se alían a Medio Oriente. Hay un interés económico en el Medio Oriente por parte de Gran Bretaña que comienza a apoyar la creación de un Estado Judío en Palestina, en los albores del siglo XX.

La prevalencia de la cultura árabe se hace presente en las lenguas europeas. El orientalismo es un proyecto cultural que se desarrolla en el siglo XIX en diferentes países europeos, como en Alemania, estableciéndose bibliotecas y centros culturales, rescatando y preservando manuscritos árabes (Muhsin Ismail, 1999). Johann Wolfgang Goethe (1749 - 1832) ha sido un importante orientalista. Goethe descubre al poeta sufi persa Hafez de Shiraz (1320-1389) y escribe una coletanea de poemas intitulada *Diván oriental-occidental* (West-östlicher Divan) (1819-1927).

Es así como Oriente se hace presente en la cultura europea. En la novela *Brújula (Boussole/Bússola)* (2018), el autor Mathias Enard narra a través de Franz Ritter, su personaje principal, la importancia de la cultura oriental para el arte y para la cultura europea. Ritter es un investigador de la música clásica y en sus desvaríos ocasionados por una enfermedad explica las alusiones constantes de Oriente en novelas canónicas como *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust. Proust se refiere a las *Mil y una noches* constantemente. Sin Oriente no existiría *En busca del tiempo perdido*, afirma Ritter.

La ópera también se inspira y se alimenta de Oriente. Es el caso de *Majnun y Laila*, de Uzeyir Hajibeyov, la primera ópera orientalista, presentada por primera vez en

1908. Hajibeyov, nunca pisa Azerbaiyán, y sin embargo Ritter percibe que nunca iría a tener una pasión por *Majnun y Laila*, a no ser por haber tenido una experiencia en el desierto o un desencantamiento amoroso, precisamente, en Oriente, recuerdos de su pasaje por Siria, por Damasco, Alepo y Palmiras.

El Oriente de Mathias Enard es muy diferente al *Orientalismo: Oriente como invención de Occidente*, de Edward Said (1996). Para Said, Oriente es una noción construida por intelectuales de Occidente. Ya para Enard, la producción de conocimiento cultural y artístico de Occidente, oculta propositalmente la presencia e influencia del pensamiento y la cultura de Oriente en Occidente. Enard deconstruye la memoria de Occidente analizando óperas, arte y literatura. Es difícil trazar una frontera cuando se habla de una cultura. Para Enard, hay una sobreposición de conocimiento entre la cultura occidental y la cultural oriental, que corresponde a la separación imposible entre el islam, el judaísmo y el cristianismo. La separación entre Occidente y Oriente no es más que la producción de la alteridad, con vistas a un fascismo. En ese sentido, el fascismo produce la diferencia que afirma intolerar.

Schwarzenbach intenta una reconciliación con el Oriente desdeñado por el fascismo del que huye, a través de la mirada de sus fotografías.

El concepto de la otredad, como alteridad, desde el fascismo, difiere de la definición de alteridad de Emmanuel Levinas (2001). Si el "yo" es el origen de la identidad, para Levinas, el Otro descubre un ser en el sujeto yo que es su propio deseo infinito, abre una puerta que no se puede cerrar, y eso no quiere decir que haya una interrupción. Una sucesión de imágenes de sí mismo emanan del (la) Otro(a). La subjetividad no puede prescindir de la alteridad.

Pero no voy a detenerme en las distinciones o en las menciones que Enard hace en lo que tange al carácter oriental indiscutible del canto lírico occidental. Lo que me interesa es la imagen y alusiones constantes de Annemarie Schwarzenbach en *Bussola/Brijula*, de Mathias Enard. Ritter está enamorado de Sarah, con quien viaja hasta los confines del Asia Central. Ritter siente un afecto inconmensurable hacia Sarah. La tesis de doctorado de Sarah, en la novela, lleva como título precisamente *Desorientes*. El concepto de *Desorientes* remite simplemente a desorientación, a la pérdida de referentes occidentales, recordando que para Occidente, el Norte es la coordenada imaginaria principal; y sin embargo, esa es una de las paradojas: en la noción de desorientación existe la pérdida de Oriente como causa del desconcierto, extravío o destitución espacial. Pero en el tiempo de la novela, Sarah está tras las pistas de Annemarie Schwarzenbach, durante

sus viajes a Oriente. Sarah ya ha escrito *Orientes femeninos*. Para Schwarzenbach, en el Oriente está la memoria, la psique, el inconsciente perdido. Gonçalo Vilas-Boas, mediante el concepto de *geocrítica* estudia las interacciones entre la geografía y el espacio humano (2018). En específico, Vilas-Boas explica la relación que guardan las ruinas de Persépolis con la memoria humana, centrando su investigación en escritoras como Schwarzenbach (2018).

La imagen de Annemarie Schwarzenberg persiste a lo largo de la novela de Enard. Schwarzenberg es la suiza andrógina, y que es descrita por Ella Maillart como una adicta, en su obra *El camino cruel* (2015), escrita durante sus viajes a Kabul, con la propia Annemarie. Según narra Enard, Ritter conoce a Schwarzenbach por las constantes remisiones por parte de Sarah. La descubierta de Schwarzenbach es relativamente reciente, en el tiempo en que se sitúa *Brújula*. En *Brújula* (2018), Schwarzenbach es la imagen de la alteridad: asustadiza pero valiente, drogada pero decidida, lesbiana y antifascista.

Esa imagen es la primera con la que me he deparado mientras escribía mi tesis bilingüe de doctorado intitulada *Arte desde lo queer*, recientemente publicada (Blanca, 2022). En 2008 investigaba imágenes de la identidad ambigua. La noción de ambigüedad corresponde a la noción de no-binariedad en la contemporaneidad. El concepto de ambigüedad me ha parecido más amplio porque no alude a alguna clasificación. El punto es que he deseado coleccionar imágenes ambiguas. Durante mi escritura de la tesis de doctorado he dado con la plataforma de Goodyn green donde he encontrado una imagen intitulada como *Annemarie Schwarzenbach or switzerland writer*. El modelo de la fotografía muestra un rostro difícil de clasificar en el sistema binario. El paisaje donde está inserida la imagen es contemporáneo. En la imagen de Goodyn Green, que parece ser ese el nombre del (la) autor(a) de la plataforma, el (la) personaje viste un traje considerado masculino. Su actitud puede ser femenina, pero también puede no serlo. Es así como la fotografía Goodyn Green presenta a Schwarzenbach.

En obras literarias Schwarzenbach se denomina como mujer pero también como hombre, usando indistintamente las identidades de género.

Lo que quiero indicar es que Schwarzenbach es un ícono, pero un ícono cuya retórica es totalmente conceptual.

La imagen visual de Goodyn Green coincide con la imagen que Mathias Enard narra mediante el personaje Frantz Ritter. Ritter defiende la imagen de Schwarzenbach como antifascista convicta, combatiente, lesbiana, escritora culta y con mucho encanto,

lo cual es posible de percibir en la fotografía de Goodyn Green, en lo que se refiere a la personaje que mira con osadía al espectador (a) a través de la cámara que la retrata.

No he vuelto a ver la imagen de Goodyn Green. La imagen que guarda parecido con la que mi memoria se resiste a olvidar pertenece a la fotógrafa Anita Forrer. Se trata de una fotografía donde Schwarzenbach aparece sosteniendo una cámara Rolleiflex Standard 621. La fecha es de 1938.

Ritter también equipara la imagen de Schwarzenbach con la imagen de Europa: sin aliento, aterrorizada y en fuga. Es mediante la literatura y la fotografía que Schwarzenbach resiste al fascismo de una Europa de entreguerras.

Sugiero que el tiempo de Schwarzenbach es semejante al tiempo actual, en el que una onda de fascismo se yergue en Europa y otras latitudes del mundo.

El fascismo europeo como una dimensión del racismo, o de quien se descubre a sí mismo a través del (la) Otro, personifica la atrocidad de su propia confrontación.

La búsqueda de Schwarzenbach es incansable. Melania Mazzucco ha escrito una novela intitulada *Lei così amata* (2003) en la que recrea la vida y viajes de Schwarzenbach. En la imagen que Melania Mazzucco produce de Schwarzenbach profundiza en una interpelación existencial. Basándose en los hechos históricos, Mazzucco cuenta cómo Schwarzenbach, aunque explora los confines del lenguaje y el sentimiento que los nombres de tierras recónditas le inspiran para el emprendimiento de sus viajes, la escritora suiza no se satisface con las excavaciones de Ugarit, donde se ha hallado entonces considerada más antigua tabla de un alfabeto escrito cuneiforme (Mazzucco, 2003). Las aspiraciones de Schwarzenbach van más allá del lenguaje.

Hacia 1939, Schwarzenberg intensifica su adicción hacia la morfina, en compañía de Ella Maillart, durante un viaje a Afganistán. Muere en 1942 por complicaciones de un accidente de bicicleta.

A modo de conclusión

Es imposible intentar comprender el trayecto de una artista. La vida supera el arte. Sin embargo, los conceptos de *espacio biográfico* y *ars vivendi* permiten indagar de modo amplio no únicamente el significado de la producción de un(a) artista, sino también las relaciones entre trayectoria de vida, contexto político, geografía y lenguaje, dentro de una dimensión cultural.

El lenguaje de las fotografías de Annemarie Schwarzenbach es el mismo lenguaje de sus narrativas y contranarrativas. Es la misma idea pero dicha de distintas maneras.

El abordaje poético que Schwarzenbach emprende en obras como *El valle feliz* (2016) muestra la nostalgia que la artista siente por un paisaje al que no pertenece geográficamente, pero que le corresponde dentro de una tentativa de reconciliación con el (la) Otro (a).

La producción de la diferencia como una forma de encontrar el sentido de la pertenencia identitaria, en el contexto de Schwarzenbach, es el resultado de las políticas nacionalistas y colonialistas.

El racismo cultural, como uno de los resultados del nacionalismo y del fascismo, perdura hasta nuestros días, pasando a ser denominado como etnocentrismo europeo. Es el rastro de la colonización europea, no muy diferente al contexto de guerra entre Israel y Palestina en nuestros días.

A través de conceptos como *espacio biográfico* y *ars vivendi* ha sido posible localizar narrativas y contranarrativas de Schwarzenbach, que abren un *espacio biográfico* atravesado por geografías amplias que corresponden a una subjetividad que se descubre en libertad, fuera del espacio geopolítico europeo, pero que al mismo se revelan como parte de sí misma. Su voz se hace posible en sus visiones narradas y contranarradas, como formas de interactuar con el espacio geográfico de su subjetividad. Estoy refiriéndome a la estética de sí que se propone a sí misma mediante la jornada del viaje hacia el Oriente de su inconsciente.

Es difícil de creer que a través de la literatura un escritor o escritora se propone contar la aurora de una transformación a partir del desafío de enfrentarse con la propia existencia, mediante el autoexilio, como experiencia de viaje, renunciando a la conformidad de la inmovilidad. Las contradicciones inertes en el pasado familiar y nacional continúan haciendo ecos en el paisaje, rocas, ríos, nubes de las montañas y hasta en la soledad del desierto de Schwarzenbach. ¿De qué forma un escritor o escritora puede adoptar una posición ética sin necesidad de conturbar la expectativa humana y su propia sensibilidad? Las preguntas en el orden de la subjetividad continúan sin respuestas. Son esos cuestionamientos los que abren espacios inexplicables, pero que continúan latentes en las obras visuales y literarias. Es en el arte y en los libros donde se encuentran las sensaciones, discursos, significados e interpretaciones capaces de reconfortarnos a través de la ficción de paisajes y personajes asombrosamente reales.

Referências

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico. Dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2010.

BLANCA, Rosa Maria. La producción de la subjetividad en el arte. In: SILVA, Janine Gomes da; ZANDONÁ, Jair; BRANDÃO, Alessandra Soares; GASPARETTO, Vera Fátima (Orgs). *Falas, percursos, práticas e modos de (r)ex(s)istir*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

DEBENEDETTI, Sara; IGNATTI, Angela Sivalli. De Annemarie Schwarzenbach a Melania Mazzucco: a força da palavra escrita. Palavra e poder: Representações na literatura de autoria feminina (II). *Cerrados. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*. 20 (32), p. 321 - 335, 2013.

ENARD, Mathias. *Bússola*. São Paulo: Todavia, 2018.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1976/1984.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade III: O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1976/1985.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico / As heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GARCÍA GONZÁLEZ, Javier. Identidades y actitudes en el contacto entre el árabe y el español medieval y su reflejo en algunos cambios semánticos. e-Spania. *Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/21036> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/e-spania.21036>

LEVINAS, Emmanuel. *La huella de otro*. México: Taurus, 2001.

MARCO AURELIO. *Meditaciones*. Barcelona: Gredos, 2019.

MAZZUCCO, Melania. *Lei così amata*. Milano: Rizzoli, 2003.

MUHSIN ISMAIL, Muhammad. Arabismos germanos y el orientalismo alemán. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*. No. 17, p. 519-527, 1999.

NAPOLI, Olindo de. El problema filosófico del racismo fascista desde la perspectiva de la cultura jurídica. *Revista de Filosofía Jurídica, Social y Política*. Vol. 15, No. 3, 2008: 119 - 147.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHWARZENBACH, Annemarie. *El valle feliz*. España: Ediciones La Línea del Horizonte, 2016.

SÓJKA, Pia. *Writing Travel, Writing Life Reisen schreiben Leben Écriture, le voyage ou la vie. Ars Vivendi and the Travelling Narrations of Ella Maillart, Annemarie Schwarzenbach and Nicolas Bouvier*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 2022.

VILAS-BOAS, Gonçalo. Relatos de viagens de escritores europeus a Persépolis: Vita Sackville- West, Robert Byron, Annemarie Schwarzenbach, Nicolas Bouvier e Higinio Polo. *Cadernos de literatura comparada*. 6 (38), p. 87 - 110, 2018.

O Recôncavo Baiano em imaginações, águas e poéticas de resistência

Priscila Martins de Medeiros
Aidil Araújo Lima

Vasculhando a memória, vou extraindo enredos que tecem a trama da vida das mulheres de santo, mulheres negras [...]. Revelam-se tranquilas, senhoras de saberes orais, elementos da memória e do patrimônio imaterial do Recôncavo baiano. São alegres. Sambadeiras. Se embalam ao som do vento, estremecem o corpo, enquanto a alma dança, assim como seus ancestrais dançavam. Aidil Araújo Lima, *Mulheres Sagradas* (Lima, 2017, p. 23)

Introdução

Neste capítulo compartilhamos algumas reflexões sobre as artes da diáspora africana, resultantes do encontro entre uma socióloga, que escolheu o Recôncavo Baiano para ser o coração de sua pesquisa, e uma escritora e poeta, que vivencia e dispersa o Recôncavo a olhos atentos. Esse encontro se dá no contexto da pesquisa intitulada “O gesto e o olhar: sentidos e diálogos da arte afrodiaspórica no Brasil”, financiada pelo CNPq, em sua etapa realizada na cidade de Cachoeira-BA, entre abril de 2022 e março de 2023.

Trazemos aqui uma leitura sociológica, política e poética sobre as linguagens e agências criativas/criadoras de artistas que se auto reconhecem enquanto negros/as. De maneira geral, a pesquisa busca compreender como as manifestações artísticas da diáspora africana selecionadas no estudo dialogam, se inserem e revelam sentidos no contexto social do Recôncavo Baiano. São produções artísticas que se diluem e se mesclam na realidade recôncava à beira do Rio Paraguaçu: um cenário social centenário, baseado em referências culturais que se deslizam - especialmente mas não só – entre o africano, o *afro-barroco* e o afro-brasileiro. Nesse espaço, é expressiva a presença de sujeitos que, com suas linguagens, dão ênfase a histórias de resistências, revoltas e de centenárias irmandades negras, criando um núcleo artístico denso e de vanguarda. Uma arte íntima e entranhada no Recôncavo, mas que se posiciona como ampla e circular, livre e não-essencializada.

O encontro entre as duas autoras se iniciou no dia 20 abril de 2022, em um sarau literário, realizado no claustro do Convento da Ordem Terceira do Carmo, prédio construído em meados do século XVIII no município de Cachoeira-BA. O sarau se deu

no contexto do FINISTERRA, *I Brasil Afro Baroco film art & tourism festival*³², numa parceria entre instituições culturais portuguesas e brasileiras. Naquele contexto, a escritora e poeta Aidil Araújo Lima³³ apresentou – em poemas – parte de suas *experiências recôncavas*, que compõem suas obras *Mulheres Sagradas* (2017) e *Páginas Rasgadas* (2020). A socióloga, a outra parte desse encontro, estava ali participando de atividades do festival³⁴ e iniciando suas pesquisas de campo. Mas, apenas nove meses mais tarde, em 30 de janeiro de 2023, que o diálogo se efetivou em forma de abraço e entrevista, no quintal da escritora, entre livros, memórias, café, bolo e um gravador Sony.

O convite para esta escrita compartilhada se deu no interior do processo de pesquisa, do qual participam vários outros sujeitos. Antes de prosseguirmos, é importante citar os demais interlocutores que compõem, em maior ou menor grau, as reflexões deste capítulo e que contextualizam o caldo social e poético de Cachoeira-BA, ajudando-nos a entender os sentidos da arte produzida naquele trecho do Recôncavo³⁵.

Mateus Aleluia Lima: músico cachoeirano de 80 anos, provavelmente o artista cachoeirense contemporâneo de maior projeção nacional e internacional. É cantor, compositor e pesquisador das referências artísticas na diáspora africana. O “Seu” Mateus recebeu muito delicadamente a pesquisadora em sua residência, no distrito rural de Belém de Cachoeira, perto da casa de sua sobrinha Aidil A. Lima, poeta que aqui subscreve este capítulo. Ele nos contou um pouco mais sobre o grupo musical Os Tincões, criado em 1960 na Bahia, e do qual participou ativamente, trazendo alguns traços muito específicos, que são a relação entre a música dos terreiros de candomblé com a sonoridade sacra barroca; e também uma afinação única destacada até hoje. Pesquisador assíduo, Seu

³² Entre os dias 20 e 24 de abril de 2022, no município de Cachoeira - BA. Programação: <https://oquefazernabahia.com/2022/04/18/19349/>. Acessado em 12/01/2023.

³³ Mais informações sobre a escritora Aidil Araújo Lima podem ser consultados em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/1345-aidil-araujo-lima>. Acessado em 12/01/2023.

³⁴ No dia 21 de abril às 9h, na Estação Ferroviária Cultural de Cachoeira-BA, a pesquisadora ministrou, a palestra intitulada *Re-existências: produção cultural na diáspora africana*.

³⁵ Na chamada Etapa Malês desta pesquisa, também realizamos entrevistas com o grupo de samba de roda **Esmola Cantada**, fundado em 1957 por moradores da Ladeira da Cadeia, fortemente atravessado pelas tradições católicas do Recôncavo, sincretizadas com o candomblé. O grupo, hoje composto por cerca de 23 integrantes, lançou em 2017 o álbum musical “Samba de Roda Esmola Cantada da Ladeira da Cadeia”, com a participação do artista cachoeirano Mateus Aleluia. Também fez parte dessa etapa o técnico de cinema e cineasta **Roque Araújo**, que participou da gravação de centenas de longas e curtas metragens, acumulados nos seus mais de 60 anos de profissão, sendo um dos primeiros artistas negros a atuar na produção do cinema nacional. Roque participou das gravações de todos os filmes de Glauber Rocha e, nos anos 1970, foi pessoa central no processo de regulamentação do trabalho exercido por profissionais do cinema. Em 2012, dirigiu o documentário “Glauber Rocha, em defesa do cinema brasileiro”. Atualmente, ele é subgerente da Diretoria de Audiovisual (Dimas) da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), em Salvador.

Mateus sempre viaja para muitos países africanos e da diáspora africana, buscando aprimorar suas produções em torno do conceito de *afro-barroco*³⁶.

Lu Cachoeira (Luiz Antônio Costa Araújo): Cineclubista e produtor cultural, com formações em História e em Desenvolvimento Regional. “Lu” ofereceu uma das mais longas entrevistas a esta pesquisa, detalhando com riqueza de informações históricas e geopolíticas os motivos que fizeram de Cachoeira ser um espaço de tanta concentração de artistas. Ele, em conjunto com Mateus Aleluia e outros artistas e produtores culturais, está diretamente relacionado aos esforços para trazer ao município um roteiro cultural em torno do cinema, como o FINISTERRA, ocorrido pela primeira vez no Brasil em 2022.

Davi Rodrigues: artista plástico, especialmente nas linguagens da xilogravura e pinturas, poeta, arte educador, ex-secretário de Cultura do município de Cachoeira – BA, guia turístico e produtor cultural. Davi é figura icônica de todo o Recôncavo, bastante reconhecido e respeitado pelos seus trabalhos e pelo profundo conhecimento sobre a região. Artista de 55 anos de idade é bastante homenageado por universidades e instituições de arte, inclusive pela Bienal de Arte do Recôncavo, de 2012. É autor de quatro livros: “Carnavais de Maragogipe: patrimônio Imaterial” (2010); “Brincadeiras de Criança” (2011); “Livro baralho da cidade de Cachoeira (2020) e “Pandemia, Arte & Poesia”, em coautoria com Iza Lobo (2022)³⁷;

Antônio Pitanga: ator e diretor de cinema. Aos 84 anos, acaba de filmar “Malês”, que conta a história da revolta negra islâmica ocorrida em 1835 em Salvador e no Recôncavo baiano e que, em breve, será lançado nos cinemas. Atuou em 70 filmes, em incontáveis trabalhos na televisão e no teatro e tem trabalhado fortemente na direção cinematográfica. O “Seu” Pitanga permitiu que acompanhássemos as gravações ocorridas no município de Cachoeira entre os dias 04 e 12 de março de 2023, o que deu origem a um novo “braço” desta pesquisa, ampliando seu escopo audiovisual³⁸.

³⁶ Em carreira solo, o músico lançou 6 discos: “Cinco sentidos” (2009); “Fogueira Doce” (2017); “Confiança” (2019); “Olorum” (2020); “Afrocanto das nações – Partes I e II” (2021) e, sua última obra, “Canto coral afro-brasileiro” (2023), com músicas dos Tingoãs gravadas ainda da década de 1980 e que permaneciam inéditas. Para mais informações sobre Mateus Aleluia, acessar o site do artista: <https://mateusaleluia.com.br/>. Acessado em 12/01/2023.

³⁷ Davi Rodrigues figura o artigo *Pintores superam o tema da seca e das mazelas e situam novas narrativas no sertão*, de Matheus Lopes Quirino, publicado pelo jornal Folha de São Paulo, em 01 de janeiro de 2024. O artigo relata a primeira exposição individual do artista, na Sé Galeria, em São Paulo, realizada entre os dias 17 de junho e 12 de agosto. Os detalhes da exposição estão em: <https://www.segaleria.com.br/exposicao/a-evolucao-do-picole/>. Acessado em 09/01/2024.

³⁸ Além de agradecer ao Seu Pitanga, estendo os meus agradecimentos especiais ao produtor de cinema Flávio Tambellini; Gabriel Bico, da direção de produção; ao fotógrafo still de cinema Vantoen Pereira Jr.

A pesquisa, em sua Etapa Malês (Bahia) tem sido orientada por pesquisa de campo nos municípios de Cachoeira e Salvador, com foco na realização de entrevistas de profundidade e de observação participante, com vivências e andanças nas áreas rurais, roças (terreiros) e áreas urbanas. A entrada no campo foi muito facilitada pela presença de um interlocutor, o artista plástico e guia turístico Davi Rodrigues – apresentado há pouco – que, além de ser um dos interlocutores desta reflexão, também possibilitou o contato *em cascata* com muitos artistas e produtores culturais. Um contato foi nos levando a vários outros, tanto na Bahia quanto em São Paulo, Rio de Janeiro e Goiás (dando origem a outras etapas da pesquisa), baseados em convivências e trocas, tal como no FINISTERRA; em festas e desfiles populares; nas vivências em terreiros; na observação das gravações do longa metragem Malês; na participação da exposição individual de Davi Rodrigues, em São Paulo (junho a agosto de 2023) e na vinda do próprio Davi para a cidade de São Carlos/SP para oferecer uma vivência artística com estudantes de Ciências Sociais da Universidade Federal de São Carlos (junho de 2023). Todos esses momentos se mostraram oportunidades para recheiar os cadernos de campo.

De maneira geral, há um elemento comum que atravessa as falas e expressões artísticas das pessoas que compõem a pesquisa: as palavras, criações e imagens elucidam e reivindicam a *imaginação* enquanto um direito, necessidade e urgência. *Imaginar* em um contexto atravessado por violências coloniais, significa reelaborar a experiência social a partir de outras bases e possibilidades, em uma espécie de sonho vivido e criado.

Ao menos no contexto Recôncavo³⁹, estamos lidando com uma noção de tempo bastante diferente do tempo moderno-cronológico. No lugar disso, há uma concomitância entre começos e fins, processos, assentamentos, quebras, continuidades e recriações. Não é à toa a referência constante, durante as entrevistas com os artistas, de expressões temporais que escapam aos padrões cronológicos, tais como: “*energia circulativa*”; “*deslizar no tempo e no espaço*”; “*holicidade*”; “*cosmicidade*”; “*continuidade em continuum*”.

Do ponto de vista das epistemologias e formas de construção do conhecimento e do pertencimento coletivo, a oralidade é o meio pelo qual tudo acontece. Como destaca o antropólogo Muniz Sodré (Sodré, 2002), estamos falando de sociabilidades cuja presença,

(sobrinho de Zózimo Bulbul); ao diretor de arte Rafael Cabeça; e ao Pai Duda, líder do centenário terreiro Ilê Axé Icimimó Aganjú Didê, uma das locações do filme Malês.

³⁹ Ou seja, não generalizamos os achados desta pesquisa, mas os colocamos em diálogo com outras pesquisas já realizadas na região e que buscam compreender as artes e/ou as cosmovisões resultantes de referências culturais tão antigas e diversas.

proximidade, toque, corporeidade e “trocas de hálito” são a base condutora e produtora de conhecimento. Dessa forma, se o *tempo chronos* é um dos principais pilares da modernidade ocidental, no Recôncavo baiano desta pesquisa verificamos o que Sodré já havia percebido a respeito das culturas da diáspora africana: a centralidade do *espaço*, na necessidade de se consolidar uma territorialidade depois do violento processo de desterritorialização forçada pela escravidão. É nesse *chão* social de referência nagô e fundamentalmente da oralidade – que se dão as formas de apoio mútuo, de solidariedade e resistência. E, de novo, diferentemente das matrizes ocidentais ou ocidentalizadas, ali a produção do conhecimento se dá fortemente pelas implicações corpóreas (base da oralidade); por uma forma de pensar referenciada não pelo monoteísmo, mas pela pluralidade de divindades que dançam o *agora*. Esse chão complexo de relações e criações é chamado aqui de *Experiência espaço-imaginativa*, sobre a qual discorreremos ao longo deste trabalho.

No item a seguir, trazemos algumas perspectivas da sociologia na análise das artes e de seus significados e reverberações sociais. Na sequência, movimentamos a diáspora africana para o centro da reflexão e, em especial, as particularidades do contexto Recôncavo.

A premissa sociológica e a resistência cultural da afrodiáspora

Nossos esforços de estudo partem da premissa sociológica de que toda manifestação artística ou obra de arte é atravessada por muitas subjetivações, sendo mediada pelos públicos e pelas experiências sociais (Becker, 1988; Bourdieu, 1999). Nesse mesmo sentido, a arte também é atravessada por concepções, representações de mundo e narrativas sobre a história. E é por conta desses diálogos com o social, que a arte pode ser, portanto, um meio de construção de novas possibilidades, de reinterpretação e de reinvenção das vivências, ainda mais quando se trata de um contexto ainda marcado pelo processo colonial (Du Bois, 1999; Gusmão e Von Simson, 1989; Gilroy, 2001; Hall, 2016).

Ao politizar as artes, Du Bois (1999) as concebe como formas de acesso a uma liberdade negada na sociedade. Da mesma forma, Paul Gilroy (2001) argumenta que, numa sociedade cuja história tenha sido marcada pela escravidão e que, portanto, tenha-se negado à população negra a alfabetização formal, e a existência jurídica, econômica, política e social, a arte se transformou em espinha dorsal das culturas políticas desses descendentes de africanos. A arte, portanto, ganha um destaque inversamente

proporcional ao poder expressivo da linguagem escrita nas sociedades que vivenciaram o processo colonial, como é o caso do Brasil (Gilroy, 2001, p. 128-129). Em uma perspectiva similar, Leda Martins (2020) relaciona a experiência cultural com uma certa forma de se fazer, viver e sentir o tempo. Em suas palavras,

[...] proponho como possibilidade epistemológica a ideia de que o tempo, em determinadas culturas, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, conhecimentos esses emoldurados por uma certa cosmopercepção e filosofia. [...] Se considerarmos que os africanos, em sua maioria, vinham de sociedade que não tinha a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição e disseminação de seus múltiplos saberes, podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura [...] (Martins, 2020, p. 23).

A esses aspectos culturais Stuart Hall dá o nome de *resistência cultural*, ou ainda *culturas de sobrevivência*, expandindo sociologicamente para uma compreensão de cultura enquanto posição política no mundo. Embora não sejam fortes o suficiente para negociar com formações políticas hegemônicas, a *capacidade de sobreviver*, diz Hall, é certamente a primeira das condições para colocar os sujeitos em relações de criação e negociações (Hall, 2016b, p. 187). Ainda de acordo com Hall, as formas culturais são importantes por si só ao criarem a possibilidade de novas subjetividades e novas formas de se fazer a experiência. Mas elas não garantem, pela simples existência, um conteúdo progressista, pois ainda requerem práticas sociopolíticas para articulá-las a posições políticas particulares (Hall, 2016b, p. 188-89).

Portanto, partimos deste pressuposto: ambos – experiência social e artes – estão imbricados, se auto constituem e se alimentam mutuamente. Ou seja, realizamos uma leitura da estética e das artes como vivência e elemento do cotidiano e dos processos sociais em permanente movimento e, portanto, nunca essencializáveis, conforme a compreensão sociológica de Simmel em seu clássico ensaio “O conceito e a tragédia da cultura”, de 1911 (Simmel, 2014). A partir dessa percepção, uma riqueza de possibilidades, criações, recriações e subjetivações se coloca aos nossos olhos e pode trazer contribuições interessantes para as reflexões sociológicas.

Quando falamos em experiência *afrodiáspora*, ou seja, a diáspora de africanos e sua descendência pelo mundo, isso nos traz uma série de sentidos possíveis. Paul Zeleza (2005) nos informa que, além de diáspora significar *processo*, ou seja, rotas, movimentos, dispersões de pessoas e de ideias, entrecruzamentos e afetamentos; ela também abrange mais três noções, quais sejam: a noção de *condição* no mundo, ou seja, algo que situa e

qualifica de maneira diferente aqueles indivíduos cuja ascendência é resultado da diáspora; a noção de *espaço*, ou seja, enquanto “lugar” movedição de trocas e de solidariedade; e, por fim, a ideia de *discurso*, na medida em que uma história e uma gramática social próprias marcam as trajetórias, modos de vida e perspectivas das pessoas da diáspora (Zezeza, 2005, p. 579).

A essas quatro perspectivas levantadas por Zezeza, acrescentamos mais duas: a noção de *método*, pois a diáspora é também uma lente pela qual podemos ler o mundo fora dos limites territoriais do “nacional”, com foco sobre as experiências sociais transnacionais dos sujeitos, nas suas trocas, construções e mediações; e, finalmente, a noção de *episteme* diaspórica, ou seja, um descentramento de certas perspectivas sociológicas nas quais os sujeitos da diáspora africana foram enquadrados enquanto eternos aspirantes à condição moderna. Há também, nesta última noção, o descentramento da ideia de “problema do negro”: a possibilidade do negro passar da condição de objeto de estudo para sujeito da história, assim como outros sujeitos, e que portanto age, modifica, elabora, cria, faz mediações, negociações e reelabora as condições reais de existência em um mundo colonizado (Medeiros, 2023, p. 349-350).

No caso do Recôncavo Baiano, a compreensão de diáspora enquanto processo, condição, discurso, método e episteme se verifica inteira e materializada. Aos poucos, conforme avançamos na compreensão da *experiência espaço-imaginativa*, a diáspora ganha uma conformação muito viva. Ali, mergulhamos especificamente no contexto de Cachoeira, onde vivemos, ouvimos e sentimos um forte reflexo do peso histórico de mais quatrocentos anos, com marcas sociais, econômicas e políticas muito profundas. Situada ao fundo da Bahia de Todos os Santos, lá chegavam e saíam, desde o início da colônia, pessoas de muitas origens e línguas; escravizados; religiosos; militares e pessoas das elites produtoras de tabaco, minérios, cana-de-açúcar e comerciantes de manufaturas da Europa. Como uma das principais cidades da colônia, Cachoeira teve desde cedo um forte catolicismo, refletido nas suas igrejas barrocas, com seus órgãos e corais, dos quais participavam, conforme relatos de Lu Cachoeira⁴⁰, brancos e negros. Tal formação europeia na música e nas artes se reflete nas orquestras e filarmônicas da cidade⁴¹, vibrantes até hoje e que atualmente são majoritariamente negras, mesclando-se

⁴⁰ Em entrevista concedida no dia 02 de fevereiro de 2023, no município de Cachoeira, no contexto da pesquisa “O gesto e o olhar: sentidos e diálogos da arte afrodiaspórica no Brasil” (CNPq).

⁴¹ Filarmônicas Lyra Ceciliania (fundada em 22 de novembro de 1870) e Minerva Cachoeirana (fundada em 10 de fevereiro de 1878), ambas em funcionamento.

profundamente com os atabaques das dezenas de terreiros de candomblé⁴², de várias nações africanas, espalhados pelo vale do Rio Paraguaçu, além das ricas referências dos indígenas tapuias e dos malês/muçulmanos.

Há, ao mesmo tempo, o embate tenso de tantas referências religiosas, artísticas e estéticas com a formação de uma resistência criativa e criadora, originando uma tessitura social muito particular. Uma tessitura que sabe de suas dores – e as lembra diariamente em anúncios de liberdade – e que recria de maneira muito autônoma e singular novas formas de existência, materializadas em esculturas (como as do Mestre Louco, que deu origem a uma verdadeira escola de escultores); pinturas (como os pontilhados de Davi Rodrigues); sambas de roda (dos quais a Esmola Cantada é um dos grupos mais lembrados), as giras e candomblés; as procissões católicas e comemorações das irmandades negras centenárias (as festas de Nossa Senhora da Boa Morte e da Nossa Senhora D’Ajuda, que acontecem anualmente, respectivamente nos meses de agosto e novembro); festas literárias nos meses de setembro e outubro (FLICA - Feira Literária de Cachoeira), além das mostras de cinema (FINISTERRA). Cachoeira tem atividades culturais o ano inteiro e em um volume impressionante para quem não é morador do município.

No item a seguir, colocamos foco sobre os regimes de representação consolidados nas artes e narrativas coloniais e em como que artistas contemporâneos têm proposto um diálogo “ao lado, por dentro e ao redor” das artes dominantes, desdobrando-se em estratégias estético-políticas.

As representações coloniais e a agência dos artistas da diáspora africana

A atual conjuntura de debates em torno da memória das violências coloniais passa necessariamente pelas imagens eleitas historicamente como símbolos de nossa nacionalidade. Pinturas clássicas como “Um jantar brasileiro” (1827), de Jean-Baptiste Debret (1768-1848); “A primeira missa no Brasil” (1861), de Victor Meirelles (1832-1903) e “A redenção de Cam” (1895), de Modesto Brocos (1852-1936), para citar apenas algumas, ajudaram a compor uma cadeia de significados que se queria consolidar sobre o Brasil, aqui e fora: um país de povo supostamente passivo, subserviente, que aceitava

⁴² De acordo com o relatório *Rotas da Alforria: Trajetórias da População afrodescendente na região de Cachoeira - Bahia* (COPEDOC/IPHAN) de 2008, há 17 terreiros de candomblé catalogados pela prefeitura de Cachoeira.

com resignação a escravidão e a tortura e que teria como meta o progressivo embranquecimento. Tal propósito, aliás, foi arduamente desenhado e projetado por intelectuais e por grande parcela da elite política do Brasil. Portanto, as construções imagéticas estão longe de serem ingênuas, fazendo parte daquilo que Stuart Hall chamou de *regimes de representação*. Segundo o autor, tais regimes de representação são um repertório de imagens e efeitos visuais por meio das quais as pessoas e grupos sociais são representadas em um dado momento histórico, o que muitas vezes se dá de maneira hierarquizada, essencializada e fixada em características simplificadoras (Hall, 2016a, pp. 46-49).

O discurso racial no Brasil, emoldurado pelo mito da democracia racial e que ganhou impulso no começo do século XX, transformou, através de uma série de mutações simbólicas, o *bantu* em *africano*; o *africano* em *escravo* (sim, “escravo” como se assim o fosse desde sempre, como se não tivesse passado por um violento processo de *escravização*); o *escravo* em *homem de cor*; o *homem de cor* em *mestiço*; a *mulher de cor* em *mulata*; a *mulata* em *puta*. Fanon (2008) dialoga por dentro da mais profunda batalha entre a representação psíquica e a realidade social. Ao negro, de acordo com Fanon, é negado o processo de humanização, na relação eu-outro e na criação de um “nós”. O autor questiona a validade do “pensamento racional”, que construiu um espaço social de extrema violência, de imagens febris, delirantes e de ódio racial, em nome da “virtude cívica”. Quem é o racional, afinal? Ao debater com a dialética hegeliana do senhor e do escravo, e com a afirmação fenomenológica do “eu” e do “outro”, Fanon busca devolver a esperança na história iluminando, através da psicanálise, os jogos de prazer, medo, loucura, dor e poder do discurso colonial; evocando a completude do Eu e demandando a desracialização do marginalizado.

Podemos dizer que as artes produzidas por artistas afrodiaspóricos, através de suas críticas às premissas modernas, que estabeleceram ao negro o lugar de eterno aspirante à civildade; de um eterno *objeto* (ao invés de sujeito) na dialética eu-outro, buscam uma *reconstrução subjetiva das posições da África e do africano no Brasil*. Esse foi o sentido buscado por Sidney Amaral (São Paulo/SP, 1973 - 2017)⁴³ através de suas pinturas e também tem sido o significado impresso nas performances de Ayrson Heráclito (Macaúbas/BA, 1968)⁴⁴. Na pintura intitulada *Banzo ou anatomia de um homem só*, de

⁴³ <https://www.almeidaedale.com.br/pt/artistas/sidney-amaral>. Acessado em 09/01/2024.

⁴⁴ <https://ayrsonheraclito.com/biografia/>. Acessado em 09/01/2024.

Sidney Amaral (2014) e na performance *O Sacudimento da Maison des esclaves em Gorée*, de Ayrson Heráclito (2015), os artistas reelaboram a experiência da escravidão – amalgamada na tristeza (banzo) e no tráfico negreiro transatlântico – construindo outros significados e outras possibilidades de subjetivação. De um lado, o ato de acolher amorosamente o choro e a dor; de outro, a entrega das memórias do tráfico e da escravidão aos cuidados das entidades religiosas do camdomblé, são mecanismos artísticos de reescrita das subjetividades através de outros caminhos.

Enquanto sujeitos que reelaboram e criam suas realidades, os artistas da diáspora africana trazem tensionamentos para dentro do mundo das artes. O historiador de arte Steven Nelson, em *Diaspora: multiple practices, multiple worldviews* (2006), afirma que os artistas diaspóricos não trabalham completamente fora dos “mundos dominantes” das artes, mas sim “ao lado”, “dentro” e “ao redor” deles, levando suas linguagens e buscando atender às suas próprias agendas (Nelson, 2006, p. 299).

Hall (1996) também já argumentava nesse sentido com relação às estratégias artísticas na diáspora africana: de acordo com o autor, a principal estratégia tem sido a de trazer para a superfície – em forma de representação, aquilo que tem sustentado os aqui já discutidos regimes de representação e as imagens do “outro” da modernidade, de modo a subvertê-los na linguagem, na imagem, no som e no discurso, a fim de começar a constituir novas subjetividades e novas posições de enunciação e de identificação (Hall, 1996, p. 19). Os sentidos impressos nas representações dependem não dos materiais em si, mas das funções simbólicas dos materiais, construídas nas experiências sociais. Ou seja, as coisas e as pessoas que nos circundam – incluindo nós mesmos - não “significam” sozinhas ou a priori, uma vez que os significados são construídos nas relações e nas experiências sociais.

Logo, as artes e, em específico, as artes que se colocam enquanto afrodiaspóricas têm a capacidade de problematizar essas significações e de realizar diálogos por dentro das representações sociais. Isso ocorre na medida em que os/as artistas propõem o tensionamento de elementos a partir dos quais nos moldamos historicamente enquanto sujeitos: as noções de sujeito universal; universalidade; nação; liberdade; igualdade; cidadania; estética e o que tem sido historicamente legitimado enquanto arte. E é por tudo isso que essas renarrações – na vida cotidiana e nas criações artísticas – são também de caráter epistemológico, conforme falaremos mais adiante.

No item a seguir mergulhamos no contexto de Cachoeira-BA e em algumas das reflexões resultantes dos diálogos com artistas. Rabiscamos um desenho, que se inicia

com o *imaginar*, tão presente nas obras literárias de Aidil Lima e de outros artistas e pensadores da diáspora e que, aos poucos, vai tentando tocar as profundezas da *oralidade*; do *tempo* não retilíneo; da *territorialidade* e do *espaço*; e do jeito de se *imaginar* muito próprio das *comunidades de memória*. Esses aspectos aparecem aqui costurados a contribuições de outros artistas que fazem parte desta pesquisa, como Davi Rodrigues, Mateus Aleluia e Antônio Pitanga.

Águas do Paraguau em tempo(s) e espaço-imaginação

Ela não lembra que dia aconteceu a chegada dos turistas, curiosos com o cemitério de brancos e negros, um em frente ao outro. Só recorda que eles a escolheram para tirar foto junto dos túmulos, diziam-lhe ser uma negra linda. Ela se orgulhou e ficou paradinha ao lado de várias catacumbas, **a imagem se impregnando da alma dos antepassados**. Depois desse dia nunca mais foi a mesma, **sua alegria ficou presa nos retratos**. Aidil Araújo Lima, Poema Fio de Silêncio. *Mulheres Sagradas* (Lima, 2017, p. 48) – grifos nossos⁴⁵.

Nas andanças, vivências e conversas com os interlocutores da pesquisa, há um elemento em comum, que salta das produções artísticas e das entrevistas: a reivindicação da *imaginação* enquanto um direito, ousadia, ou simplesmente como um motor da vida cotidiana. Ou seja, o significado impregnado em suas artes tem algo muito próximo daquilo que Du Bois (1999) chamava de acesso a uma liberdade negada em sociedade, ou que em Paul Gilroy (2001) aparece como um desejo e reflexo comum dos descendentes daqueles que vivenciaram a experiência traumática da travessia forçada. Travessia que, de muitas formas, ainda se expressa nos racismos atualizados.

Esse *imaginar* significa um movimento contínuo por dentro de temporalidades, das memórias do que já se foi e também das *memórias de futuro*⁴⁶. Nas inquietações de Mark Dery, “uma comunidade que teve seu passado tão deliberadamente apagado e cujas energias foram subsequentemente consumidas na busca por traços legíveis de sua história pode imaginar futuros possíveis?” (Dery, 2020, p. 16-17). De acordo com os artistas do Recôncavo aqui ouvidos, sim.

Há, no conjunto de suas obras e falas, uma espécie de urgência na consolidação desse que é um direito: o direito de *imaginar*. Mas, diferentemente de uma noção liberal

⁴⁵ Para ler o poema completo: <http://www.letras.ufmg.br/literafrro/autoras/24-textos-das-autoras/1347-aidil-araujo-lima-fio-de-silencio>. Acessado em 01 de fevereiro de 2024.

⁴⁶ Referência à exposição Memórias do Futuro: cidadania negra, antirracismo e resistência, um dos marcos do Memorial da Resistência, em São Paulo-SP. Ver: <https://memorialdaresistencia.org.br/exposicao/memorias-do-futuro/>. Acessado em 01 de fevereiro de 2024.

de direito – sedimentada no indivíduo – aqui falamos em um direito que apenas se realiza no interior de uma profunda consciência de coletividade, que elabora a realidade no sentido de se romper com ciclos desumanizadores. A garota do poema de Aidil, aquela das fotografias turísticas impregnadas da alma de seus antepassados do cemitério dos pretos, passou os anos imaginando e elaborando formas de libertar sua alegria presa nos retratos:

Largou mão do estudo, ia para a casa da madrinha no Largo d’Ajuda aprender a costurar. Pensava que **podia descosturar sua vida do retrato e coser outra com agulha e linha**. Quando o sol esfriava voltava para casa, descia a ladeira e corria para o rio Paraguaçu, gostava de ver **a imagem refletida na água**. **Nesse instante a alegria presa no retrato se soltava e ela ria** (Lima, 2017) - grifos nossos.

Seguiu a menina, descosturando suas memórias e cosendo outras, numa noção de memória que não é ausência, mas *presença*. Tampouco é arquivo ou repositório de passado. No lugar da paralisia, a memória viva, em um movimento espiralar de rememoração e de devir simultâneos. Aliás, a impermanência da água é uma boa metáfora desse fluir sem fim, como bem nos lembra Aline Motta em seu livro *A água é uma máquina do tempo* (2022), que reúne reflexões poéticas e uma profunda pesquisa documental sobre a não-linearidade do tempo⁴⁷.

Tanto em Lima quanto em Motta, percebemos uma movimentação já bastante discutida por Leda Maria Martins em *Performances do tempo espiralar*. A autora destaca que “a história de constituição [...] das culturas negras em geral” parece “revelar a primazia desses processos de deslocamento, substituição e ressemantização, suturando os vazios e as cavidades originadas pelas perdas” (Martins, 2002, p. 82). A esses tantos movimentos, Martins ofereceu o nome de *tempo espiralar*, que em nada se parece com o tempo *chronos* da modernidade, repartido em passado, presente e futuro, e mensurável matematicamente. De acordo com a autora:

Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção [...] de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro [...]. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem (Martins, 2002, p. 23).

Saidiya Hartman, em *Vênus em dois atos* (2020) também desenvolve uma reflexão sobre os mecanismos de sobrevivência subjetiva dos povos da diáspora africana,

⁴⁷ Sobre as produções da artista Aline Motta: <https://alinemotta.com/>. Acessado em 01 de fevereiro de 2024.

marcados pela imaginação, suturação e ressemantização. Hartman chama essa forma de agência de *fabulação crítica*. Hartman se pergunta: “É possível construir um relato a partir do locus da ‘fala impossível’ ou ressuscitar vidas a partir das ruínas? Pode a beleza fornecer antídoto à desonra, e o amor uma maneira de ‘exumar gritos enterrados’ e reanimar os mortos?” (Hartman, 2020, p. 16). Beleza e amor são aqui bastante diferentes da leitura kantiana a respeito do belo do sublime⁴⁸, que reforçava a separação entre raças e os projetos imperiais sobre as populações negras. No lugar da contemplação fugaz, algo que ajuda a dar nome e cores ao que se experimenta nos contextos racializados. Nas palavras de Aildil,

Quando aprendi a escrever, menina ainda, comecei a traduzir em palavras aquilo que ainda não entendia. Coisas que me inquietavam e ninguém queria ouvir, muito menos explicar. As mulheres loucas perambulando pela cidade, algumas apareciam grávidas, depois fui entendendo que eram estupradas por homens brancos, a classe hegemônica de poder. Outras mulheres negras **permaneciam lúcidas por conta do processo de espantar a dor com alegria**. Criavam belezas, sambas, bonecas de pano cerâmicas com pinturas de cores vivas, usavam sementes para encontrar as cores.⁴⁹ – grifos nossos.

“*Esse filme é para prêmio!*” disse, de maneira lúcida e emocionada, Antônio Pitanga, traduzindo em palavras a potência que buscava imprimir nas gravações de *Malês*. Era dia 10 de março de 2023, no *set* de filmagens montado dentro do Terreiro Ilê Axé Icimimó Aganjú Didê⁵⁰ (Cachoeira-BA) – casa de Xangô. Seu Pitanga estava dirigindo os ensaios para a cena, bastante introspectiva, que se passaria minutos depois aos pés da mesquita muçulmana, construída dentro do terreiro pela direção de arte. Na cena, além do próprio Seu Pitanga - que dirige e também atua no longa *Malês* – estavam outros atores, como Bukassa Kabengele, Rodrigo de Odé, Rocco Pitanga, Wilson Rabelo, Heraldo de Deus e Thiago Justino⁵¹. “Esse espírito aqui, Pedro! De pé mesmo!” informou Pitanga ao diretor de fotografia Pedro Farkas, definindo o enquadramento da cena, que mostrava uma reunião estratégica entre as lideranças da revolta. Pitanga buscava ali trazer

⁴⁸ Kant, E. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, de 1764. Para uma leitura crítica sobre os racismos presentes na filosofia iluminista, ler BUCK-MORSS, Susan. *Hegel e o Haiti*. Tradução de Sebastião Nascimento. In.: *Novos Estudos* – CEBRAP. Vol.90, julho de 2011.

⁴⁹ Aildil Araújo Lima. Texto inédito, escrito para a produção deste capítulo.

⁵⁰ O termo iorubá significa “Casa forte onde só se faz o bem”. Um pouco do terreiro e de sua história pode ser acessado no filme “Híbridos”, produzido por Vicent Moon e Priscilla Telmon: <https://hibridos.cc/po/rituals/ile-axe-icimimo-aganju-dide/#:~:text=%E2%80%9CCasa%20forte%20onde%20s%C3%B3%20se,iria%20ali%20cobrar%20pelo%20Ax%C3%A9>. Acessado em 01 de fevereiro de 2024.

⁵¹ Durante os trabalhos no *set*, a pedido do Seu Pitanga, não realizei entrevistas, apenas observação participante, sentada atrás das câmeras, geralmente perto da direção de som. A agenda de gravações era muito densa e o Seu Pitanga acumulou os trabalhos de direção e de atuação.

ao elenco o tom que queria dar àquela cena: “Todo mundo fechado: religiosamente, politicamente, racialmente, contra toda a invisibilidade. O espírito é esse!”. Em outro momento, ele complementa: “Essa é a nossa história. Tem que entrar na alma, tatuar na alma. É uma vitória”, orienta o diretor, que em vários momentos reforçou que o filme era uma releitura da revolta, com foco nos abolicionistas negros e no grande feito que realizaram na história do país.

Todo o roteiro do filme é repleto de reflexões sobre a diáspora africana e sobre a “casa” que os malês queriam e precisavam construir em território brasileiro. Durante os ensaios, o personagem Manoel Calafate, um dos mentores intelectuais da revolta, vivido por Bukassa Kabengele, dizia: “É como se não tivéssemos mais terra para voltar. A África não é mais a mesma. Esta aqui também tem que ser nossa casa e esta Bahia tem que ser mesmo de todos os santos”⁵². Falar de diáspora africana é, portanto, falar de uma *memória por fazer* e de um esforço imaginativo que é, antes de tudo, político.

De uma maneira muito interessante, o olhar atento às experiências sociais da diáspora africana e de suas artes – como essas expressões de uma *memória por fazer* – auxilia a própria sociologia na compreensão de que nada nem ninguém é estático ou dotado de características identitárias essencializantes. O esforço teórico de autores como Stuart Hall (2006) tem sido o de discutir que não há nada a se resgatar ou a se redescobrir, pois nossas memórias e referências culturais não são objeto de interesse arqueológico. O que há, no lugar disso, é o esforço social de renarração do passado. Em suas palavras, “o passado continua a falar conosco, mas não nos interpela como um passado simples” (Hall, 2006, p. 25).

Portanto, a memória é forjada e performada através de pontos instáveis de sutura e de identificação. De acordo com o autor, é justamente a história de rupturas que define a diáspora africana, em um contínuo processo de tornar-se: “Só a partir desta segunda posição [identidade cultural enquanto renarração] podemos entender adequadamente o carácter traumático da ‘experiência colonial’” (Hall, 2006, p. 25). O processo de tornar-se significa um esforço de rompimento com os regimes hegemônicos de representação, com a imposição de uma posição de “outridão”, no sentido orientalista de Said (Said,

⁵² Neste link da Rádio Brasil de Fato, o Seu Pitanga conta, com suas próprias palavras, a concepção do filme, a mensagem que buscou trazer para as telas e vários detalhes do roteiro, da direção e das gravações. Também relata o peso político do lançamento de um filme como esse no Brasil de hoje.. <https://podcast.brasildefato.com.br/2024/03/antonio-pitanga-quer-divulgar-historia-pouco-conhecida-da-revolta-dos-males-com-seu-novo-filme/>. Acessado em 26 de março de 2024.

1990) e também da experiência colonizadora expressa em *Pele Negra, máscaras brancas* (Fanon, 2008).

Essa construção de memória se realiza coletivamente, algo no sentido de *memória longa*, termo cunhado por W. E. B. Du Bois e resgatado em textos de Kwame Anthony Appiah. A memória longa é uma imaginação, capaz de unir negros ao longo do tempo (Appiah, 2014, p. 146). Esse termo, no entanto, pode ter origens anteriores, provavelmente baseada na noção de *comunidades de memória*, descrita pelo filósofo Josiah Royce (EUA, 1855-1916), contemporâneo de Du Bois na Universidade de Harvard. Appiah descreve:

Ele [J. Royce] definiu “comunidade de memória” como aquela ‘constituída pelo fato de que cada um de seus membros aceita como parte de sua própria vida individual e de si mesmo os mesmos eventos passados que cada um de seus companheiros aceita’. E, da mesma forma, comunidades podem ser construídas através de uma projeção compartilhada do futuro, uma comunidade na qual ‘cada um de seus membros aceita, como parte de sua própria vida e eu, os mesmos eventos futuros esperados que cada um de seus companheiros aceita, pode ser chamada de comunidade de expectativa ou. . . uma comunidade de esperança’ (Appiah, 2014, p. 147) – tradução livre⁵³.

De uma maneira muito similar, e com a leveza das artes, o artista plástico Davi Rodrigues e o cantor e compositor Mateus Aleluia trazem essa noção de comunidade de memória, impregnadas em termos movediços. Durante as conversas com Davi, nas quatro vezes em que nos vimos em Cachoeira - BA e em sua vinda a São Paulo em junho de 2023, o artista destacou o caráter coletivo e deslizante de suas produções. Por ocasião de sua exposição em São Paulo, chamada “A evolução do Picolé”, Davi afirmou:

A minha arte é sobre **destino, afirmação** e pertencimento; **experimenta e se afirma** onde eu vivo e está em sintonia com o cosmo, equilibrando o carnal e o espiritual. Busco entender e traduzir o significado de estar nesta terra e neste tempo. Vejo a pintura como uma [...] nova compreensão de mundo. [...] ⁵⁴.

Dias depois, em São Carlos - SP, Davi comentou: “Minha arte é regional e também é **universal e contemporânea**. [...] **Deslizo no tempo e no espaço**, como todo o

⁵³ “He defined a ‘community of memory’ one that was ‘constituted by the fact that each of its members accepts as a part of his own individual life and self the same past events that each of his fellow- members accepts’. And, similarly, communities may be brought together by a shared projection of the future: a community in which ‘each of its members accepts, as part of his own individual life and self, the same expected future events that each of his fellows accepts, may be called a community of expectation or . . . a community of hope” (Appiah, 2014, p. 147).

⁵⁴ Davi Rodrigues, em entrevista concedida à equipe da Sé Galeria. <https://www.segaleria.com.br/exposicao/a-evolucao-do-picole/>. Acessado em 01 de agosto de 2023.

povo do Recôncavo, deste lugar onde criamos e vivemos uma **energia circulativa**⁵⁵ (grifos nossos).

Davi nos explicou que sua arte corresponde bem ao contexto Recôncavo, como também é capaz de dialogar com quaisquer outros contextos, pois trata de elementos que são “de todos”, tais como as brincadeiras de rua, a alimentação, a relação com a natureza, a espiritualidade e também sobre os sujeitos comuns, que transitam pelas ruas de Cachoeira - BA, mas que poderiam ser pessoas de outros lugares. Logo, trata-se de uma arte com proposta ampla e que, ao mesmo tempo, representa uma das características mais marcantes da população cachoeirana: o que ele chama de *deslizar no tempo e no espaço*. Indagado sobre o que isso significa, ele nos disse que essa é a temporalidade típica do Recôncavo, das pessoas que andam pelas ruas com seus propósitos particulares, mas que são capazes de adaptar suas ações a qualquer momento, de circular pelos diferentes espaços mesmo sem preparação prévia. Pessoas “desenroladas”, de conversa fácil, de convivência aberta e deslizando, em um movimento sincrônico de criação de elos e diálogos e de redesenho de rumos.

Ele sintetizou essa característica deslizando na expressão *energia circulativa*. Então, sugerimos a ele um diálogo entre essa ideia e a concepção de *tempo espiralar*, presente nas obras de Leda Maria Martins, e perguntamos se ela se aproxima daquilo que ele estava nos contando. Ele então confirmou que sim, e que essa energia diz respeito às relações sociais que se dão no Recôncavo, marcadas por uma temporalidade própria, em círculo e em sincronias, de bases culturais nagô e ketu⁵⁶. A oralidade, uma herança viva do candomblé, é o que dá o tônus das relações e é o que torna a proximidade e a coletividade as grandes marcas dessa circularidade e da construção das memórias.

Como dito, a perspectiva coletiva das *comunidades de memória* é forte quando se trata de territórios marcados pela oralidade e, portanto, pelo fazer junto, pela proximidade e pelo “sentir o hálito do outro”, nos termos de Sodré (2002), em um tempo que se desenrola ao sabor das relações sociais criadas e imaginadas. Esses aspectos também se apresentam nas falas de Seu Mateus Aleluia. Ao ser questionado sobre sua arte, ele imediatamente pontuou:

A arte não é minha; ela se dá através de mim. Eu não me pertencço ‘de todo’ e **não quero me definir em nada.** O que alimenta a minha arte é saber que nada

⁵⁵ Davi Rodrigues, em entrevista concedida no dia 21 de junho de 2023, durante atividade do artista plástico com o grupo de pesquisa “Texturas da Experiência: sociologia e estudos da diáspora africana”, no Departamento de Sociologia da Universidade Federal de São Carlos.

⁵⁶ Os candomblés de Cachoeira-BA pertencem majoritariamente às nações Ketu e Nagô (Correia, 2019, p. 326).

é meu. Ela apenas ressoa através de mim. A força criativa vem de uma **holicidade**, de uma **cosmocidade**. Uma **continuidade em continuum**. Eu tenho que recorrer a esse esforço de linguagem⁵⁷. – grifos nossos.

A inteireza (holicidade), que liga os fenômenos sociais de maneira circular, se dá através de uma profunda consciência de pertencimento a algo maior, no caso, o Recôncavo, suas relações sociais e ao *jeito fluido do Recôncavo*. Um jeito, repetimos, baseado fortemente na oralidade e na proximidade e naquilo que Davi chamou de andar *deslizando pelo espaço e pelo tempo*: sentir-se confortável entre os seus e imaginar junto, improvisando nas circunstâncias, sem fechamentos de significado. Portanto, sem essencialismos, porque é a experiência social que estabelece sempre um novo jogo das diferenças (Hall, 2006) e novas bases de imaginação.

Considerações impermanentes

Criar. Criar com os olhos secos – Agostinho Neto, 1988.
*Renasço de jeito diferente. [...] Temos necessidade de ser outras. É isso que faço. Sou outras. E volto. Inteira*⁵⁸ – Aidil

Aqui, buscamos tratar das formas de *criar*, *renascer* simbolicamente e de *ser outros/as através* da imaginação artística. Neste capítulo, trouxemos um pouco dos traçados artísticos do Recôncavo Baiano, mais especificamente, no contexto da pesquisa “O gesto e o olhar: sentidos e diálogos da arte afrodiaspórica no Brasil”, em sua etapa realizada no município de Cachoeira - BA. De maneira geral, tal investigação teve como o intuito compreender de que maneira as manifestações artísticas da diáspora africana selecionadas dialogam, se inserem e revelam sentidos no contexto social do Recôncavo Baiano. Para a feitura deste texto, selecionamos contribuições de uma parcela dos artistas que participam da pesquisa, com destaque: Aidil Lima, Davi Rodrigues, Mateus Aleluia e Antônio Pitanga. Este último baiano, vivendo no Rio de Janeiro, mas que tem uma proposta cinematográfica que, de alguma forma, *renarra* um episódio importante do Brasil, e do Recôncavo em especial, em outros contornos. O emaranhado – encruzilhada – de informações trazidas pelas obras artísticas e também através das entrevistas, nos permite entender aquele espaço Recôncavo como um contexto atravessado pelo que aqui chamamos de *Experiência espaço-imaginativa*.

⁵⁷ Entrevista realizada em 01 de fevereiro de 2023.

⁵⁸ Aidil Araújo Lima. Trechos retirados de texto inédito, escrito no contexto desta pesquisa.

Como buscamos demonstrar, há um elemento comum que atravessa as experiências e expressões artísticas dos sujeitos que integram a pesquisa: as palavras, criações e imagens elucidam e reivindicam a *imaginação* enquanto um direito, necessidade e urgência. *Imaginar* em um contexto atravessado por violências coloniais de toda ordem, significa reelaborar a experiência social a partir de outras possibilidades simbólicas, afetivas e discursivas, em uma espécie de sonho real e criado. Imaginar significa nesse contexto a possibilidade de se reelaborar os sujeitos e suas histórias, dentro de uma noção de tempo não-cronológico, mas sim de simultaneidade. Essa reelaboração é, ao mesmo tempo, uma *necessidade* para se fazer presente em um contexto racializado e discriminatório, como também uma forma *criativa/imaginativa* de se fazer a própria experiência. A *imaginação* tem o peso e a importância de um direito: o direito de imaginar outras realidades e de recriar memórias, fazendo-o através de redes de comunicação e de reciprocidades. A *imaginação* orienta, portanto, uma outra experiência social do tempo e da memória.

Ao nos depararmos com essa demanda constante por liberdade imaginativa nas falas e obras artísticas, o primeiro passo sociológico foi o de buscar compreender: **a) qual a base comum dessa necessidade pela imaginação?** Em uma realidade que jamais permitiu totalmente a existência material, subjetiva, estética, política, jurídica e afetiva, a *imaginação* é a válvula de escape e a forma de saltar dessa realidade para a construção de outras realidades, subjetividades e afetos; de outros sentidos e relações sociais.

As imaginações, colocadas em palavras e artes, nos demonstram uma mistura temporal de vontades, sonhos, histórias, traumas, desejos, esperanças, projeções e fluidez. O ato de imaginar é um ato que embaralha retalhos de temporalidades como elementos da criação. Como vimos ao longo deste capítulo, a percepção de tempo não-linear, muito afeita à ideia de *tempo espiralar* cunhada pela pesquisadora Leda Maria Martins (2022), aparece em forma de metáforas imagéticas nas obras artísticas analisadas. Como é o caso da centralidade do Rio Paraguaçu nos poemas de Aidil Lima, onde suas personagens veem, em suas próprias imagens, figuras de pessoas do hoje e do ontem *refletidas-e-fluindo*, que se mesclam e que ajudam a contar os acúmulos da história da diáspora africana.

Ao menos no contexto do Recôncavo Baiano, estamos lidando com uma noção de tempo bastante diferente do tempo moderno-cronológico, linear, matemático, que mira um destino futuro. No lugar disso, há uma concomitância entre começos e fins, processos, assentamentos, quebras, continuidades e recriações. Algo que se apresenta mais em

formato espiralar (Martins, 2022) ou ainda de encruzilhada – do “*Exu que inventa o seu tempo*” (Sodré, 2002 – grifos nossos), do que de uma linha única em crescente. Não é à toa a referência constante, durante as entrevistas com os artistas, de expressões temporais que escapam aos padrões cronológicos, tais como: “*energia circulativa*” e “*deslizar no tempo e no espaço*” das conversas com Davi Rodrigues; “*holicidade*”, “*cosmicidade*” e “*continuidade em continuum*”, das contribuições de Mateus Aleluia.

Diante dessa percepção sobre uma temporalidade bastante difusa e afeita às circunstâncias, a pergunta sociológica subsequente foi: **b) *E como ocorre essa movimentação imaginativa e criativa?*** Ou, em outras palavras, ***como ela se materializa?*** A história colonial, com seus entraves, pesos e sufocamentos, impôs duas necessidades angustiantes: a busca de apoios para a sobrevivência e a busca por uma territorialidade, tendo em vista que o tráfico negreiro representou uma absoluta e violenta desterritorialização, um arrancar do próprio chão. A busca por apoios – para a sobrevivência e para a vivência – faz com a imaginação seja, desde sempre, *coletiva* e não individual, o que coloca no centro da análise toda a importância das associações e irmandades negras, das roças e terreiros, dos espaços de trabalho e de festa, como espaços de fermentação desse imaginar. Logo, a comunidade é o primeiro aspecto que responde a essa pergunta sociológica, mostrando-se de fato como o lugar de renarração de memórias.

O segundo elemento, relacionado à coletividade, é a força e prevalência da oralidade. Ela se mantém como código/códice de uma forma de sociabilidade atravessada pelas referências das nações nagô e ketu, ainda que se mescle e se afete mutuamente com outras expressões culturais. A “facilidade” de se deslizar no tempo e no espaço, como narrada por Davi Rodrigues traz em si muito dessa relação muito direta – pouco mediada – nas relações sociais. Do ponto de vista das epistemologias e formas de construção e difusão do conhecimento e do pertencimento coletivo, a *oralidade* é o meio fluido pelo qual o imaginar – como fenômeno coletivo – ocorre. Como destaca Muniz Sodré (2002), a oralidade pressupõe relação direta entre pessoas; formas de sociabilidade cuja presença, proximidade, toque, corporeidade e o “hálito” são a base condutora e produtora de conhecimento. Uma percepção de conhecimento, portanto, que escapa da dualidade moderna corpo-mente ou razão-emoção, porque o sujeito - em sua inteira experiência sensorial, corpórea e social - se faz conhecimento. A oralidade traz, como desdobramento direto, um pensar “fora da cabeça”, pois corpo todo é mobilizado nessa construção.

Ao caráter *coletivo* e à *oralidade*, soma-se um terceiro elemento que nos ajuda a entender como ocorre a imaginação: o *espaço* ou território. O *tempo* *chronos* é o principal pilar ontológico e epistemológico do pensamento moderno ocidental: um tempo, como dissemos, que se expressa pela sucessividade, pela ideia de progresso, direção, meta e futuro. Mas, como outros autores já destacaram, na diáspora africana a prevalência não é do tempo, mas sim do espaço: seja pela necessidade de um “assentamento” seguro, um chão duro debaixo dos pés; seja porque na cosmologia religiosa do candomblé, o terreiro significa a existência de muitos territórios dentro de um único território⁵⁹. A característica tão dispersiva do tempo no Recôncavo se explica, em grande medida, pelo fato dele - o tempo - não ser efetivamente o grande orientador das relações sociais. Há, nesse contexto, a centralidade do *espaço*: coletivo, corpóreo, da oralidade e das possibilidades imaginativas.

Por fim, as reflexões resultantes da pesquisa nos levaram à terceira questão sociológica, a saber: *c) Como essas criações artísticas aqui analisadas, com suas várias provocações, contribuem com a sociologia das artes e das relações raciais que realizamos no Brasil?* As respostas a essa questão não se esgotam nos limites deste capítulo, mas já podemos destacar algo que não é pouco: o que esses artistas e suas obras têm demonstrado é a completa impossibilidade de uma reflexão essencializadora sobre as artes da diáspora africana. Não há um passado a ser resgatado via as artes; não há uma linha temporal evolutiva a ser perseguida; não há o pertencimento a um território/espaço único, nem a uma memória arqueológica; não há um projeto artístico nostálgico, contemplativo das nossas muitas diversidades; não há nem ao menos uma corporeidade biologizante, mas sim um corpo de memória, de comunidade, de produção do conhecimento.

Há, portanto, uma memória *por fazer*, nas muitas imaginações que são contextuais e fluidas. Fluidas especialmente através da cadência da oralidade, que não permite assentamentos permanentes. Em um território convivem muitos territórios, com suas simbologias, expressividades e contradições. Há, com isso, a própria experiência social em movimento, atravessada por uma ênfase ontológica do espaço como lócus imaginativo: *experiência espaço-imaginativa*. Aliás, a *experiência da descontinuidade* é

⁵⁹ Originalmente, cada região no continente africano cultuava seu próprio orixá, sempre um ancestral. O processo colonial ocorrido no Brasil colocou, em um mesmo espaço, diferentes cultos e variados orixás, dando origem a uma religião brasileira, o candomblé. Os terreiros ou roças são, portanto, um acumulado de territorialidades, uma simultaneidade.

o traço mais forte compartilhado na diáspora africana. A análise sociológica do Recôncavo, do ponto de vista de suas produções artísticas, nos permite fazer uma contraposição às leituras mais contemplativas sobre os encontros raciais e culturais que, de alguma forma, ainda persistem. Assim, as provocações trazidas no trabalho de campo nos permitem elucidar o que o Stuart Hall chamou de *jogos da diferença* (Hall, 2006): ao invés dos quadros de referência imutáveis, o que há é a instabilidade, a inquietação, o não-binarismo e a falta de uma resolução final. A experiência do imaginar em abertura.

Referências

APPIAH, Kwame Anthony. *Lines of Descent: The W. E. B. Du Bois Lectures*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 2014.

BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkeley, University of California Press, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1999.

CORREIA, Sandro dos Santos. A importância das nações de candomblé para a população afro-brasileira em Cachoeira - BA. In.: *Revista do Programa de Pós-graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade*. Ano 2019, v. 4, n. 8, julho-dezembro de 2019.

DERY, Mark. De volta para o afrofuturo: entrevistas com Samuel R. Delany, Greg Tate e Tricia Rose. In: *Revista Ponto Virgulina*. Edição Temática #1. Afrofuturismo, 2020.

DU BOIS, William Edward Burghardt. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda editores, 1999.

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

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de; VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. A criação cultural na diáspora e o exercício da resistência inteligente. In.: *Ciências Sociais Hoje*, ANPOCS. São Paulo: Editora Vértice, 1989.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016a.

HALL, Stuart. *Cultural Studies 1983: A Theoretical History*. Edited and with an introduction by Jennifer Daryl Slack and Lawrence Grossberg. London: Duke University Press, 2016b.

HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. *Revista Comunicação & Cultura*, vol. 1, 2006.

HALL, Stuart. The after-life of Frantz Fanon: Why Fanon? Why now? Why Black Skin, White Masks? In.: READ, Alan (org). *The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation*. Institute of Contemporary Arts. Institute of Internacional Visual Arts. London. Settle: Bay Press, 1996.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, v. 23 n.3, p. 12-33, 2020.

LIMA, Aidil Araújo. *Mulheres sagradas*. Cachoeira: Portuário Atelier, 2017.

LIMA, Aidil Araújo. *Páginas Rasgadas*. Salvador: Editora Segundo Selo, 2020.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar. Poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2022.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In.: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte, Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras / UFMG: Poslit, 2002.

MEDEIROS, Priscila Martins. Diáspora africana e artes: debates recentes no NEAB/UFSCar para uma nova agenda de pesquisas. In: MEDEIROS, Priscila Martins; SILVA, Andréia Rosalina da; SILVA, André Pereida da; STOFEL, Natália Sevilha; MONTEIRO, Rosana Batista (Orgs.). *E agora falamos nós: os 30 anos de história do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros da UFSCar*. 1ed.São Carlos: Edufscar, 2023, v. 1, p. 347-363.

MOTTA, Aline. *A água é uma máquina do tempo*. São Paulo: Editora Círculo de Poemas, 2022.

NELSON, Steven. *Diaspora: Multiple Practices, Multiple Worldviews*. A Companion to Contemporary Art since 1945. Edited by Amelia Jones. Blackwell Publishing, 2006.

NETO, Agostinho. *Criar*. Disponível em: http://www.agostinhoneto.org/index.php?option=com_content&view=article&id=577:criar&catid=45:sagrada-esperanca&Itemid=233.

SAID, Edward. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SIMMEL, Georg. *O conceito e a tragédia da cultura*. Tradução de Antônio Carlos Santos. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 9, n. 1, p. 145-162, jan./jun. 2014.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade. A forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago Editora; Salvador: Fundação cultural do estado da Bahia, 2002.

ZELEZA, Paul Tiyambe. African Diaspora. In: HOROWITZ, Maryanne Cline. *New Dictionary of the history of ideas*. Farmington Hill: Thomson Gale, 2005.

Performances drag da era do cinema às mídias digitais: entre a subversão *camp* e a proliferação das identificações

Fernando de Figueiredo Balieiro

Rafaela Oliveira Borges

Garbo “virava drag” toda vez que desempenhava um papel marcadamente glamouroso, sempre que se derretia nos braços de um homem ou fugindo deles, sempre que deixava aquele pescoço divinamente torneado... suportar o peso da sua cabeça jogada para trás... Como é esplendorosa a arte de representar! É toda travestimento, seja ou não verdadeiro o sexo que está por trás. Parker Tyler, “The Garbo Image”, citado por Esther Newton, *Mother Camp* (Butler, 2003, p. 185).

A cena recuperada por Judith Butler em referência ao estudo clássico da antropóloga Esther Newton associa a atuação de uma estrela hollywoodiana à performance drag. Se drag é representar um papel, as referências cinematográficas, notadamente de atrizes mulheres, são historicamente relevantes para as culturas drag. Em especial àquelas, como Garbo, que representam o papel feminino de forma estilizada e teatral. A relação entre cinema e performance drag é mediada por aquilo que diversos autores designaram como uma sensibilidade, estética, linguagem ou discurso *camp*. Para Esther Newton (1972), o *camp* se caracteriza pela incongruência (tema), teatralidade (estilo) e humor (estratégia). Ele se baseia em justaposições incongruentes, como as justaposições entre o masculino e o feminino, questionando a naturalidade das normas de gênero. A cena *camp* se tornou o ponto de partida para Judith Butler pensar no que denominou de performatividades subversivas. A presença desta cena na obra fundadora dos estudos queer, *Gender Trouble*, nos permite pensar na importância da performance drag nas desestabilizações da moral sexual e das normas de gênero na contemporaneidade por meio da arte.

Este capítulo pretende abordar as performances drag perpassando suas relações com as mídias. A análise aqui desenvolvida apresenta uma reflexão a partir de resultados de duas pesquisas distintas: uma de caráter histórico que analisou a relação entre Carmen Miranda e a recepção a um público homossexual de seu tempo (Balieiro, 2018) e outra etnográfica voltada a analisar as experimentações em torno das corporalidades e identificações drag em Santa Maria, no interior do Rio Grande do Sul, e suas relações

com as mídias digitais (BORGES, 2023)⁶⁰. Carmen Miranda foi uma estrela do cinema que foi personificada por várias drag queens mundo afora, revelando a relação íntima entre o cinema e a arte drag. Drags de Santa Maria revelam novas práticas drag que não necessariamente se baseiam em referências cinematográficas, mas se constroem em um alargado repertório cultural que abrange referências midiáticas diversas, tutoriais de YouTube sobre as “montagens”⁶¹, além de redes digitais de experimentações que propiciam produções, sociabilidades, trocas e aprendizagens para além das relações estabelecidas no âmbito local. O contraste entre as épocas permite pensar nas relações entre as práticas drag e as mídias da era da comunicação de massas para a era das mídias digitais. Enquanto as mídias analógicas criam referências e incentivam a emulação dos padrões comportamentais nelas representados, as digitais incentivam a qualquer pessoa a criar sua própria persona em plataformas que forjam audiências para seus usuários comuns. A diferença temporal também permite pensar nas diferenças de sentido que as próprias performances drag evocam de sua relação original com a desestabilização *camp* para a proliferação hodierna de identificações.

Historicamente as performances drag estiveram relacionadas a formas de resistência cultural à homofobia e transfobia. Como parte de uma cultura marginalizada, seus membros compartilham uma linguagem e normas comuns, dentre elas um repertório crítico às sociedades heteronormativas em que vivem. Tal aspecto foi bem retomado por Butler em sua obra seminal. A paródia aparece como *locus* fundamental na primeira acepção de performances subversivas que Butler explora em *Gender Trouble*. Criticando a interpretação própria de algumas feministas, segundo as quais a performance drag é baseada na degradação do feminino a partir de sua estereotipização, o que Butler salienta é o espaço de ambiguidade da interpretação drag que denuncia a estrutura imitativa de gênero e, por conseguinte, das identidades. Na lógica da autora, gênero é uma construção performativa que, portanto, não existe em estado natural ou original – é fruto da repetição estilizada dentro de um quadro regulatório complexo de normas sociais:

Afirmar que todo gênero é como o (sic) travesti ou está travestido sugere que a “imitação” está no coração mesmo do projeto heterossexual e seus binarismos de gênero, que o travestismo não é uma imitação secundária que supõe um gênero anterior e original, senão que a heterossexualidade

⁶⁰ A tese *Devires drag mediados pelas tecnologias digitais: corporalidades e identificações no interior do Rio Grande do Sul* foi defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Maria por Rafaela Oliveira Borges.

⁶¹ Refere-se à montagem das corporalidades drag.

hegemônica mesma é um esforço constante e repetido de imitar suas próprias idealizações (Butler, 2002, p. 184. Tradução nossa).

Para além de sua já clássica discussão teórica, Butler remete a um período histórico delimitado, ao retomar o estudo de Newton. *Mother Camp* é um estudo clássico escrito no final de 1960 e publicado originalmente em 1972, que se situa em espaços de sociabilidades noturnas no contexto do pós-guerra norte-americano (em Chicago e na cidade de Kansas), em que as apresentações drag faziam parte de uma subcultura gay. A formação de espaços de sociabilidades comuns revelava-se um elemento importante para combater o estigma, e as performances drag constituíam uma forma de entretenimento através de uma leitura desestabilizadora das normas sociais. Em contraste com sua marginalização inicial, culturas drag passaram a ser progressivamente reconhecidas, inclusive ocupando espaços na mídia *mainstream*.

A passagem das margens ao centro das representações midiáticas ficou patente com o programa de *reality show RuPaul's Drag Race* de impacto global. McCormack e Wignall (2021) apontam que junto com o seriado emergiu um mercado de eventos e também de celebridades em torno das culturas drag nas casas noturnas da Inglaterra, o que pode ser tomado como um fenômeno global, ainda que com marcantes diferenças contextuais. O contexto analisado pelos autores contrasta com a nossa pesquisa centrada no interior do Rio Grande do Sul, em que atuar como drag significa conviver com dificuldades financeiras e restrições de espaços para performances. O contexto local estudado, entretanto, favorece certos espaços *on-offline* de produção, troca e criatividade, como uma cidade universitária que abriga coletivos LGBTQIA+ e duas paradas de orgulho anuais reconhecidas pelas performances drag apresentadas para o público em relação contínua com ambientes digitais para performances e experimentações drag.

Longe de querer abarcar a rica história das drag queens, com suas diferenças contextuais, o que propomos é uma abordagem comparativa que leva em conta as seguintes questões: em que aspectos as performances drag atuais compartilham das mesmas experiências que suas antecessoras? Como se relacionam com novas formas midiáticas que incentivam a produção de identificações para públicos segmentados? Como as práticas de produção drag se modificam com novas referências em um novo ambiente midiático? Não iremos responder conclusivamente a nenhuma dessas questões, apenas suscitar reflexões a partir delas, com base na bibliografia e em nossas pesquisas sobre o tema.

As performances drag entre as divas e o *camp*

Mother Camp (1972) é o nome do livro clássico sobre drag queens que influenciou autoras como Gayle Rubin e Judith Butler. O seu nome já designa a íntima relação entre a performance drag e o *camp*. Trata-se do que já foi conceituado como uma sensibilidade, um gosto, um gênero de linguagem ou mesmo um discurso (Cleto, 1999, p. 03) nomeado de *camp*, originalmente um termo em inglês próprio a uma subcultura homossexual que, por sua vez, designava um meio de comunicação restrito a iniciados. O *camp* se caracteriza como o oposto da valorização do conteúdo, constitui-se em uma “visão do mundo em termos de estilo”, “o amor ao exagerado”, o mundo como um fenômeno estético, avaliado “em termos de grau de artifício, de estilização” (Sontag, 1999), algo que faz de estrelas de cinema de feminilidade acentuada e exacerbada os maiores exemplos de ícones gays e modelos para a interpretação de drag queens.

A discussão sobre *camp* esteve no centro dos debates no momento histórico posterior ao *Stonewall*⁶², no meio da década de 1970, dentro de um contexto marcado pelo movimento liberacionista gay e de luta por direitos de cidadania. Nesse contexto, vários autores se debruçaram sobre o *camp* e ele passou imediatamente a ser teorizado como uma forma de lidar com a opressão social no contexto pré-*Stonewall*. Indagava-se se o *camp* deveria ser usado ou abandonado. Seria uma forma de resistência ou de reforço dos estereótipos? Jack Babuscio sugere que “o humor constitui uma estratégia do *camp*: um meio de lidar com um ambiente hostil e, nesse processo, de definir uma identidade” (Babuscio, 1999, p. 126. Tradução nossa); “essa visão de mundo é cômica. Rir, antes de chorar, é o meio de lidar com uma situação dolorosamente incongruente dos gays na sociedade” (Babuscio, 1999, p. 127. tradução nossa).

Concebendo o *camp* como uma sensibilidade gay, teóricos como Babuscio (1999), Richard Dyer (2004) e Alexander Doty (1993), exploram uma relação tida como especial entre o *camp* e o cinema. Em especial, estrelas femininas e suas personagens incorporam certos maneirismos que as tornam atraentes para o público e, ao mesmo tempo, favorecem uma leitura *camp* para determinadas plateias. Babuscio salienta a intensa teatralidade de Bette Davis: “sua voz cortada, caminhar estridente, risada rouca, suas mãos que golpeiam pelo espaço com seus cigarros soltando fumaça”; continua: “seus toques estilizados

⁶² Marco histórico de insurgência contra a repressão às pessoas e as sociabilidades LGBTQIA+ iniciado em junho de 1969, no bar Stonewall Inn em Nova York (EUA). As comemorações posteriores da “revolta de Stonewall” vinculam-se historicamente à criação das paradas de orgulho.

projetam uma imagem de autoridade emocional, inteligência e autossuficiência ‘masculina’” (Babuscio, 1999, p. 125, tradução nossa), tudo isso sugerindo uma possibilidade de ler suas personagens como construção paródica de si mesmas.

Dyer (2004, p. x) interpreta a recepção gay da figura de Judy Garland, abordando como homens gays usaram a imagem da mídia dominante como um meio de comunicação sobre suas próprias experiências. Explorando a ideia de que as estrelas são intertextuais e que o público também tem um papel ativo em sua imagem, salienta que “o público não pode fazer com que as imagens midiáticas sejam o que ele quer, mas pode selecionar da complexidade da imagem os significados e sentimentos, as variações, inflexões e contradições que funcionam para ele” (Dyer, 2004, p. 04. Tradução nossa). O autor analisa como Judy Garland, durante os anos 1950, depois de tentativa de suicídio, produziu uma ruptura com a *persona* vinculada a suas personagens na MGM caracterizadas pela simplicidade e provincianismo do tipo “*girl next door*”.

Rompendo com a retórica realista que vincula estrela e suas personagens, Garland acabou causando então uma percepção de que ela se autoparodiava nos filmes, apresentando sua “normalidade” como produzida para o cinema. A identificação entre estrela e seu público se deu por meio da relação especial com o suposto provincianismo de Garland, relação esta marcadamente conflituosa e não-normativa. Vinculada à tentativa de suicídio e ao uso abusivo de álcool e cantando músicas de superação e felicidade, sua imagem não apenas se dissociou de sua *persona* e personagens como permitiu uma identificação com a ideia de se conseguir viver a despeito de uma opressora ordem normativa. O distanciamento de papéis glamorosos e sua androginia nas telas, em determinados personagens, também puderam ser lidos como uma falha em representar a feminilidade normativa. A androginia estilizada também se relaciona com o *camp*, pois é facilmente objeto de personificação.

A combinação entre força e sofrimento, poder e vulnerabilidade, abjeção e glamour, é novamente tocada em uma análise do público gay, desta vez em relação a Joan Crawford, empreendida por David Halperin (2012). Dentro de uma perspectiva afinada com os estudos queer, Halperin busca evidenciar as fissuras às normas em uma perspectiva crítica a lutas por reconhecimento por meio de normalização de sexualidades dissidentes. Nesta linha, seu interesse por objetos culturais é central, na medida em que estes não representam explicitamente gays, mas têm a capacidade de representá-los mais intensamente, por denotarem potencialidades de desafio à normalidade. Em vez de lutar por uma identidade mais aceita socialmente, os produtos filmicos, em especial

relacionados a estrelas de cinema, têm como norte utópico um outro mundo. Uma ambiguidade *camp* caracteriza a recepção gay de estrelas mulheres, afirma David Halperin, ao mesmo tempo reduzidas à caricatura e alçadas à fama:

Divas podem ser mulheres caricaturais, mas elas não são sem um certo poder e autoridade sobre elas mesmas. Além de tudo, divas são superestrelas. Elas não são apenas caricaturas da feminilidade e epítomes do que nossa sociedade considera como não sério (...). Feminilidade nelas compreende força, intensidade, autoridade e prestígio (...). Ao invés de contestar ou subverter a feminilidade convencional, elas adquirem poder através de uma performance exagerada, excessiva e hiperbólica (Halperin, 2012, p. 252. Tradução nossa).

Diferentemente de teóricos anteriores que interpretam o *camp* como uma sensibilidade pré-*Stonewall* em um período no qual a política identitária não teria espaço de expressão, Halperin (2012) pontua que o que ocorreu foi distinto: experiências subjetivas dissidentes (ainda constitutivas de homens gays) entraram no armário depois da emergência de *Stonewall* e da luta por reconhecimento baseado na ideia de orgulho gay. Halperin busca outras formas de identificação dissidentes a partir de uma recepção singular da cultura de massas que busca dissidência na forma de ler a cultura heteronormativa e é perceptível muitas vezes desde a infância de sujeitos não heterossexuais. Na visão do autor, o *camp* é um gênero de discurso situado historicamente, mas que se desenvolve não apenas como resultado de uma subcultura, mas como processo de subjetivação mais amplo que marca aqueles que não se adequam às normas de gênero e sexualidade. Para Halperin:

Queers [ou não heterossexuais] têm que fazer o melhor que podem para esconder a aparência de sua condição queer, para esconder o estigma visível da homossexualidade e para se passarem como héteros, pelo menos em algumas situações. Isso significa que queers que desejam se manter escondidos precisam refletir sobre como personificar pessoas “normais”. Eles têm que agir como héteros. Eles têm que se fazer enquanto uma *drag* hétero. (2012, p. 196. Tradução nossa).

Em outros termos, homens não heterossexuais performam a masculinidade heterossexual, mas de forma consciente, o que não se dá com homens heterossexuais, pois estes têm seu gênero e orientação sexual naturalizados. Em suas palavras, “parte do que está envolvido em ser hétero é aprender a imitar homens héteros, performar a masculinidade heterossexual e esquecer o que você aprendeu, bem como esquecer o fato de que você está performando” (Halperin, 2012, p. 197. Tradução nossa).

Recusando uma interpretação essencialista que vê nesta forma peculiar de leitura de produtos culturais algo que reflete diretamente a orientação sexual, o que se propõe é uma interpretação que dê conta de suas explicações sociais. Sendo assim, considera-se que a experiência de habitar em sociedades heteronormativas que se caracterizam por uma esfera pública violentamente heterossexual, “passar-se por hétero” é uma importante estratégia de sobrevivência para homens não heterossexuais. Assim, não heterossexuais tendem a se tornar mais conscientes, mesmo que não de forma crítica ou reflexiva, das identidades de gênero como construção social e adquirem uma sensibilidade especial para a performance na vida social, atenção aos detalhes posturais e corporais e capacidade de personificação (Dyer, 2004; Halperin, 2012). Por causa disso, a atenção às superfícies e ao estilo são centrais em um olhar *camp*. Nesse sentido, possibilita-se a criação de uma forma compartilhada de ver e experienciar o mundo através da metáfora da vida como teatro e o mundo como um palco.

Halperin (2012, p. 31-32) compreende, então, o *camp* como gênero tal como o literário, com certas convenções de discurso e comportamento que governam as interações pessoais em contextos particulares, definem tópicos importantes e estilos de comunicação. Constituindo respostas irônicas à cultura *straight*, em divergência com outras subculturas, é caracterizado por uma longa história sobre rir de situações que para outros são trágicas. Joan Crawford é identificada a partir destas circunstâncias em que é humilhada, traída e exposta, de forma histórica e fora de controle. Reinterpretando tais experiências próprias à dominação masculina que subordina mulheres e homens gays, dentro de uma percepção estética do mundo, a cultura gay rearticula e descontextualiza tais situações, prestando outros sentidos. Não se ri sobre algo aqui a partir de uma superioridade moral, mas antes em um impulso democrático dissolvente das convenções morais. Nas palavras de Halperin, a identificação com as estrelas de cinema se faz de uma forma especial:

[Homens gays] não fazem isso de forma direta ou não irônica. A identificação deles [...] é necessariamente acompanhada por um grau de desidentificação e distância e é inevitavelmente filtrada pela ironia [...]. O que nós estamos lidando aqui, de novo, é o complexo jogo da identidade e da diferença, uma oscilante duplicidade irônica – o exato tipo de duplicidade irônica que é essencial à sensibilidade *camp*. Trata-se dessa simultânea coincidência de investimento apaixonado e espanto alienado, tão típicos da cultura gay masculina (Halperin, 2012, p. 265. Tradução nossa).

Os diversos estudos revelam que a recepção de uma estrela e seu vínculo com o *camp* devem ser situados historicamente. Diante da diversidade de análises, Fábio Cleto (1999) propõe que o *camp* pode ter várias utilizações e interpretações porque é uma arquitetura discursiva retorcida, “uma construção provisória erguida, por assim dizer, em ‘areias discursivas’” (Cleto, 1999, p. 09. Tradução nossa). De um ponto de vista brasileiro, é importante mencionar a centralidade da figura de Carmen Miranda como um ícone *camp* que serviu como uma referência drag. A figura exuberante da baiana tropical e sensual serviu de referências para personificações artísticas desde o período de seu tempo, tanto nos Estados Unidos como no Brasil.

Em *Banana Is My Business* (1995), filme de Helena Solberg centrado na história de vida da artista brasileira, não sem razões é Erick Barreto que a interpreta em passagens ficcionais sobre sua vida, intercaladas com imagens da própria Carmen em sua vida profissional e pessoal e depoimentos de pessoas próximas à artista. Com o nome artístico de Diana Finsk, o artista se apresentou em diversos programas televisivos na década de 1990, em performances *drag* dentre as quais se destacava sua interpretação de Carmen Miranda. A interpretação da estrela por um homem não foi um caso isolado. Como afirma o próprio Ruy Castro (2005, p. 488), a revista *Variety*, em 1951, destacou que Carmen Miranda era a artista mais personificada dos Estados Unidos, não foram poucos os atores masculinos que interpretavam o papel da estrela latino-americana no cinema.

A identificação com Carmen Miranda não ocorreu sem razões. Carmen Miranda teve sua carreira vinculada aos palcos, onde desempenhava suas performances com seu visual exuberante da baiana e/ou latino-americana, reinventado em cada ocasião, reforçando maneirismos com suas mãos e expressões faciais peculiares, usando indumentárias chamativas que se repetiam (paradoxalmente) de forma criativa, salientando assim o caráter imitativo de sua *persona*. Seu exagero, estilização e auto-paródia produziu um distanciamento do estereótipo das mulheres latino-americanas e, em um sentido maior, desestabilizou ideias essencialistas de identidades, na visão deste público seletivo. Suas personagens estilizadas – que mantêm a forma original da baiana com caracterizações distintas – ressaltavam a estilização como traço presente na construção de identidades e então sugerem a percepção intuitiva da construção cultural e arbitrária das identidades.

Assim, a relação entre o *camp* e o cinema fazem parte da história das performances drag. Junto com elas, uma espécie de leitura subversiva dos produtos culturais cuja referência fundamental foi o cinema. Mudanças sociais, culturais e também midiáticas

construíram um novo pano de fundo para a produção criativa das drag queens em um contexto no qual somos instados/as não a emular os modelos midiáticos, mas a nos criarmos como personas nas plataformas digitais (Miskolci, 2017). As performances drag continuam a questionar a naturalidade do sistema binário de gênero, mas passam a se criar em um contexto marcado pelas hibridizações próprias da cultura hodierna (Hall, 2006), caracterizada pela profusão de referências culturais, pela segmentação das mídias que abrem espaço para visibilidades de corporalidades e identificações dissidentes e pela mediação das novas tecnologias na vida social.

A proliferação dos sentidos drag

A partir da etnografia com drags e seus/suas criadores/ras⁶³ na cidade de Santa Maria (RS/Brasil), podemos ressaltar, muito brevemente, que drags são artistas que dão vida a personagens corporificados/as para a representação teatral, bem como para a diversão e a elevação da autoestima revelando-se, assim, uma forma de experimentação de si. Enquanto a bibliografia clássica relaciona homens que fazem drag queens com os palcos e os espaços de sociabilidades gays, em nossa pesquisa, homens, mulheres, travestis, pessoas trans e pessoas que não se identificam com as categorias binárias de gênero performam drags com diferentes motivações mediante a configuração possível da cidade e das plataformas digitais que coabitam. Além disso, ao ressaltar a temporalidade transitória da intenção artística para a produção das corporalidades e teatralidades drag, buscamos diferenciar esta forma de identificação com outras experiências transgêneros, como a travesti e a transexual, que historicamente indiferenciadas usualmente reforçam estigmas e estereótipos (Vencato, 2002). De outro lado, também destacamos que essas fronteiras não são estanques e que as identificações podem transitar de um período a outro da vida. Neste sentido, a experiência drag, como no caso de algumas de nossas interlocutoras, também pode ser um caminho para a transição de gênero.

De acordo com Butler (2014, p. 253), o “gênero é o aparato pelo qual a produção e a normalização do masculino e do feminino se manifestam junto com as formas intersticiais, hormonais, cromossômicas, físicas e performativas que o gênero assume”. É nesse sentido que pensar gênero somente enquanto operacionalizador de matrizes

⁶³ Os pronomes são requisitados pelas pessoas interlocutoras; assim, na referida etnografia referimo-nos no feminino às drag queens e no masculino aos drag queers.

femininas e masculinas ignora o fato crítico de que essa produção coerente e binária é “contingente, que ela teve um custo, e que as permutações de gênero que não se encaixam nesse binarismo são tanto parte do gênero quanto seu exemplo mais normativo” (Butler, 2014, p. 253). Tal afirmativa é relevante quando observadas as performances, corporalidades e identificações drag. Drags, ao desestabilizarem a inteligibilidade heteronormativa, revelam a contingência contextual das próprias performatividades de gênero que ora reforçam estereótipos, ora subvertem os mesmos através de práticas reiterativas inscritas nas corporalidades e nas identificações sedimentadas historicamente.

A contingência subversiva da performatividade de gênero esteve presente quando historicamente homens gays através do *camp* e da referência ao cinema personificaram divas do cinema. A performance drag esteve, assim, associada com as mídias de comunicação de massa, o que a partir do campo de pesquisa em mídias digitais ressaltamos a manifestação de dois aspectos que ampliam e coexistem com esta forma histórica de identificação: (i) pluralização das pessoas que fazem drag, entre mulheres, travestis, pessoas trans e pessoas não binárias de gênero de diferentes identidades sexuais; (ii) pluralização das formas de identificação, com a existência de diversas referências culturais que se combinam. Estes aspectos tomam materialidade em uma relação bastante intrincada com as mídias digitais, em montagens marcadas pela hibridização de culturas midiáticas e de materialidades diversas, envolvendo a produção de conteúdo digital e de corporalidades e de identificações específicas através da relação sociotécnica entre sujeitos/as e plataformas digitais.

Personas drag são, então, desenvolvidas através de processos performativos que incorporam múltiplas representações e identificações culturais materializadas em corporalidades produzidas pelos rituais de “montação” drag, produto da intencionalidade das performances artísticas em dado momento e contexto. Assim, a “montação” das corporalidades constitui o processo central para o desenvolvimento das representações teatrais e experimentações das personas, bem como representa a materialização de identificações históricas, como é possível perceber nas diversas formas de nomeação que coexistem no campo de pesquisa: Transformista, Drag Queen, Top Drag, Drag King, Drag Queer, Drag DJ, Drag Youtuber, Drag Fashionista, dentre outras.

Assim, não há uma regra fixa para o que seria uma “montação” drag, sendo essa uma construção performativa que se altera no decorrer do tempo e contexto, considerando também o/a artista e suas experiências pessoais em torno das

identificações e expressões de gênero. Drags desenvolvem “montações” que brincam com os signos de gênero tidos como femininos e masculinos e como tais signos são históricos e contextuais, a forma artística de seus deslocamentos performativos se transforma. Em nossa pesquisa de campo, observamos que retirar pêlos e barbas era preocupação geral das drag queens nos anos 2000, em contraste com as atuais que performam sem depilação e com barba. Em alguns casos, ressalta-se a incorporação de um repertório ativista queer como uma referência às performances drag acerca das desestabilizações dos gêneros, incentivando a construção de corporalidades e performances em que o contraste entre o masculino e o feminino se fazem nítidos; a identificação com os discursos queer acerca das desestabilizações dos gêneros, bem como com as mídias digitais fizeram surgir, respectivamente, a recente identificação drag queer como demarcação intencional da não binariedade nas identificações drag, e montações que envolvem compreensões e produções de conteúdos, de corporalidades e de identificações específicas através da relação sociotécnica entre sujeitos/as e plataformas digitais.

Divas do cinema, das telenovelas e das rádios nacionais e internacionais continuam a ser inspirações para drag queens. Especialmente ícones do pop internacional, como Madonna, Beyoncé e Lady Gaga, que convivem com referências do carnaval, do cinema independente, da moda, da música eletrônica, do punk, do emo, do gótico, do *reality show*, da internet, do jogo, do *ciberpunk*, do anime, da mitologia, do queer. Enquanto outrora as identificações indiretas com as atrizes do cinema eram a fonte privilegiada de inspiração drag, nos dias de hoje há uma farta disponibilidade de imagens, vídeos, tutoriais e eventos que trazem visibilidade e pelos quais se pode aprender a ser e a fazer drag. Além dos artefatos materiais que são comprados e incorporados, fazer drag hoje está associado a criações próprias do universo online, criando e usando filtros de realidade aumentada das plataformas digitais, compartilhando linguagens e códigos que requererem o uso de memes, emojis, abreviações, gírias e normas implícitas de conduta nas interações digitais.

Na era digital, os sentidos drag se ampliam em um contexto que incita a criação e a recriação de si como persona através de múltiplas identificações possíveis. A digitalização de si não corresponde à ausência de materialidade. As identificações continuam a depender das indumentárias, perucas e maquiagens que engendram usos, apropriações e intencionalidades. Através dos agenciamentos decorrentes da relação dialética entre corpos sujeitos/as e coisas é que se produzem humanidades inseparáveis

das suas materialidades (Miller, 2007, 2013). Ao perceber a importância desses elementos no “montar-se”, é possível dizer que as coisas também atuam sobre corpos sujeitos/as através da capacidade de produzir tanto corporalidades quanto subjetividades (Miller, 2013; Leitão; Machado, 2010).

E assim como as coisas em suas materialidades produzem corporalidades e identificações e são refeitas pelos/as atores e atrizes que as acionam, as tecnologias, ou as “coisas” digitais, a partir dos usos abertos pelo desenvolvimento de *software* e *hardware*, produzem corporalidades e identificações. As identificações passam a se deslocar em um circuito de práticas *on-offline drag* (Oliveira; Krischke; Siqueira, 2022). É nesse sentido que a internet e as tecnologias móveis, popularizadas na última década, promovem inflexões tanto nas maneiras de conceber, no acesso às informações e as referências relacionadas às identificações e corporificações drag, bem como nas ampliações dos sentidos, dos modos e das coisas pelas quais as corporalidades drag são realizadas. As diferenças de classe social e geração particularizam as relações estabelecidas com a materialidade e o simbólico da criação drag, implicando em diferentes formas de usos, apropriações, intencionalidades e compreensões acerca das tecnologias digitais. As novas gerações, marcadas pela experimentação digital, produzem corporalidades drag “da barriga para cima”, isto é, com ênfase na parte do corpo visível para o público em *lives*, fotos e vídeos. Também incluem em suas “montações” digitais as edições em *pixels* 3D através da produção de filtros de realidade aumentada.

Identificar-se é parte dos processos de subjetivação inseparáveis dos corpos que lhes dão espessura através de representações e exposições midiáticas que se ampliam e se modificam no tempo. De acordo com Stuart Hall:

A identidade emerge, não tanto de um centro interior, de um “eu verdadeiro e único”, mas do diálogo entre os conceitos e definições que são representados para nós pelos discursos de uma cultura e pelo nosso desejo (consciente ou inconsciente) de responder aos apelos feitos por estes significados, de sermos interpelados por eles, de assumirmos as posições de sujeito construídas para nós por alguns dos discursos [...] de investirmos nossas emoções em uma ou outra daquelas imagens, para nos identificarmos (1997, p. 26).

Em outras palavras, aquilo que entendemos como nossas identidades são mais bem-conceituadas como definições provisórias que variam no tempo e permitem formas distintas de identificações. Adotamos e buscamos vivenciar identificações formadas no

interior das representações e através das culturas de determinadas sociedades, culturas e tempos históricos. As tomadas de posição e/ou identificações nos localizam em múltiplos e distintos discursos culturais. Logo, nossas subjetividades são produzidas parcialmente de forma discursiva e dialógica (Hall, 1997). Pensar na proliferação de identificações ao invés de identidades no contexto da sociedade hodierna implica no reconhecimento da não fixidez da identidade e, em seu lugar, da possibilidade de descentramento das diferentes identificações temporais assumidas (Hall, 2006).

O contexto de advento das tecnologias móveis implica em processos de subjetivação incorporados e corporificados através de identificações fragmentadas e descentradas no tempo frente às mudanças institucionais e estruturais que ocorrem na modernidade tardia. A globalização e a digitalização da vida social impactam tanto nas sociedades, quanto nas identificações culturais através do descentramento de ambas em um contexto marcado pela multiplicidade de informações e referências culturais (Hall, 2006). É nesse sentido que as transformações culturais e tecnológicas de nosso tempo impactam diretamente em nossos modos de significar, de atribuir sentidos, de comunicar e de viver os deslocamentos culturais entre o local, que já não é mais tão local, e o global, promovendo, simultaneamente, novas identificações locais e globais em processos de hibridização intensificados na era digital (Lupton, 2015; Hall, 2006, 1997).

Considerações finais

A experiência drag é constituída através de discursos e práticas sociais e históricas. Como uma manifestação artística subversiva da heteronormatividade, as criações e práticas drag adquirem formas e feições contextuais que se transformam historicamente. Sem pretender dar conta de uma apresentação sistemática a respeito dessas transformações, buscamos refletir sobre elas a partir de suas relações com as mídias, do cinema às mídias digitais. Partimos dos resultados de duas pesquisas distintas: uma de caráter histórico sobre a relação entre Carmen Miranda e a recepção a um público homossexual e outra etnográfica voltada a analisar as experimentações drag no contexto de Santa Maria, interior do Rio Grande do Sul. A partir delas, nos propomos a pensar sobre as possíveis transformações das experiências drag entre as subversões *camp* e as proliferações de identificações na era digital.

Como parte das culturas marginalizadas de resistência às morais sexuais e de gênero, as performances drag queens têm uma histórica íntima com o *camp* e com o cinema. Estrelas do cinema foram uma das referências principais na montagem de drag queens em uma leitura subversiva desafiadora da moral em torno do sistema de gênero. Não configurando uma ruptura com os sentidos das performances drag referidas e nem uma superação do *camp*, ressaltamos as múltiplas representações e identificações culturais que se ampliaram e coexistem com as referências clássicas na criação contemporânea de drag queens. E, para além das diferenças, persistem como performatividades subversivas das normas sexuais e de gênero, dramatizando seu caráter de paródia. É nesse sentido que drag queens, cada vez mais, desenvolvem “montações” que brincam com os signos de gênero femininos e masculinos e drags queer colapsam a binariedade dos gêneros de forma intencional ao acionar diferentes identificações que ampliam o leque de possibilidades possíveis.

E assim como dissemos, concordando com Cleto (1999) e Halperin (2012), que o *camp* é um gênero discursivo provisório que incorre em processos subjetivos históricos e, assim, torna mais consciente, mesmo que nem sempre de forma crítica ou reflexiva, as pessoas que vivem na dissidência e deslocam-se no mundo através de uma sensibilidade especial para a performance na vida social; o mesmo ocorre em novas arquiteturas discursivas em suas especificidades na relação com o queer e as mídias digitais. É nesse sentido que a possibilidade consciente de criarmos múltiplas identificações também históricas, fragmentadas e provisórias na era digital segue instigando, possibilitando e aprimorando formas de agenciamentos que configuram diferentes maneiras de personificar-se, isto é, de criar para si corporalidades e identificações drag. Neste sentido, ao discutir a relação histórica das subversões *camp* às proliferações de identificações drag na contemporaneidade, neste capítulo, refletimos acerca das múltiplas possibilidades de identificações, contingentes e históricas, bem como das condições de deslocamento dos sujeitos que fazem drag na interpretação do mundo através da metáfora da vida como teatro e o mundo como um palco.

Referências

BABUSCIO, Jack. The Cinema of Camp (AKA Camp and the Gay Sensibility). In: CLETO, Fabio (Org.). *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*. University of Michigan Press, p. 117-135, 1999.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. *Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva*. São Paulo: Annablume, 2018.

BORGES, Rafaela Oliveira. *Devires drag mediados pelas tecnologias digitais: corporalidades e identificações no interior do Rio Grande do Sul*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais, Universidade Federal de Santa Maria, 2023.

BORGES, Rafaela Oliveira; LEITÃO, Débora Krischke; SIQUEIRA, Monalisa Dias. Experimentações drag nos espaços urbanos e nos ambientes digitais: notas sobre o trabalho etnográfico desenvolvido em um circuito de práticas *on-offline*, *Ponto Urbe* [Online], 30 vol. 1, 2022.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. *Cadernos Pagu*, n. 42, p. 249-274, 2014.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2002.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CLETO, Fabio (Org.). Introduction: Queering the Camp. In: CLETO, Fabio (Ed.). *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Edinburgh University Press, 1999, p. 1-48.

DOTY, Alexander. *Making things perfectly queer: interpreting mass culture*. University of Minnesota Press. Minneapolis/London, 1993.

DYER, Richard. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. Routledge: London/New York. Second Edition. 2004.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, vol. 22, n. 2, p. 15-46, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALPERIN, David. M. *How to be gay*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press, 2012.

LEITÃO, Débora Krischke; PINHEIRO-MACHADO, Rosana. Tratar as coisas como fatos sociais: Metamorfoses nos estudos sobre cultura material. *Mediações*, vol. 15, n.2, p. 231-247, 2010.

LUPTON, Deborah. *Digital Sociology*. Routledge, 2015.

MCCORMACK, Mark; WIGNALL, Liam. Drag performers' perspectives on the mainstreaming of British drag: towards a sociology of contemporary drag. *Sociology*, 56(1), p. 3-20, 2021.

MILLER, Daniel. *Trecos, Troços e Coisas: estudos antropológicos sobre cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MISKOLCI, Richard. BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. Sociologia Digital: balanço provisório e desafios. *Revista Brasileira de Sociologia*, vol. 6 n. 12, p. 133-156, 2018.

MISKOLCI, Richard. Sociologia digital: notas sobre pesquisa na era da conectividade. *Contemporânea*, vol. 6, p. 275-297, 2016.

MISKOLCI, Richard. *Desejos digitais: uma análise sociológica da busca por parceiros on-line*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

NEWTON, Esther. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

SONTAG, Susan. *Notes on "Camp"*. In: CLETO, Fabio (Ed.) *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Edinburgh University Press, 1999, p. 53-65.

VENCATO, Anna. Paula. *Fervendo com as drags: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social defendida na Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2002.

O imaginário afro na argentina do século XIX através dos óculos dos viajantes europeus: identidades, racialização e representações

María José Becerra

Diego Buffa

Introdução

No final do período colonial hispânico na América, começou um período turbulento para as nascentes nações independentes. Estas lutas entre o tradicional e o moderno não foram travadas apenas no espaço material, mas também e especialmente aí – no espaço intelectual.

A escravidão se estabeleceu como um dos sistemas produtivos mais dinâmicos das Américas entre os séculos XVI e XIX. Num território tão vasto e ao longo de um período de tempo tão extenso, este tipo de produção não só alterou a situação econômica tanto dos colonizados como dos colonizadores, mas também influenciou as relações políticas, sociais e culturais entre estes grupos, que não foram sempre homogêneas, variaram ao longo do tempo e com as necessidades do dominador europeu.

No século XVIII ocorreram uma série de mudanças tecnológicas que tiveram impacto econômico, político e social a nível mundial. A revolução industrial e especialmente a Revolução Francesa, deram lugar a uma série de mudanças na forma como os europeus “olhavam” para o resto do mundo. O “triunfo da Razão”, a crença de que o mundo europeu civilizado deveria “descobrir” os “outros” mundos incivilizados, esses “povos sem história”, segundo Wolf (1993), não só permearam as sociedades da época, mas também se estabeleceram nas próprias bases do raciocínio científico, objetivado no século XIX, no eurocentrismo (Amín, 1988).

Nesta conjuntura, financiados pela aliança entre as elites comerciais (que procuravam novos mercados para os seus produtos e territórios de onde extrair matérias-primas) e intelectuais (foram desenvolvidas novas disciplinas de estudo como a antropologia e a história natural) da Europa, cobraram impulso as expedições científicas. Essas expedições não foram apenas financiadas pela burguesia intelectual e pelas sociedades científicas – que abundavam na época –, mas também participaram, seja como patrocinadores ou como membros ativos delas, associações empresariais, instituições governamentais e "aventureiros" que buscavam descobrir terras desconhecidas até então.

Para além dos seus objetivos comerciais e políticos, estas expedições científicas divulgaram relatos de quem delas participou, conhecidos como histórias de viajantes, que já existiam, mas agora ganharam outra dimensão.

Neste capítulo vamos nos focar nas narrativas de viajantes que percorreram a Argentina no século XIX. Estes aprofundaram não só a situação política e econômica, mas também a de natureza social, dos territórios que visitaram, fazendo-o numa perspectiva eurocêntrica que alimentou a posição ideológica das elites locais no seu discurso homogeneizador (Becerra; Buffa, 2011), racista e excludente, que caracteriza aqueles que construíram um Estado-nação moderno (Kymlicka; Straehle, 2001), com cidadãos aparentemente iguais perante a lei, porém invisibilizando certos setores da sociedade por serem considerados inferiores, uma rêmora do passado.

As elites dominantes uma identidade imaginária foi construída de acordo com suas necessidades. No caso da Argentina, este discurso tentou homogeneizar a sociedade, escondendo ou negando a presença de africanos e seus descendentes. No entanto, esses povos existiam e participavam da vida política, econômica e social da época. Essa presença foi relatada por viajantes que visitaram Buenos Aires durante o século XIX e que deixaram algum tipo de registro, seja ele literário ou pictórico, que serviu às classes dominantes, tanto políticas ou intelectuais, para cimentar a sua posição ideológica enraizada nesta “nova forma de olhar” o mundo que a Europa propõe. O eurocentrismo adquire dimensões científicas, descreve-se e cataloga-se o mundo, os seus seres vivos, incluindo aqueles “Outros”, que são o retardamento da modernidade.

Muitos desses viajantes deixaram registros visuais por meio de pinturas e desenhos que eles próprios fizeram de determinadas cenas, o que nos permite observar setores subalternizados, principalmente os afrodescendentes, em suas atividades cotidianas. Esses viajantes retratavam principalmente a sociedade que vivia nos centros urbanos mais importantes, como Buenos Aires. É por isso que neste trabalho nos concentramos nas narrativas e na iconografia deixadas pelos viajantes que visitaram Buenos Aires durante o século XIX, analisando como retratavam os africanos e seus descendentes.

Para compreender a relevância que tiveram os discursos das histórias de viajantes durante o século XIX, faremos primeiro uma breve revisão sobre a importância da presença de africanos e seus descendentes na Argentina. Depois, numa segunda seção, analisaremos as especificidades dos viajantes do século XIX que os diferenciam dos anteriores, para posteriormente nos concentrarmos em alguns deles, particularmente

aqueles que fizeram pinturas ou desenhos sobre a população africana e afrodescendente em Buenos Aires.

Nossa intenção é apontar que, apesar das diferenças e especificidades individuais, havia nesses viajantes um arcabouço ideológico comum que os levou a destacar determinados elementos que alimentaram o discurso oficial das classes dominantes locais.

Construindo o "esquecimento".

Nesta seção descreveremos brevemente a relevância que a população africana e afrodescendente teve na conformação da sociedade argentina, permitindo-nos assim compreender a seleção deste estudo de caso.

Apesar que na Argentina, desde meados do século XIX, se propagou um discurso sobre a inexistência da população afro neste território, eles formaram parte constitutiva da sociedade desde o início da "colonização" espanhola. Numa sociedade hierárquica e estamental como a colonial, os africanos e os seus descendentes situavam-se na base da escala social, embora a situação jurídica do indivíduo mudasse ao longo do tempo –isto é, se ele deixasse de ser um escravo – ou progredisse, mas sempre esteve localizado sob o título “pessoas de cor”. Esses grupos – livres ou escravizados– foram a força de trabalho necessária para o desenvolvimento econômico e social do que então era parte constituinte do Vice-Reino do Peru⁶⁴, e que mais tarde, no século XVIII, se tornaria o Vice-Reino do Rio de la Plata⁶⁵.

Os territórios da América do Sul desempenharam um papel estratégico na salvaguarda dos interesses econômicos e políticos da Coroa Espanhola na região. Por um lado, impediram o avanço lusitano na foz do Rio da Prata; também travaram (com pouco sucesso, aliás) a entrada ou saída ilegal de produtos (isto implicou uma perda econômica significativa para a Coroa espanhola) através do porto de Buenos Aires; enquanto, por outro lado, o que hoje chamamos de região centro-norte da Argentina, atendia às

⁶⁴ O Vice-Reino do Peru foi criado pela Coroa Espanhola em 1542. Dele foi separado o Vice-Reino de Nova Granada em 1717 (restaurado em 1739) e em 1776 o Vice-Reino do Río de la Plata.

⁶⁵ O Vice-Reino do Rio da Prata, criado em 1776, abrangia os atuais territórios da Argentina, Bolívia, Paraguai, Uruguai, Guiné Equatorial, parte norte do Chile e, por um tempo, sul do Brasil.

necessidades de bens e serviços, à grande exploração mineira de Cerro de Potosí, no Alto Peru (hoje Bolívia)⁶⁶.

Gerou-se assim um *Hinterland* potosino que desenvolveu econômica e demograficamente os territórios do centro-norte da Argentina, sendo a zona *litoraleña*⁶⁷ a mais deprimida. Esta situação começou a se reverter a partir do século XVIII, quando a Coroa espanhola⁶⁸ introduziu mudanças administrativas, criando o Vice-Reino do Río de la Plata, cuja capital seria Buenos Aires. A referida cidade cujo objetivo era fornecer um porto seguro a Assunção (Paraguai), desde o momento da sua fundação, tornou-se a capital de uma nova organização administrativa. Isso não resulta apenas em alterações fisionômicas e administrativas, mas também sociais, pois era necessária uma força de trabalho maior para manter uma cidade em crescimento.

Além disso, essas transformações tracionaram a região *litoraleña* deprimida e a transformaram em uma das regiões mais ricas, mudando assim o eixo e o caráter da produção do atual território argentino.

Como já referimos, os africanos e seus descendentes foram a força de trabalho mais importante durante o período colonial e nos primeiros anos do período independente, devido à escassez de mão-de-obra nativa na região, exceto no Norte do atual território nacional. Os africanos e seus descendentes realizavam tarefas manuais de todos os tipos, destacando-se no artesanato; no serviço doméstico, tanto urbano como rural, e na mineração. A maior parte deles veio dos portos de Angola, Guiné, Costa do Ouro, Moçambique, etc.; e entraram primeiro pelo Peru e pelo Brasil, e depois pelos portos de Montevideu ou Buenos Aires (estes só foram abertos ao tráfico de escravos no início do século XVIII).

Sua importância numérica demonstrada quando analisamos o registro do censo de 1778, mostra que o percentual de “pessoas de cor” que habitam o atual território argentino⁶⁹ era significativo. Por exemplo, no distrito de Córdoba foram registrados cerca

⁶⁶ Localizada na atual Bolívia, há certas discussões sobre a época do descobrimento pelos espanhóis, mas podemos apontar para 1545. Chamado de Cerro Rico, foi a mais importante mina de prata da Coroa Espanhola dentro de todos os seus domínios. Na fase colonial, os africanos e seus descendentes distribuíram-se por todo o território, concentrando-se principalmente no *hinterland* de Potosí, ou seja, nas atuais províncias do norte, oeste e centro da Argentina. A partir de 1713, quando o porto de Buenos Aires foi autorizado como *Asiento de Negros*, o número de escravos nas populações litorâneas começou a crescer, tendência que se acentuou nas outras duas etapas.

⁶⁷ Entendemos esta região como a área compreendida pelas atuais províncias argentinas de Corrientes, Entre Rios, Santa Fé e Buenos Aires.

⁶⁸ As Reformas Bourbon são uma série de mudanças administrativas introduzidas nas Américas pela nova dinastia responsável pela Coroa Espanhola no século XVIII.

⁶⁹ Este registro do censo foi encomendado pelo vice-rei Vértiz.

de 44.000 habitantes, dos quais um 60% eram de cor, concentrando-se principalmente na área urbana. “Um número significativo destes são livres, ultrapassando claramente o número de escravos. Nessa época, Córdoba era uma das cidades que apresentava o maior percentual de pessoas 'não brancas' em sua população total” (Becerra; Buffa, 1997, p. 1). Da mesma forma, Córdoba contava com cerca de 21.230 de *castas*; Tucumán soma 12.869; e Santiago del Estero umas 8.312. Por sua vez, a cidade de Buenos Aires tinha 24.363 habitantes, dos quais 7.256 eram negros e pardos (ou 28%). Pelo contrário, na zona rural de Buenos Aires predominam crioulos, indígenas e mestiços (Andrews, 1989: 98).

Durante os primeiros anos dos dois governos nacionais foram adotadas medidas como a abolição do tráfico (1811), a liberdade do ventre (1813), ou as promessas de liberdade aos escravizados que serviram nos nossos exércitos independentistas durante um determinado período de tempo. O tráfico de escravos –seu comércio internacional– foi restabelecido por um breve período durante o governo Rosas, até a sua abolição definitiva em 1840⁷⁰. Cada uma dessas medidas teve seu outro lado, e a verdade é que os escravizados alcançarão sua liberdade definitiva quando a Constituição de 1853⁷¹ foi sancionada, para aqueles que fizeram parte da Confederação Argentina. Com o fim do período separatista da província de Buenos Aires (entre 1853-1860), em 1861, o fim da escravidão se aplicará a todos os habitantes do então território nacional. A partir de meados do século XIX, os até então escravizados tornaram-se cidadãos, razão pela qual deixaram de ser registrados no censos, deixaram de ser mencionados nos discursos oficiais, deixaram de estar “presentes” no relato histórico... passaram a ser “escondidos”, negados, diluídos e invisibilizados com a chegada da maré migratória europeia. Esta onda migratória branca trouxe também uma nova migração africana, mas cujas características eram diferentes da anterior. Contudo, a presença dos afros no espaço público, na vida cotidiana, ainda era evidente, porém sendo considerados como uma rêmora do passado

⁷⁰ Juan Manuel de Rosas, governador da província de Buenos Áries (1829-1832 e 1835-1852) e responsável pelas Relações Exteriores da Confederação Argentina.

⁷¹ "Arte. 15.- Na Nação Argentina não há escravos: os poucos que existem hoje permanecem livres da tomada de posse desta Constituição; e uma lei especial regulamentará as compensações a que esta declaração dá origem. Qualquer contrato de compra e venda de pessoas é crime de responsabilidade de quem o celebra e do notário ou funcionário que o autoriza. E os escravos introduzidos de qualquer forma são libertados pelo simples fato de pisarem no território da República (Congresso Geral Constituinte, 1853). Mas não governou a Província de Buenos Aires até 1861, quando aprovou a Constituição (portanto, a escravidão continuou naquele distrito nesta época). Este artigo foi mantido nas diversas reformas realizadas, inclusive na atual Constituição, sancionada em 1994. O fato marcante de não ter sido modificado, mas transcrito literalmente, dá a ideia de que ainda no final do século XX existiam pessoas escravizadas.

colonial, sendo a lembrança de uma sociedade desigual e atrasada, foram “escondidos” sob novas classificações racializadas (como o uso do termo "trigueño"), ou classe (os setores proletários passaram a ser chamados de "negros"). Assim, no século XIX, construiu-se o mito de uma sociedade branca; cuja democracia racial governou igualmente para todos os seus cidadãos. Mito que se manterá ao longo do século XX, até começar a ruir na primeira década do século atual.

Identidade e alteridade na narrativa dos viajantes europeus.

Os relatos de viajantes europeus que visitaram a Argentina durante o século XIX sobre as identidades e representações sociais da população, particularmente dos africanos e seus descendentes (geralmente chamados de negros na época) serviram –entre muitos outros elementos– como ponto de referência na construção de um projeto nacional homogêneo, baseado em uma sociedade “branca e moderna”.

Esta nova forma de ver o mundo é o resultado de um processo iniciado no século XVIII, no quadro de uma situação histórica onde ocorreram grandes mudanças a nível político, econômico, social e intelectual na Europa, que "repercutiram", com nuances, para o resto do planeta. A nível intelectual, o desenvolvimento científico foi uma das suas marcas características. Surgiu a necessidade urgente de uma elaboração sistemática do conhecimento, a fim de explicar a origem e classificar todos os fatos e acontecimentos que aconteceram no mundo. O triunfo do desenvolvimento científico e tecnológico europeu, ou seja, da Razão, mudou a forma como as elites europeias se viam a si mesmas e, portanto, ao resto das sociedades. Estes são os primórdios do eurocentrismo como discurso filosófico⁷², com aparência “científica”, cujos fundamentos se baseiam em uma nova "consciência planetária" (Pratt, 2010). Esta consciência planetária é o que permite aos europeus organizar expedições científicas à América, mas especialmente à África e à Ásia, a fim de descrever, classificar e organizar não só a flora e a fauna, mas também as populações, esses Outros. Uns Outros que, sob um olhar orientalista (Said, 1978), precisam ser “atraídos” pela “civilização”. Em outras palavras, devem ser incorporados, por todos os meios necessários, no mundo capitalista.

⁷² O eurocentrismo é a visão do mundo onde a Europa e a sua cultura são o centro e o motor da civilização. Começou a tomar forma na Renascença e tornou-se um discurso filosófico no século XIX (Amin, 1988).

As histórias dos viajantes sempre existiram. Funcionários, religiosos ou comerciantes que descreviam – muitas vezes com algum exagero – as suas experiências pessoais ou que outros lhes contavam, misturadas com alguns mitos e lendas locais, sobre as suas viagens, sobre lugares distantes e sobre as dificuldades suportadas. Foram muitas vezes histórias de sobrevivência. Então, qual é a mudança introduzida no final do século XVIII e que se desenvolverá durante o século seguinte? Agora o viajante é um cientista, que vai realizar uma observação metódica – dentro dos parâmetros científicos da época –, cujas conclusões científicas não podem ser refutadas. Este discurso aparentemente objetivo, porém, estará tingido desta consciência planetária que gerará relações identitárias assimétricas, onde o europeu e os europeus serão superiores.

Com todos esses ingredientes, as histórias dos viajantes das expedições científicas cumpriram um duplo papel. Por um lado, geraram grande interesse público e formaram uma opinião pública europeia permeável ao discurso eurocêntrico; e por outro, tornaram-se um poderoso aparelho ideológico, um instrumento de expansão europeia (Pratt, 2010), embora com dimensões diferentes. Uma delas foi que a presença dos europeus se naturalizou em espaços onde antes não tinham chegado – como o interior da África –, colocando-se num status de superioridade material e intelectual em relação aos locais⁷³. Surgem assim, as chamadas “zonas de contato” como espaços onde os Europeus e os “Outros” estão ligados e relacionados; são espaços sociais onde ocorre o “contato” entre diferentes culturas. Estas “zonas de contato” (Pratt, 2010) são espaços, como já dissemos, de relações assimétricas em termos de poder, atravessadas pela ligação desigual entre dominador/dominado, viajante/visitado que molda novas formas de intercâmbio social e cultural, que afetam tanto um como o outro e que geram novas formas e estratégias de relações sociais. Portanto, o viajante que escreve suas histórias não é mais o mesmo de antes de chegar à “fronteira cultural”, ou seja, às “zonas de contato”, assim como o “Outro”, aquele visitado, aquele que é descrito nas histórias também não é o mesmo. Aquelas narrativas de viajantes, sejam eles literários, pictóricos ou ambos, não foram apenas mediados pelos europeus, mas também foram muitas vezes mediados pelo discurso de alguns grupos dos próprios povos subordinados, que atuaram como mediadores culturais.

⁷³ Carl Linnaeus, naturalista e botânico sueco (1707-1778) desenvolveu um sistema de classificação dos seres vivos que publicou em 1735, *The System of Nature*. Ele foi o primeiro a colocar os humanos em um sistema de classificação biológica.

Entendemos que os livros dos viajantes são lugares de memória (Nora, 2008), portanto, podem ser utilizados como fontes históricas para o estudo das identidades coletivas que foram geradas nessas “zonas de contato”. Neles podemos observar desde os acontecimentos mais habituais – atividades da vida cotidiana – até acontecimentos históricos, como grandes festividades, comemorações de batalhas, etc. Nas histórias escritas, a caneta e a capacidade narrativa do autor serão essenciais para definir as singularidades intrínsecas das diferentes dimensões abordadas – social, política, simbólica, material e, por vezes, imaginária.

Levando em conta o que foi dito até aqui, analisaremos as histórias dos viajantes europeus, considerando que as narrativas dos seus textos foram construídas a partir de uma memória coletiva que faz parte das lutas sociais pelo poder (Le Goff, 1990). Onde os “silêncios” e “descuidos” nos discursos sobre as identidades nacionais, presentes nos relatos dos viajantes, mostram como uma ferramenta da classe dominante na manipulação da memória coletiva, ou seja, as classes dominantes “escolhem” quais fatos formam parte de uma memória coletiva “científica” (ou seja, da História como disciplina), deixando de lado a memória coletiva de grupos subalternizados.

Como correlato disso, observamos como no discurso sobre a identidade nacional argentina em determinado momento a figura do gaúcho ou do crioulo será destacada, enquanto a presença do afro será ocultada ou negada. Está sendo construído um imaginário onde cada um desses grupos assume papéis certos e determinados: o gaúcho é ingênuo, bom, pouco ganancioso, quase boêmio; enquanto os africanos e seus descendentes são indolentes, mesquinhos, maliciosos, sempre em busca de seus bem-estar. Estas posições foram claramente relatadas por José Hernández em 1872 em seu livro *Martín Fierro*⁷⁴.

Enquanto na literatura nacional, principalmente na gauchesca, ela coloca aos africanos e seus descendentes como contraponto ao gaúcho⁷⁵; na ideologia das elites iluminadas argentinas, representadas pela primeira vez pela Geração do 37⁷⁶, o que se opõe é a Civilização contra a Barbárie, ou seja, o mundo branco europeu se opondo ao

⁷⁴ Existem duas obras sobre *Martín Fierro*. O primeiro, *El gaúcho Martín Fierro* escrito em 1872; A continuação de 1879 é *La vuelta de Martín Fierro*. Estas duas obras são conhecidas genericamente como "Martín Fierro".

⁷⁵ A chamada Geração dos 70.

⁷⁶ Entre outros representantes podemos mencionar Domingo F. Sarmiento, José E. Echeverría, Jun B. Alberdi.

mundo indígena e afro; e logo, com a geração de 80⁷⁷, cujo lema é “ordem e progresso”, marca o fim desta dicotomia e o triunfo definitivo da Civilização. Ou seja, ao longo do século XIX, as elites políticas e intelectuais construíram um imaginário que invisibilizou a presença afro, em consonância com a narrativa hegemônica europeia e em detrimento de uma parte fundadora da sua própria sociedade.

O que vêm aqueles que olham?

A narração dos viajantes europeus, seja escrita ou visual, permite-nos identificar as representações que fazem dos setores subalternizados, particularmente dos africanos e seus descendentes em Buenos Aires durante o século XIX, ressignificando-os no quadro do processo de construção de um projeto de nação moderna das elites locais.

Esses viajantes, como já apontamos nas páginas anteriores, além de terem objetivos científicos em suas viagens, que em diversas ocasiões foram aliados a um espírito aventureiro, tinham um claro compromisso com seus leitores. Esses leitores não eram apenas um grande público acadêmico ávido por conhecimento, mas também constituíam a maioria da comunidade científica da época. Alguns desses viajantes passaram pela Argentina como parte de um itinerário mais amplo (a foz do Rio da Prata, ou um passeio por diversas regiões da América); enquanto outros, talvez os menos numerosos se fixem neste território, deixando de ser viajantes para se tornarem estrangeiros assentados (como nos casos de Carlos Enrique Pellegrini ou César Hipólito Bacle). Nesta ocasião, delimitamos em nosso trabalho a análise daqueles que por aqui passaram e descreveram, de diferentes maneiras, sua visita a Buenos Aires: dois pintores viajantes, Emeric Essex Vidal e Auguste Monvoisin, e um que publicou um relato escrito, Arsenio Isabelle. Este último, Arsenio Isabelle⁷⁸, chegou ao Rio da Prata em 1830, tocando primeiro o porto de Montevideu e de lá cruzou para Buenos Aires, mudando-se para o Brasil. Sua viagem durou 4 anos, publicando seu livro de viagens apenas em 1835⁷⁹.

⁷⁷ Na política destacaram-se Julio A. Roca, Carlos Pellegrini, Luis Saenz Peña, Manuel Quintana, Roque Sáenz Peña, Victorino de la Plaza, etc.; na literatura Joaquín V. González, Estanislao Zeballos, Luis María Drago, Eduardo Wilde, Lucio V. Mansilla, Miguel Cané, entre outros.

⁷⁸ Arsenio Isabelle (1795-1879), naturalista, comerciante, jornalista e diplomata francês.

⁷⁹ Cfr. Isabelle, A. (1943). *Viaje a Argentina, Uruguay y Brasil, en 1830*. Buenos Aires: Editorial Latinoamericana. (*Versão traduzida em espanhol do original em francês*).

A primeira menção que Isabelle faz aos negros é quando descreve a cidade de Buenos Aires, as celebrações e festividades na Praça da Victória (hoje Praça de Maio) da qual participam (Isabelle, 1943, p. 119). Ele descreve depreciativamente os gaúchos e os índios, considerando-os como muito desorganizados. Porém, isso contrasta com o Regimento de Defensores formado por negros, os únicos uniformemente vestidos e disciplinados e cuja figura contrasta com a de tantas “raças que mal revelam seus traços primitivos”; destacando a sua coragem e valentia nas guerras de independência onde fizeram parte da infantaria (Isabelle, 1943, p. 119). Destaca-se a composição deste Batalhão de Defensores (tinha 1.200 homens, quase todos livres), a sua organização e menciona que tinham até uma banda de música. Destaca a coragem e a valentia de lutar primeiro pela Coroa espanhola e muito em breve, nas fileiras das forças pró-independência, acompanhando as exigências dos seus senhores e abraçando as promessas de liberdade oferecidas por estes últimos. Ao mesmo tempo, ele é muito crítico em relação à posição de que os negros não podem alcançar cargos públicos (enquanto os crioulos espanhóis poderiam).

Quanto à população de Buenos Aires, o autor menciona estrangeiros, índios e gaúchos. Mas quando volta mais detalhadamente à questão demográfica, deixa de mencionar os estrangeiros e se concentra no que chama de argentinos e indígenas. Entre os argentinos, por um lado, estavam os brancos e, por outro, os de cor. Entre estes últimos, destaca também os “negros de sangue puro”, que chegaram da África e se uniram entre si na sua nova pátria. Depois define os mulatos, os pardos e os mestiços. Ao se referir a mulatos e mestiços, não se refere às raças, mas à natureza das misturas (Isabelle, 1943, p. 152). Pela multiplicidade de misturas, ele não continua falando sobre elas, mas conclui que as mistura de brancos e negros melhoram as respectivas raças puras. Ressalta que os mulatos de primeiro grau diferem dos negros e crioulos brancos por serem mais inteligentes.

Quanto à sua localização espacial, diz que os criollos vivem principalmente no campo (os gaúchos); e a população negra, mulata e parda o faz na cidade e algumas no campo (onde desempenham tarefas como agricultores, pastores, operários, empregados domésticos, etc.). Na cidade exercem a maior parte das artes, ofícios e profissões penosas. Ele ressalta que esta [Buenos Aires] era uma sociedade bastante igualitária, com exceção dos cargos públicos, indicando que a culpa foi do passado colonial e do papel que a Igreja Católica desempenhou nesse período. Ele comenta que quando visitou esta cidade, “embora a pátria tenha proclamado a abolição da escravatura [sic] e reconhecendo a

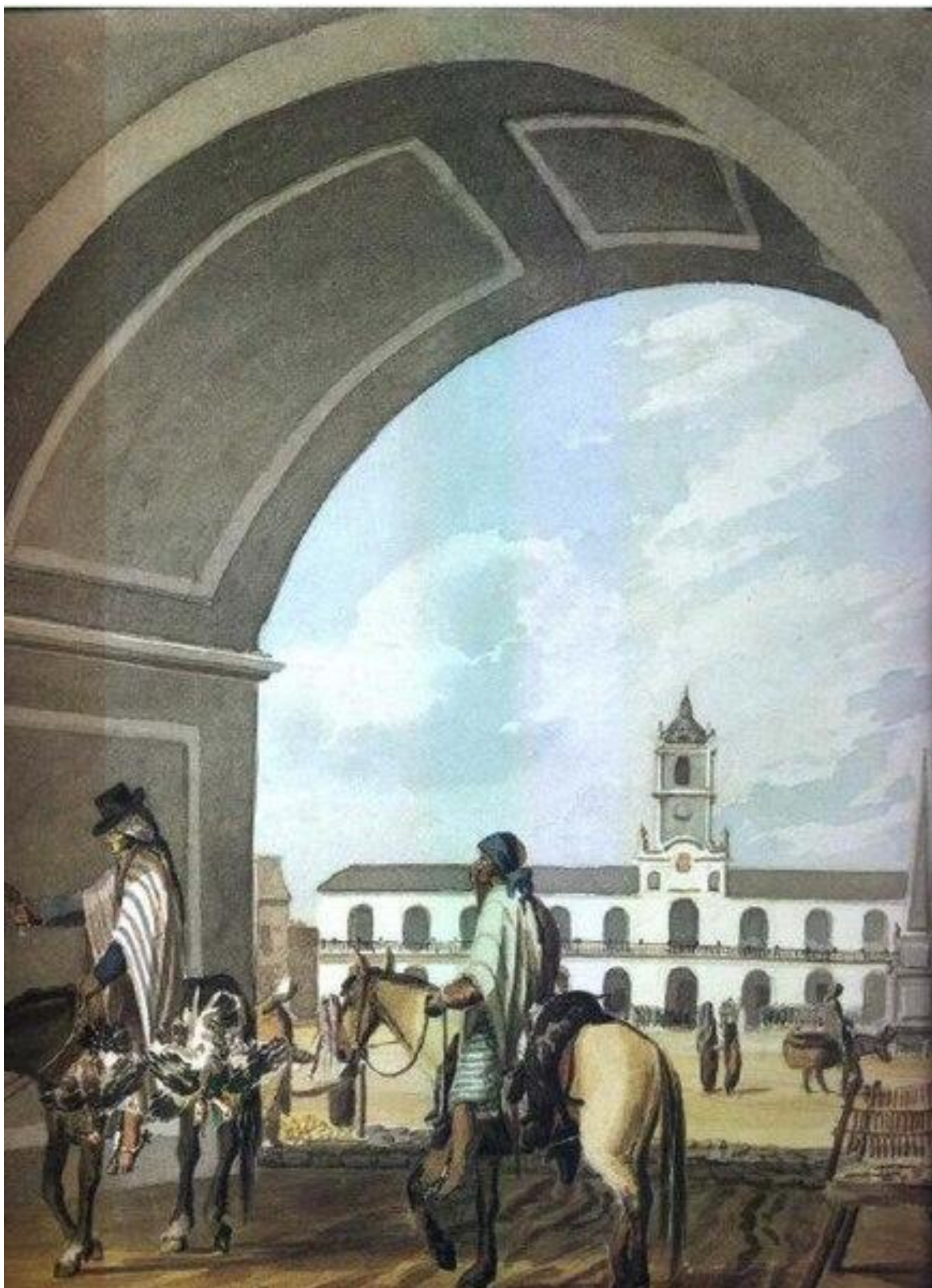
perfeita igualdade perante a lei dos homens de cor, de qualquer origem, as casas dos brancos ricos ou dos pobres, estão cheias de servos ...” (Isabelle, 1943, p. 154).

Em outra parte de sua narração, ao mencionar as atividades de lazer da cidade, ele diz que somente quando os carrinhos de mão, as carroças, os carregadores, os negros robustos, os índios patagônicos e os mulatos se retirarem para bairros remotos, o centro de Buenos Aires pode ser povoado por “pessoas decentes” que saem para passear, a cidade é segura, não havendo nada que possa “ofuscar a visão de um europeu” (Isabelle, 1943, p. 186).

Sobre os primeiros pintores viajantes que retratam a Praça de Maio⁸⁰ e a vida pública argentina, encontramos Emeric Essex Vidal⁸¹. No decorrer das suas duas viagens pelo nosso território (entre 1816-1818 e entre 1828-1829) após a declaração de independência, Vidal fez aquarelas onde retratou paisagens urbanas nas quais a população africana e os afrodescendentes apareciam frequentemente em momentos em que ainda a abolição da escravatura não havia sido alcançada. Fruto de sua primeira viagem, publicou em 1820 uma série de aquarelas sob o título *Ilustrações Pitorescas de Buenos Aires e Montevideú*, composta por vinte e quatro vistas, acompanhadas de descrições da paisagem e das vestimentas e costumes dos habitantes de suas cidades e suas comunidades. As pinturas foram selecionadas pelo próprio autor e são acompanhadas por extensas descrições escritas de ofícios, procedimentos, designs das ferramentas, etc.

⁸⁰ A atual Praça de Maio, localizada em frente à Casa Rosada, sede do Poder Executivo nacional, foi criada em 1884 como resultado da união da Praça da Victória e da Praça do Mercado quando a Recova Vieja que as separava foi demolida.

⁸¹ Emeric Vidal (1791-1861) nasceu na Inglaterra e ingressou na Marinha Britânica ainda criança, onde serviu como oficial e escrivão até 1853.

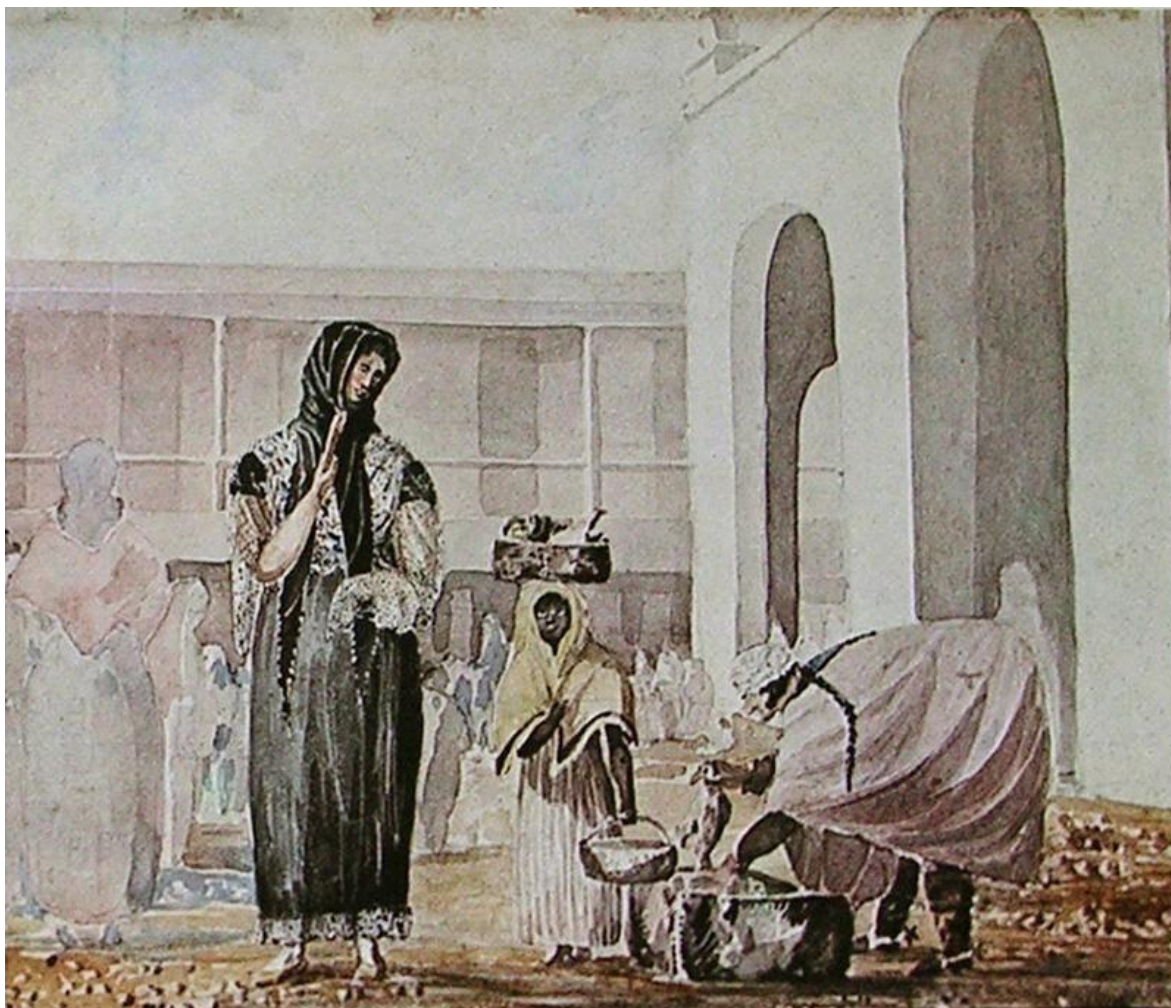


Fuente: La Plaza o Gran Square de Buenos Aires, 1817. Disponível em: <<https://historiadelarte15.tumblr.com/post/127022995190/artistas-viajeros>>. Acesso em: 30 maio 2024.

Em uma de suas pinturas, *A Praça ou Gran Square de Buenos Aires*, realizada em 1817, vários indivíduos podem ser vistos presentes na praça, alguns a cavalo, outros a pé, alguns engajados no comércio. Podemos identificar a representação de um africano ou afrodescendente, que está montado em seu cavalo seguindo seu dono no mercado da Praça de Maio, espaço central da cidade. O personagem usa roupas bem simples, se compararmos com as de seu mestre. Ao contrário deste último, percebe-se que ele está descalço, com a barba crescida e desgrenhada.

Podemos observar que, embora em posição de inferioridade, a população africana e os seus descendentes participam na vida pública num período inicial da nossa independência.

Ao mesmo tempo, como destacou o inglês William Mc Cann, “o mercado produz uma grande surpresa no estrangeiro; a variedade de tipos e trajes entre os quais estão representantes de quase todas as raças e países. Isso confunde o espectador (...) Nenhuma cidade no mundo pode ostentar uma reunião tão heterogênea de pessoas; A variedade de rostos é tão grande que chega-se a duvidar que a espécie humana provenha de uma origem comum” (Mc Cann, 1969, p 128).



Fuente: Señora en el Mercado, 1817. Disponível em: <<https://salaamarilla2009.blogspot.com/2010/05/el-comercio-en-la-epoca-colonial.html>>. Acesso em: 30 maio 2024.

Nesta segunda aquarela, também de 1817, a artista nos mostra a presença de mulheres escravizadas no mercado. Centralmente, destacam-se as vendedoras aves de curral. Essas mulheres escravizadas que em outros casos ou ao mesmo tempo vendiam produtos da “culinária típica” de seu próprio preparo, buscavam com isso (além de arrecadar dinheiro para seus senhores) com as poucas moedas que sobraram para si, eles as acumularam para que mais tarde pudessem comprar sua liberdade futura. Esta pintura é completada por uma senhora da elite branca que faz suas compras no mercado, acompanhada por uma menina escravizada que carrega suas mercadorias, caminhando atrás dela.



Fuente: La plaza del mercado, 1818. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_marmol/imagenes_escenarios/imagen/imagenes_escenarios_02_essex_mercado_buenos_aires/>. Acesso em: 30 maio 2024.

Nesta pintura *A Praça do Mercado*, de 1818, Vidal retrata o mercado ao ar livre localizado num setor da Praça de Maio sob uma perspectiva diferente.⁸² É um claro retrato do cotidiano da cidade, à esquerda da Recova avista-se a torre da Igreja de San Ignacio e, do lado direito, o piquete de San Martín –restos da primeira fundação jesuítica da cidade. Muitas pessoas são observadas no mercado, com vários pontos de venda no chão e ao fundo carrinhos que trazem frutas de fora do espaço comum urbano. Como personagem central da pintura, destaca-se um africano ou afrodescendente que carrega apenas um peixe, fazendo muito esforço. O personagem está descalço, com roupas bastante precárias em relação às usadas pelos demais personagens brancos da cena. Possivelmente sua condição é a de escravo e ele está fazendo uma compra para seu senhor.



Fuente: El Cabildo, 1816. Disponível em: <<https://historiadelarte15.tumblr.com/post/127022995190/artistas-viajeros>>. Acesso em: 30 maio 2024.

Esta obra retrata o Cabildo da cidade de Buenos Aires, localizado em frente à Praça de Maio. Durante o período da colonização espanhola e nas primeiras décadas do período independente, os cabildos funcionavam como alcaldías (municípios)

⁸² Entre 1802 e 1804 foi construída uma recova que dividia a praça em dois setores. Um deles dedicado ao mercado. A recova foi demolida na década de 1880 pelo prefeito de Buenos Aires Torcuato María de Alvear.

encarregados de tarefas relacionadas com a cidade e eram tribunais de primeira instância, razão pela qual tinham prisões.

Nesta pintura podemos ver a presença de africanos e afrodescendentes circulando pela Praça de Maio, seja andando a pé ou dirigindo carro; transportando mercadorias na cabeça, etc. Este retrato mostra a relevância social da presença de africanos e afrodescendentes, que sua presença estava completamente interligada com o cotidiano da cidade.



Fuente: El Fuerte, 1817. Disponível em: <<https://historiadelarte15.tumblr.com/post/127022995190/artistas-viajeros>>. Acesso em: 30 maio 2024.

Na última aquarela que analisaremos de Vidal, são descritas as atividades que aconteciam no século XIX na praia próxima ao forte da cidade de Buenos Aires. Este era tradicionalmente o local onde as lavadeiras iam lavar a roupa. Essas mulheres eram africanas ou afrodescendentes, muitas escravizadas que lavavam as roupas da família do senhor; enquanto outros exerciam esse trabalho livremente, a fim de sustentar

financeiramente a própria família. Note-se que a bandeira que voa no mastro do forte é aquela que o nosso país reconhece, após a independência⁸³.

Outro dos viajantes que mencionaremos neste artigo foi Raymond Auguste Monvoisin, conhecido como Raymond Auguste Quinsac Monvoisin. Foi um pintor da corte francesa que, devido a dificuldades políticas e econômicas, decidiu viajar para o Chile em 1842. Por inconvenientes da viagem, chega ao Río de la Plata, primeiro no porto de Montevideu e depois no porto de Buenos Aires. Permanecerá nesta cidade durante três meses, quando, perseguido pelo governador da referida província, Juan Manuel de Rosas, iniciará o caminho por terra para Santiago do Chile.

Monvoisin foi um pintor renomado na corte francesa e conhecia a moda pictórica da época. Influenciado pelo olhar orientalista dos pintores franceses, encontra uma enorme semelhança nos costumes dos gaúchos com os beduínos do Norte da África, coincidindo com algumas descrições que Sarmiento fez em sua obra *Facundo*, situação que lhe rendeu diversas críticas. Em nosso país, ele não apenas retratou os gaúchos, mas também manteve relações com famílias ricas e retratou seus integrantes.

⁸³ Em 25 de maio de 1810 foi declarado o início dos governos nacionais (devido à prisão do Rei de Espanha nas mãos de Napoleão), mas a independência só foi alcançada em 9 de julho de 1816. Ou seja, a partir desse momento, aprovam novos símbolos de identidade nacional (neste caso a bandeira nacional).



FUENTE: La Porteña sobre el Templo, 1842. Disponível em: <<https://historiadelarte15.tumblr.com/post/127022995190/artistas-viajeros>>. Acesso em: 30 maio 2024.

É o caso da obra *La porteña sobre el templo*, onde se observa uma jovem de luto, rezando numa igreja. A jovem é Rosa Lastra, seu pai e irmão foram decapitados na Batalha de Chascomús em 1839⁸⁴.

⁸⁴ Batalha travada naquela área em 7 de novembro de 1839, entre as forças do governador de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas, e os Libres del Sur, movimento de insurreição contra o referido governador.

Três anos depois, quando o pintor a conheceu, ela ainda estava de luto – no estilo e uso da época. Os templos daquela época não tinham ajoelhadores nem bancos, por isso as senhoras tinham que sentar-se numa almofada, que era carregada por um criado, no chão. Este servo muito jovem, possivelmente um escravo, aparece atrás da jovem senhora. O menino está bem vestido, usa gravata, terno formal e carrega um chapéu em uma das mãos. Isso quer dizer que ele está vestido para ir à Igreja, com as melhores roupas como era costume na época.

Conclusões

A presença de africanos e seus descendentes ficou registrada nos relatos de viajantes que visitaram Buenos Aires durante o século XIX. São observados no cotidiano da cidade, na vida privada das famílias brancas, na defesa da Pátria, etc. Porém, estão sempre em segundo plano, fazem parte do contexto, da paisagem urbana. Eles não são os personagens principais do que está sendo narrado. Fazem parte do que se chama na arte de *pinturas costumbristas*. Com elas pretende-se mostrar à sociedade europeia o grau de modernidade das cidades da América. Isso também é visto nas histórias literárias, onde são exaltadas certas qualidades consideradas relevantes na época, como valor, limpeza, ordem. Símbolos de um certo grau de civilização.

Esta visão permitiu às elites nacionais, tanto intelectuais como políticas, desenhar um projeto identitário homogêneo. Por um lado, foram combatidos materialmente aqueles setores considerados “atrasados”, que estavam ancorados no passado, onde os setores subalternizados eram racializados e localizados na base da sociedade. Por outro lado, houve grupos, sobretudo urbanos, que foram incorporados neste projeto político e econômico como base de subsistência. Esses grupos racializados (negros, mulatos, zambos e pardos, etc.) começam a se tornar prestadores de serviços e comércios em uma cidade portuária próspera e que se integra ao mundo.

No entanto, estes setores não são suficientes –seja pela sua quantidade ou pela sua preparação– para levar a cabo o desenvolvimento que as elites necessitavam, razão pela qual foi delineada uma política de imigração para atrair mão-de-obra qualificada principalmente da Europa. Essa invasão migratória foi a que acabou invisibilizando a afro, seja por misturar ou por modificar classificações racializadas, ocultando nelas a presença negra (a classificação negro não é mais usada em censos, documentação, etc., mas será substituída por moreno ou trigueño).

Afirmamos então que, a partir da segunda metade do século XIX, o discurso oficial homogeneizou a sociedade: todos os habitantes do país serão cidadãos, iguais perante a lei. Com este discurso, os africanos e seus descendentes argentinos foram histórica e socialmente “apagados”, escondendo-se e invisibilizando a sua presença. Começa o mito difundido de que “os argentinos descendem dos navios”.

Referências

AMÍN, Samir. *El eurocentrismo: crítica de una ideología*. México: Siglo XXI, 1989.

Andrews, George Reid. *Los Afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1989

BARBA, Enrique Mariano. *La organización del trabajo en el Buenos Aires colonial. Constitución de un gremio*. Labor del Centro de Estudios Históricos. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1944.

BECERRA, María José; BUFFA, Diego. (et. al.). Negros, mulatos y pardos en Córdoba en el siglo XIX: aspectos laborales, militares y culturales. Relictos africanos en el espacio argentino. In: *VI Jornadas Interescuelas y Departamentos de Historia*. Santa Rosa, La Pampa, 1997.

BECERRA, María José; BUFFA, Diego. Sistema productivo y esclavitud en el hinterland potosino. La articulación del espacio rioplatense en el periodo colonial. *Historia: Debates e Tendências*, vol. 11, nº 2, 245-253, 2011.

ISABELLE, Arsenio. *Viaje a Argentina, Uruguay y Brasil, en 1830*. Buenos Aires: Editorial Latinoamericana, 1943.

KYMLICKA, Will; Straehle, Christine. *Cosmopolitismo, Estado-nación y nacionalismo de las minorías*. Un análisis crítico de la literatura reciente. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

MC CANN, William. *Viaje a caballo por las provincias argentinas*. Buenos aires: Ed. Solar-Hachette, 1969.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Uruguay: Editores Trilce, 2008.

LE GOFF, Jacques. *El orden de la memoria*. Barcelona: Paidós, 1991.

SAID, Edward. *Orientalismo*. España: DeBolsillo, 2008.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do imperio*. Bauru: Editorial EDUSC, 1999.

SALINAS, Rodrigo. “Vidal su obra a 200 años de «Ilustraciones pintorescas» Vida y obra del acuarelista británico Emeric Essex Vidal en el Río de la Plata pos-

revolucionario”. Disponível em: <https://institutodecultura.cudes.org.ar/wp-content/uploads/2020/08/Rodrigo-Salinas_Vida-y-obra-de-Emeric-Essex-Vidal.pdf>. Acesso em: 30 maio 2024.

WOLF, Eric. *Europa y la Gente sin Historia*. Buenos Aires: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1993.

A construção de um cânone: a presença de Carolina Maria de Jesus nas narrativas femininas periféricas

Eliane da Conceição Silva

Neste artigo, pretendo discutir sobre a importância da escrita de Carolina Maria de Jesus a partir de um diálogo com a escrita de mulheres da chamada literatura marginal periférica. O reconhecimento de Carolina Maria de Jesus na perspectiva de mulheres, muitas vezes pouco reconhecidas como produtoras de literatura no contexto da literatura marginal, traz ao debate a construção de um cânone para essa literatura, especialmente se levarmos em conta o pioneirismo de Carolina Maria de Jesus.

A literatura marginal é um movimento literário e cultural surgido entre os anos 1990/2000 na cidade de São Paulo e que tem como porta-voz inicial o escritor paulistano Ferréz, que idealizou e organizou o projeto: “Literatura Marginal: a cultura da periferia”. Nesse projeto, publicado inicialmente em 2001 com o Ato I na revista Caros Amigos, foram reunidos textos de diferentes autores da periferia. (Nascimento, 2009). Além disso, essa produção é feita fora do campo literário propriamente dito, criando um espaço de produção cultural, capaz de tecer suas redes, que proliferam nos diversos saraus e encontros literários que ocorrem em diferentes pontos da periferia (região metropolitana de São Paulo) e que, na medida do possível, permitem fazer e circular essa produção cultural.

Segundo João César de Castro Rocha (2004), a obra de Carolina Maria de Jesus inaugura a atual literatura marginal, enquanto produção literária feita por aqueles que estão às margens da sociedade. A literatura marginal pode ser definida pela forma de representar, tanto as dificuldades e injustiças sociais vividas pelos marginalizados, quanto a violência exercida e sofrida, de maneira explícita, na escrita do texto. Entretanto, o aspecto principal da literatura marginal é a centralidade da voz dos indivíduos e grupos marginalizados socialmente, que falam por si mesmos, tratando dos problemas que os afetam, cuja base está na consciência crítica sobre a realidade social. (Rocha, 2004). Segundo Mario Augusto da Silva (2013), em pesquisa sobre a literatura negra no Brasil de 1960 a 2000, a literatura marginal apresenta uma relação direta entre o vivido e o narrado e que, apesar do nome ser o mesmo que marcou a geração do mimeógrafo (movimento artístico e literário dos anos 1970/1980 conhecido também como poesia marginal), a divulgação comercial não é vista como um problema pela atual literatura

marginal, uma vez que se busca “amplificar a mensagem”. Além disso, o autor chama a atenção para sua relação direta com a literatura negra, sendo Solano Trindade e Carolina Maria de Jesus reconhecidos enquanto cânones literários.

Portanto, Carolina Maria de Jesus ocupa uma posição central para a definição da própria ideia de literatura marginal, pois, embora publicada pela Francisco Alves, uma grande editora da época, no campo literário sua escrita não obteve o devido reconhecimento, estando, portanto, numa posição fronteira. (Silva, 2016; 2019). Por conseguinte, esse aspecto da literatura de Carolina Maria de Jesus é também significativo, uma vez que sua obra se tornou referência para a literatura marginal periférica. Sacolinha, um dos principais representantes da literatura marginal, ressaltou que Quarto de despejo foi um livro fundamental para sua carreira de escritor. (Nascimento, 2009, p. 220). Além disso, Sérgio Vaz, fundador da Cooperifa, um dos pioneiros na produção e divulgação de literatura na periferia de São Paulo, define Carolina como “a primeira vida louca da História”, sendo o título de sua obra, Flores de alvenaria, uma referência ao livro Casa de alvenaria. (Silva; 2019)

Segundo Antonio Candido (1997, v. 1, p. 10), a literatura é fundamental para formação da “nossa sensibilidade e visão de mundo”. Ao analisar a formação da nossa literatura, o autor busca enfatizar o valor e a função das obras, e mesmo que, quando comparada ao padrão europeu, possa ser tida como fraca e incipiente, é preciso amá-la, valorizá-la, pois é essa literatura que nos exprime. E nesse sentido, o autor procura entender a construção do nosso sistema literário. Para analisar a literatura, o autor reforça a necessidade de se compreendê-la enquanto um sistema que articula as três dimensões: autor-obra-público, sem perder de vista que esse sistema também deve levar em conta a dimensão de “uma certa continuidade de tradição” (Candido, 1997, v. 1, p. 16). Portanto, pensar a obra de Carolina Maria de Jesus como parte de um sistema literário, sua presença é fundamental também para a nossa tradição literária, nos colocando diante de modelos de pensamento, comportamentos e que, de uma forma ou de outra, futuras gerações se voltam a ela, tanto no sentido de dar prosseguimento a essa tradição, quanto no sentido de questioná-la.

Carolina Maria de Jesus nasceu em 14 de março de 1914, iniciando sua formação escolar em um colégio espírita de Sacramento-MG, mas sua educação formal foi interrompida quando precisou deixar a escola e partir com sua mãe em busca de trabalho fora da cidade. Apesar dos poucos anos de estudo, Carolina desenvolveu um grande amor pelas letras e se tornou leitora assídua dos poucos livros a que teve acesso.

Sua trajetória é marcada por constantes mudanças, saindo de Minas Gerais ainda adolescente à procura de trabalho no Estado de São Paulo até migrar definitivamente para a capital. Na cidade de São Paulo, Carolina teve seus três filhos e sua ida para a favela está ligada às dificuldades que vivenciou desde então. No livro *Onde está a felicidade?* (2014), especificamente no texto “Favela”, a escritora narra sobre as condições que a levaram para a favela do Canindé e o contexto de nascimento de seus filhos, marcado pela pobreza e solidão.

Entretanto, é também nesse momento que vemos o esforço de Carolina para ser reconhecida como escritora, o que nos remete à análise de Alice Walker (1983, p. 234) sobre os impedimentos para a expressão artística de que mulheres negras escravizadas, pois muitas mulheres dotadas de criatividade tiveram seu dom duramente sufocado, levando muitas dessas mulheres à loucura. Embora sobre contextos históricos e sociais distintos, a reflexão da autora sobre a forma como o talento dessas mulheres foi desperdiçado pela violência do sistema escravocrata por toda exploração e repressão que o determinou, a situação de mulheres negras e pobres, como Carolina Maria de Jesus continua marcado pelo trabalho árduo e péssimas condições de vida. Assim, compreender a trajetória de Carolina Maria de Jesus nos permite avaliar não só as barreiras que precisou derrubar para expressar sua força criativa e para que pudesse ser lida e reconhecida hoje como escritora, como também essa experiência de vida e escrita, como define Conceição Evaristo através da noção de *escrevivência*, encontra eco em outras experiências coletivas e individuais.

A *Escrevivência* pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva de sua escrita, e muitas vezes o é. Mas, ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade. Não se restringe, pois, a uma escrita de si, a uma pintura de si. (Evaristo, 2020, p. 35)

Quando Antonio Candido analisa o pertencimento de determinado autor ao sistema literário, o foco se dá ao seu papel dentro desse sistema. Nesse sentido, as mulheres tiveram sua importância negada e de maneira geral foram apagadas na formação e na tradição do nosso sistema literário, inclusive quando observamos o Romantismo, sobretudo pelo seu aspecto mais significativo, o nacionalismo, que, para além da representação das “coisas locais”, descrevendo lugares, costumes etc. denota uma intenção ao fazê-lo, que ultrapassando o estético, o projeto nacionalista visa intervir na

realidade do país, tal qual a vertente abolicionista desse movimento procurou fazer ao trazer o problema da escravidão para suas histórias. Nesse sentido, o desconhecimento de uma escritora como Maria Firmino dos Reis (1822-1917) e sua obra pioneira, *Úrsula: Romance Original Brasileiro Por Uma Maranhense* (1859), demonstra o silenciamento da escrita de mulheres, sobretudo negras, desde os momentos iniciais de formação da nossa literatura. Por outro lado, ao observamos a literatura marginal periférica, emblemática por trazer à cena literária a voz de quem vive a marginalização social, percebemos que ainda assim é um movimento majoritariamente representado por homens. (Nascimento, 2009)

Nesse sentido, as poesias publicadas no livro *Pretextos de mulheres negras* representam uma ruptura com esse padrão de exclusão e silenciamento, uma vez que o foco está na perspectiva feminina. Ao representar o amor sexual ou o afeto por esse ponto de vista, o de mulheres negras periféricas, por si só é significativo para reflexão, e está presente na maioria das poesias publicadas no livro.

“Ele aparece na morada das estrelas / Quando a lua cheia transborda / Vem na calmaria de uma maré / Nas ondas que avançam e recuam / Não sei se teme ser imensidão / Ou é seu tempo de nova estação.” (Elizandra Souza, 2013, p. 35)

Para além disso, a escrita das autoras traz para o centro da produção literária a valorização da beleza da mulher negra, da cultura, da religião e das relações de afeto afrocentradas.

“Pra ser flor há que ser raiz. / Nascida do ventre da mãe África. / Flores são sinceras. Fraternas e tem tal beleza. / São livres, são leves, hoje soltas. / Caminham na resistência”. (Lids Ramos, 2013, p. 59)

“Ainda menino / tens o dom de fazer nascer / um querer de raiz / crespa / há força, há cor / marcas na pele de um povo / nu de rosto e poros”. (Lu’z Ribeiro, 2013, p. 64)

“O quadril balançante, a cabeça pensante / No meio disso, tem um coração pulsante / Que na sua oralidade, há verdades impregnadas / Não mais saúda o Orisá de forma camuflada”. (Janaína Teodoro, p. 42)

“Aos homens que amei / Lamento não terem reconhecido / O mais forte dos Pilares / Sobrevivi através dos anos / Abençoada pela força de Oxum”. (Tula Pilar, 2013, p. 119)

A crítica social, característica da literatura marginal, aparece também representada do ponto de vista feminino que sofre com a violência doméstica, com o aborto e, mesmo nas relações afetivas, reflete sobre o impacto do racismo na relação entre iguais.

Na apresentação de Carmen Faustino (2013, p. 9), educadora e pesquisadora, aparece a valorização de suas origens, sobretudo na figura das mulheres de sua família, definida por ela como matriarcal, “mas que a presença masculina pesa em nossas costas e ventres”, sinalizando para a intersecção do racismo e do machismo cotidianos que não as impede de lutar, amar e escrever, percepção essa que também está presente na obra de Carolina Maria de Jesus e nos remete ao célebre discurso de Sojourner Truth, “Não sou eu uma mulher?” (Silva, 2019). Além desse aspecto, ser acolhida e vista como igual é outro ponto valorizado por Carmen Faustino, e ocupar esses espaços de igualdade é fundamental para o fortalecimento da luta dessas mulheres, uma vez que são escassos.

Desta forma, refletir sobre a escrita dessas escritoras em diálogo com a escrita de Carolina Maria de Jesus exige compreender as imensas barreiras que elas precisaram e precisam derrubar para poder se fazerem lidas, conhecidas e respeitadas.

When we have pleaded for understanding, our character has been distorted; when we have asked for simple caring, we have been handed empty inspirational appellations then stuck in the farthest corner. When we have asked for love, we have been given children. In short, even our plainer gifts, our labors of fidelity and love, have been knocked down our throats. To be an artist and a black woman, even today, lowers our status in many respects, rather than raises it: and yet, artists we will be (WALKER, 1983, p. 237).

Ao procurarmos compreender a literatura como forma de expressão artística socialmente construída, portanto, não como uma mera reprodução dos aspectos sociais, nem como texto deslocado da realidade, é possível perceber que a importância de uma obra ou autor/a não está na expressão de aspectos sociais em si, mas no modo como o faz. Da mesma maneira que não é com enfoque na biografia individual de um artista que se encontrará o valor de sua obra, buscando nessa personalidade os sentimentos, ideias que estão expressos no texto, mas no como essas noções são construídas, através da imaginação e da técnica. E é com base no que o texto de Carolina Maria de Jesus exprime de mais literário e menos sociológico ou documental que reside sua importância para a literatura marginal no contexto atual, sobretudo para as escritoras que buscam reconhecimento.

O livro *Pretextos de mulheres negras* (2013) é uma antologia poética resultado da atuação do coletivo Mjiba, com apoio do Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) e organizado por Carmen Faustino e Elizandra Souza. Na obra estão reunidos 46 poemas e textos de apresentação autobiográficos de 22 escritoras negras com

importante atuação cultural na periferia. Cada uma das escritoras convidadas a compor a antologia se apresenta antes dos textos literários, duas poesias por autora. Na apresentação, além do nome e do campo de atuação, o local de residência é um aspecto fundamental para definir seu pertencimento. No caso das 20 escritoras de São Paulo, são todas moradoras da periferia da cidade ou de cidades conurbadas .

Os textos são organizados em ordem alfabética pelo nome da escritora e começam com a apresentação autobiográfica centrada no local de origem e/ou residência, formação profissional e atuação política/cultural. A partir disso, as apresentações tratam de suas reflexões identitárias enquanto mulheres negras, sobre a presença da escrita em suas vidas, suas inspirações, o que valorizam e como entendem seu pertencimento étnico racial e de gênero. E é nesse sentido que podemos relacionar seus textos, tendo por base os temas abordados e a referência ou influência de Carolina Maria de Jesus.

As autoras que compõem o livro são: Carmen Faustino, Chaia Dechen, Débora Marçal, Elis Regina, Elidivânia Souza, Eliandra Souza, Flávia Rosa, Janaína Teodoro, Jenyffer Nascimento, Landy Freitas, Lids Ramos, Lu'z Ribeiro, Luciana Dias, Mel Duarte, Naula Carvalho, Priscila Preta, Queen Nzinga Maxwell, Raquel Almeida, Rose Dorea, Tiely Queen, Tina Mucavele, Tula Pilar. Além dos textos das autoras, as demais mulheres envolvidas no projeto como a designer e a artista plástica, Nina Vieira e Renata Felinto têm suas apresentações autobiográficas acrescidas ao volume. Cabe ressaltar ainda a presença de uma apresentação da escritora Maria Tereza Moreira de Jesus, elaborada pela pesquisadora Renata Felinto, acrescido de dois poemas da escritora, sendo inclusive um deles em homenagem à Carolina Maria de Jesus e, por fim, a apresentação do coletivo Mjiba, formado por um breve relato sobre sua formação, ilustrado com fotos e referências às pessoas envolvidas nos eventos realizados pelo coletivo.

No texto de apresentação do livro, sobressai um sentido de tradição da escrita feminina negra, tanto na citação direta de Conceição Evaristo para refletir sobre o ato da escrita, quanto de reverência àquelas que vieram antes, como Carolina Maria de Jesus, mas reconhecendo a importância da sua própria escrita como continuidade, daí o título da apresentação referir-se ao ato de espalhar sementes.

Quando Elizandra Souza, com sua poética, convoca as vozes silenciadas de várias mulheres periféricas e negras, ela consegue resgatar do esquecimento das narrativas tradicionais a memória transgressiva de suas respectivas intelectuais subjugadas, como Carolina Maria de Jesus, antes de ser 'descoberta' poeta. Deste modo, ela consegue reconectar as vozes femininas que estão sufocadas e retoma, por meio da literatura, o que

Carolina começou há meio século: as denúncias de um universo periférico por meio da literatura. (Balbino, 2016, p. 87)

Nesses textos, vemos a força da escrita de mulheres falando sobre e para outras mulheres negras e periféricas e nos chama a atenção em suas autorrepresentações as referências dessas escritoras, que vão das lutas de suas próprias mães, avós, às criações artísticas de outras mulheres negras, escritoras e artistas brasileiras e estrangeiras, sobretudo ao serem tidas como exemplos. Em suas falas sobressai o desejo consciente de que as mulheres negras deixem de ser objeto e se tornem cada vez mais protagonistas, como afirma Débora Marçal ou a percepção do papel da escrita para que a mulher negra deixe de ser objeto e se torne sujeito da cena, conforme Priscila Preta, ou ainda, como enfatiza Luciana Dias, a consciência de que, nos espaços culturais, especificamente nas “prateleiras das bibliotecas”, apesar de serem minoria, são capazes de chamar a atenção. Dentre as referências artísticas, literárias ou históricas citadas, o nome de Carolina Maria de Jesus é recorrente, sendo referido diretamente por cinco escritoras, bem como por outra profissional envolvida no projeto, Renata Felinto, ao apresentar um minibiografia da poeta e artista múltipla Maria Tereza Moreira de Jesus (1974-2010), cuja poesia em homenagem à Carolina Maria de Jesus é apresentada no livro.

Comprei um sapato lindo número trinta e nove sendo que calço número quarenta e dois. Andei muito a pé, adoentei-me. Pra acalmar os pés e não repetir esse ato insano fiz uma salmoura de água quente e ensinei crianças e adolescentes que não se vende o próprio sonho. (Maria Tereza, 2007, p. 25 apud Souza; Faustino, 2013, p. 130).

Assim, há um reconhecimento de Carolina, mas também de outras escritoras negras, como aquelas que acreditaram na própria força e abriram o caminho para que outras mulheres também o fizessem, como reconhece Mel Duarte, ou, como Tula Pilar critica, se opondo à redução do “valor de suas trajetórias” a estereótipos da mulher negra e pobre, restringindo sua escrita ao “exotismo” da situação.

Apesar de Quarto de despejo ser o livro mais conhecido de Carolina Maria de Jesus, pretendo trazer para discussão a obra Casa de Alvenaria: diário de uma ex-favelada (1961), considerada pela crítica como uma espécie de continuação de Quarto de despejo. Em Casa de alvenaria, apesar das semelhanças com Quarto de despejo, Carolina Maria de Jesus apresenta uma visão muito particular daquilo que ela chama “sala de visitas”. Nessa obra, a escritora apresenta um olhar crítico sobre os diferentes grupos sociais com os quais passou a conviver, procurando fugir dos estereótipos e da posição de objetificação que muitas vezes tentaram lhe impor. (Silva, 2016)

Casa de Alvenaria é o trabalho seguinte à publicação de Quarto de despejo, no seu segundo diário, também sob edição do jornalista Audálio Dantas, os registros datam de 05 de maio de 1960 a 21 de maio de 1961. Na obra, vemos sua reflexão sobre a repercussão do sucesso de vendas de Quarto de Despejo e o modo como sua vida foi, em poucos meses, completamente transformada, ao deixar a favela e passar a viver entre os da “sala de visitas”. Além disso, em Casa de Alvenaria, Carolina Maria de Jesus também reflete sobre o mercado editorial no Brasil e sua relação com ele (Silva, 2016). Esse aspecto é importante dadas às dificuldades enfrentadas ainda hoje por escritoras da literatura marginal periférica. Assim, Elizandra Souza, em entrevista à Jéssica Balbino, fala sobre o momento de lançamento do livro Pretextos de mulheres negras.

Foi um livro que fizemos mil exemplares a primeira tiragem e em duas semanas a gente não tinha mais nenhum exemplar, até porque eram 22 autoras e só o fato de dividir a cota, no lançamento, de forma propositiva e provocativa, o livro não foi vendido, ele foi distribuído, porque pela experiência do Águas da Cabaça e do Cadernos Negros, o lançamento está cheio, mas não quer dizer que você tem uma vendagem de livros interessante (Balbino, 2016, p. 275)

A experiência com o lançamento do livro apontada pela escritora mostra as dificuldades encontradas na divulgação e venda dos livros, sobretudo quando ela se refere mais adiante na mesma entrevista à constatação de que os homens não leem o que as mulheres escrevem e que muitas vezes as autoras são reconhecidas, mas muito pouco lidas.

Gayatri Spivak reflete sobre a seguinte questão: “pode o subalterno falar?”. Para a autora, o sujeito subalterno é um “sujeito-efeito”, pois é resultado do discurso dominante. Deste modo, as determinações sociais e culturais impõem obstáculos que impedem que o discurso da mulher seja respeitado ou mesmo reconhecido, posto ser o discurso de um subalterno. Na apresentação de seus textos, Raquel Almeida define sua escrita atual como “despertar e grito”. Cofundadora do Sarau Elo da Corrente, sua atuação enquanto produtora cultural e poeta demonstram a complexidade da pergunta de Gayatri Spivak, pois ainda que partilhando de um mesmo espaço e dotada do mesmo potencial criativo que os homens, Raquel Almeida aponta como foi difícil o começo e o quanto as mulheres ainda são vistas como coadjuvantes ou ajudantes dos homens.

E pra mim teve vários problemas assim, primeiro com a questão do bar, né. O bar é sempre visto como ambiente masculino, os homens vão beber, jogar fazer tudo e as mulheres ficam em casa, cozinhando, lavando, cuidando dos filhos. Quando eu passei a

tomar, desde o primeiro sarau, pegar microfone, pedir silêncio, chamar o poeta, discutir com alguém que está causando, já causou um impacto, tipo: é mulher, sei lá, sai daqui que não é um espaço seu. E ser uma das primeiras organizadoras de sarau foi um incomodo muito grande da minha parte... (Balbino, 2016, p. 306-307)

Com o sucesso de Quarto de despejo, a vida de Carolina Maria de Jesus muda radicalmente, percebendo-se num mundo diferente com a saída do “quarto de despejo”, estar na “sala de visitas” demanda um grande esforço de adaptação, em que a busca por ser reconhecida esbarra na negação e no estranhamento. Virginia Bicudo (2010), em estudo clássico sobre a atitude de pretos e pardos em processo de ascensão social, assinala que muitas vezes a proximidade com o mundo dos brancos é um fator de desmobilização pela luta constante por aceitação e não inferiorização, buscando se adequar ao padrão das relações raciais. Carolina Maria de Jesus sofre com o isolamento, mas avalia criticamente a situação: “Eu era do quarto de despejo. Agora eu sou da sala de visita. Estou na casa de alvenaria. No quarto de despejo eu conhecia os pé-rapados, os corvos e os mendigos. Na casa de alvenaria estou mesclada com as classes variadas. Os ricos e os da classe média”. E logo a seguir relata mais um encontro em casa de pessoas da elite, que a deixam confusa: “Ela falava uns termos políticos que eu desconheço. Ouvindo eles falar de politica tinha impressão que eu estava num mundo estranho”. (Jesus, 1961, p. 130).

Essas observações, se vistas comparativamente ao que ela imaginava quando vivia fora deste mundo, no espaço da favela, marcado pelas dificuldades inerentes à falta de condições básicas de vida, mostram que neste outro espaço, no qual ela também não se reconhecia, evidenciam sua visão crítica da realidade social. Carolina, portanto, está numa posição fronteira, sem pertencer a nenhum dos mundos, mas trazendo deles elementos que constituem a sua própria escrita. Nesse sentido, pensar as potencialidades do conceito de *outsider within*, como define Patricia Hill Collins (2016) nos ajuda a perceber que o conceito de marginalidade tradicional vê a diferença e o status como problemas em si, cuja solução é a assimilação. No entanto, para a autora, tal posição tem um potencial criativo, uma vez que esse ponto de vista específico permite perceber aspectos e nuances da realidade social que o pensamento canônico não abrange. Nesse sentido, é fundamental se levar em conta o aspecto autobiográfico, uma vez que as vivências podem levar a diferentes análises sobre as diversas formas de desigualdade, tais como classe, raça e gênero, que as perpassam individual e coletivamente.

É esse potencial criativo e inovador que percebemos a partir da leitura da obra de Carolina Maria de Jesus, cuja influência se faz sentir nas obras de autoria negra periférica,

muito embora, tomando a experiência particular de Carolina essa posição ambígua marcou toda sua vivência desde o período em que morou na favela do Canindé, posto que não se via como parte do grupo pelo seu contato cotidiano com a leitura e escrita, embora vivesse e partilhasse com eles as mesmas condições de miséria e violência social. Mas, quando consegue enfim sair da favela, devido ao seu trabalho como escritora, também não se sente inserida. Essa posição ambígua é expressa em ressentimento e isolamento que Carolina traduz em seus escritos e no limite a levam a tomar a decisão de se isolar, buscando um recanto em Parelheiros, extremo sul da cidade de São Paulo (Silva, 2016).

De volta à periferia, simbolicamente a mesma que viu surgir o movimento da literatura marginal. Entretanto, diferente são as atitudes das autoras reunidas em *Pretextos de mulheres negras*, dado o grau de envolvimento coletivo, político e cultural, as dificuldades enfrentadas de marginalização social, inclusive no campo de atuação da literatura marginal, não implicam em isolamento, pelo contrário, há o fortalecimento das redes de pertencimento enquanto artistas.

Embora a solidão sentida pelas escritoras seja a mesma, Carolina estava isolada em seu ofício de retratar o dia a dia da favela e Elizandra Souza consegue encontrar, em coletivos protagonizados por ela ou não, de outras mulheres, a troca necessária para seguir produzindo literatura. Sob esta perspectiva, talvez esta seja a principal mudança nestes 50 anos em que as mulheres escrevem. De um mesmo lado e separadas apenas pelo tempo, Carolina Maria de Jesus e Elizandra Souza estão juntas”. (Balbino, 2016, p. 90)

Jéssica Balbino (2016) fez um importante trabalho de pesquisa sobre a atuação das mulheres na literatura marginal e nos mostra a importância do aspecto coletivo na organização e participação nos saraus, publicações em antologias femininas, bem como a própria perspectiva de seus textos.

Érica Nascimento (2009, p.36-59) aborda a produção cultural feita na periferia, tomando como base de seu trabalho a formação, produção e disseminação da literatura marginal. Conforme apontado por Jéssica Balbino, ao analisar a atuação das mulheres na literatura marginal, ainda há a preponderância do universo masculino, reforçando a análise feita por Érica Nascimento (2009, p. 241), sobre a forma como a mulher negra é retratada nesse universo: a mãe solteira, abandonada, humilhada por patrões, mas considerada “guerreira” já que sustenta os filhos sozinha. Mas para além da representação, a pesquisadora sinaliza para a pequena participação de autoras nas publicações que marcaram o reconhecimento da literatura marginal com a publicação da revista *Caros Amigos*, cujo editorial de Ferréz trazia para um público maior a produção

literária daqueles que estavam às margens. Assim, nos três Atos publicados em 2001, 2002 e 2004, Érica Nascimento (2009, p. 57-71) nos chama a atenção para o fato de que no primeiro volume nenhuma escritora foi publicada, no segundo volume duas autoras publicam seus textos e no terceiro volume se tem a publicação de quatro autoras, para respectivamente a divulgação de dez, vinte e cinco e quinze autores. Dentre as autoras publicadas no Ato III da Literatura Marginal está Elizandra Souza, que sinaliza nesse momento o ponto de vista das mulheres.

Crucificada está Maria / Com a barriga habitada / Morreram os sonhos e ainda / Tem olhar clemente / A religião já não a consola / Pois sua vida é sacrificada / Usa chinelos havaianas / Mas na verdade está descalça / Seu filho no ventre / Se move angustiado / Com medo de passar fome / Quando sair do placentário / Muitas são marias macabéias / Que estão desconsoladas. (Souza, 2004, p. 30 apud Nascimento, 2009, p. 71)

A trajetória de Elizandra Souza é emblemática. Escrevendo desde muito cedo, a escritora começou a publicar o fanzine Mjiba no início dos anos 2000 e passa a integrar a Cooperifa, a partir de 2004, quando também publica poesias no Ato III da Literatura Marginal. Formada em jornalismo, Elizandra é uma das poucas a despontar no contexto de divulgação da literatura marginal que se tornou escritora e “multiplicadora da palavra” (Balbino, 2016, p. 84-85).

Nas poesias, amor e afeto são questões mais presentes que nos ajudam a refletir sobre a visão de mundo das autoras, sobre suas vivências, suas subjetividades, que representam as mudanças nas relações afetivas e na percepção do desejo feminino, mas também desnudam uma herança histórica.

Jenyffer Nascimento apresenta diferentes situações de amor vividas por mulheres negras, mas de um ponto de vista pouco discutido, o das relações afetivas com homens negros. Cada um dos amores nos faz refletir sobre a relação entre gênero e raça de forma interligada, em que uma forma de opressão não anula a outra, mas se sobrepõem.

O primeiro homem negro que amei / Não sabia que era negro / Mas a polícia sabia bem / Tirando os beijos trocados na porta da escola / Demonstração de afeto, coisa rara / Revolta era o sentimento mais comum/A maneira de dividir a dor/De dividir a cor. (Jenyffer Nascimento, 2013, p. 50)

Segundo bell hooks (2010), nossa capacidade de amar e demonstrar afeto foi prejudicada pelo sistema escravocrata e, desde então, a própria vontade de amar torna-se um ato de resistência para os afro-americanos. A autora cita as relações pautadas na

violência que, pautadas na lógica da dominação, acabam sendo reproduzidas por homens negros sobre as mulheres negras.

O segundo homem negro que eu amei / Foi doce, amoroso e companheiro / Tínhamos o hip-hop como pano de fundo / Dançamos, vivemos à rua, o mundo! / Não fosse o ciúme: amor = prisão / Numa crise me chamou de vagabunda / E me empurrou do escadão / Chorou arrependido, mas não deu / Não deu mais para o amor. (Jenyffer Nascimento, 2013, p. 50)

Pensar a escrita de Jenyffer Nascimento, para além do aspecto autobiográfico que a escritora ressalta em sua poesia como “maneira de ser, estar e perceber. Quando escrevo me sinto mais humana” (Jenyffer Nascimento, 2013, p. 47), percebemos também o seu pertencimento enquanto mulher negra e a importância da luta coletiva. Nesse sentido, sua poesia nos mostra que o eu lírico dessa poesia extrapola as experiências individuais e se torna um coletivo ao falar das situações de abandono e de desvalorização. “Um dia o poeta, quis por bem fazer discurso / ‘mulheres negras são difíceis, cheias de complexo’ / Era a moça branca com quem ia se casar / Sugeriu que eu fosse sua amante / Chorei muito, mas não de amor”. (Jenyffer Nascimento, 2013, p. 51)

Aqui vemos o impacto da ideologia do branqueamento sobre as relações sociais e afetivas. Mas como aponta Neusa Santos Souza (2021, p. 50), a estrutura das relações raciais no Brasil se sustenta no tripé “continuum de cor, ideologia do embranquecimento e democracia racial”, que possibilitou a ascensão do negro, mas trouxe consequências individuais graves aos indivíduos, presentes nos estudos de caso que a psicanalista acompanhou. Assim, ao refletir inclusive sobre a desvalorização ou pseudovalorização que o parceiro branco representa para as pessoas negras em ascensão social, a autora conclui pela necessidade de reconstrução do ego, pautado numa perspectiva histórica de valoração e interesses próprios, vendo a militância política como lugar de transformação individual e coletiva. Nesse sentido, o eu-lírico de Jenyffer Nascimento (p. 51) rompe com o ciclo de autodepreciação e opta pelo amor-próprio em sentido amplo.

“Todos os homens que amei são negros. / Não me julgue o coração / Eu só quero amar / Apenas.”

A crítica social, a denúncia das situações de violência, racismo e marginalização social são comuns nos textos da chamada literatura marginal. Assim, como Ferréz (2005) representa em sua obra *Capão pecado*. A história protagonizada por um jovem rapaz da periferia da zona sul de São Paulo, não centra apenas na sua visão de mundo e situações que enfrenta de pobreza, sofrimento com o pai alcoólatra e a paixão pela namorada do

amigo. No romance, intercalado ao que Rael vivencia, o narrador onisciente nos coloca diante dos dramas de seus amigos ou apenas conhecidos, companheiros de vida às margens da sociedade. Mas o ponto de vista dessas personagens é o ponto de vista masculino, do rapaz que visa ascender pelos estudos, daqueles que estão envolvidos com a criminalidade e daqueles que se perderam no mundo das drogas. As mulheres são apenas coadjuvantes nas situações vividas por eles, envoltas em estereótipos da mãe abnegada ou do seu oposto, daquela que abandona o filho, seus dramas não são aprofundados. Jenyffer Nascimento, após muito tempo de silêncio, apenas ouvindo o que as pessoas tinham a dizer nos saraus que acompanhava, inicia sua escrita como forma de resposta a um homem que viu na Cooperifa. Imaginando-se em um encontro com ele, a autora ousou dizer que a mulher que ele apresentava em sua poesia não a representava. (Balbino, 2016, p. 310)

A miséria que mata, oprime, humilha, traz para a discussão o problema da marginalização social. Entretanto, pela maneira como as escritoras de *Pretextos* de mulheres negras expõem essa situação, nos permite ir além e perceber novas perspectivas, daquelas que são historicamente silenciadas, mas que passaram a ter voz e microfone para expor suas vivências e visões de mundo. Em “Domesticar”, Débora Marçal nos apresenta um texto direto e bastante elucidativo de crítica à violência contra a mulher. Definindo o problema através da repetição da frase “violência doméstica é”, a poeta tece uma importante crítica social à dominação masculina, passando pelas formas mais sutis de violência simbólica com a possibilidade de o agressor esconder-se atrás de “um pênis social”, que levanta a voz ou inibe a liberdade de expressão das mulheres, passando pela violência psicológica que aterroriza e culminando com as agressões físicas, causadas ou não pelo alcoolismo.

Patricia Hill Collins (2016) reflete sobre o papel das mulheres negras em posição marginal na academia, mas como isso tem levado a um pensamento criativo por conta desse ponto de vista específico. A autora cita Zora Hurston e bell hooks, por exemplo, para falar dessa posição peculiar que gera um pensamento inovador, como no caso do Brasil, não podemos deixar de pensar em Lélia Gonzales, Neusa Santos Souza, Beatriz Nascimento entre outras. Ao falar de suas referências, a escritora Elis Regina (2013, p. 23) admira as mulheres negras das artes “por dialogarem com nossas almas e carnes”, bem como “as mulheres negras das academias e políticas, pela habilidade na arte de afiar as facas e línguas”. Esse reconhecimento demonstra a importância dessas outsiders within, termo utilizado por Collins ao se referir à ambiguidade das mulheres negras dentro

da academia (within), mas outsiders por conta de sua origem (gênero, étnico racial, e muitas vezes de classe social) num mundo dominado por uma elite majoritariamente masculina e branca. Ao “afiar as facas e línguas”, essas mulheres contribuem para uma mudança de pontos de vista de pesquisa e conhecimento o que favorece as mulheres negras enquanto grupo. Mas ao citar também as mulheres negras das artes, a ligação entre corpo e alma nos remete à própria poesia da autora, “Dolores de Minina”. No texto, Elis Regina (2013, p. 26) reorganiza a grafia das palavras com base no significado delas para falar de um tema delicado, sobretudo para as mulheres negras e pobres, a questão do aborto. Ela reforça o pertencimento étnico e social da personagem através dos elementos que permitem identificar sua cor, profissão, solidão e dor. “Dolores... melanina minina ... / aPRENHeensivA / a-prendia na faxina (...) e ... sem chão / nem asa / sem caixão / nem casa / c’um comichão / e náusea... / ... o ventre se arriba / e invade o peito em cólica / na purgação do purgatório, solitária”

A mudança de perspectiva nas representações criadas pela atual literatura marginal nos chama a atenção para a força criadora das mulheres negras atuantes, mesmo que ainda sem tanta visibilidade, mas que são cada vez mais conscientes do seu próprio protagonismo para romper com o silenciamento.

Alice Walker reflete sobre a necessidade de existência de modelos para a criação artística, baseando-se em uma carta escrita por Van Gogh em 1889, na qual o pintor lamenta a falta de modelos e o sofrimento pela inadequação social que impactam diretamente na sua criação. A autora identifica nesse relato “Moving and revealing ” muito do que sentiu quanto à falta de modelos e referências de escritoras negras para a sua própria criação. Assim, a autora ressalta o significado dos modelos, por abrirem possibilidades de liberdade de escrita e de reconhecimento em suas experiências. Ao definir a verdadeira arte da escrita como fazer aquilo que lhe interessa e não o que os outros esperam, a autora chama atenção para o posicionamento da escritora Toni Morrison, cujo desejo era escrever o que gostaria de ler, em muitos casos para as mulheres negras, ser seu próprio modelo. Para exemplificar, a escritora narra o desejo de escrita de um conto sobre as histórias que sua mãe contava sobre religiosidade voltada às práticas do vodu. No esforço de colher material histórico para sua narrativa encontrou apenas textos de autores brancos que desumanizavam e ridicularizavam tais práticas, mas, ao se deparar com o nome de Zora Neale Hurston, antropóloga, folclorista e romancista negra, encontrou um modelo.

Nesse sentido, a importância de Carolina Maria de Jesus e de tantas outras escritoras negras, pouco conhecidas, ou se quer lidas, mostra o significado da mudança, trazendo à cena literária um novo tipo de narrativa com base em outros modelos.

Faz-se necessário e urgente, porém, que essas histórias sejam contadas pelas próprias mulheres, como o fez Carolina Maria de Jesus e as escritoras aqui discutidas, pois, somente quando a mulher escreve a sua própria história, na qual muitas vezes apresenta a mãe solteira, a mulher negra guerreira, dentre tantos outros papéis sociais impostos a ela, essas representações deixam de ser estereótipos e trazem a beleza da narrativa e o verdadeiro reconhecimento de suas trajetórias.

“Ela merece uma coroa / Por todo o asé que enche seu peito / Pelo marfim sorriso, refletido nos olhos / Por ter na pele o brilho do sol e da lua / Pelos crespos que ostentam a resistência”. (Carmem Faustino, 2013, p. 10)

Os textos aqui discutidos trouxeram para a reflexão as dificuldades para o reconhecimento da escrita feminina, mas como afirmam Diego Reis e Elisangela Araújo (2020), o lugar do feminino na literatura periférica é um lugar reivindicado e marcado por questionamentos em torno do lugar das mulheres na literatura, sobretudo em relação à mudança dos cânones. Nesse sentido, ao propormos a discussão aproximando as autoras analisadas mais do que reforçar um estereótipo de escritora da favela sobre Carolina Maria de Jesus, é possível perceber na sua escrita, bem como nas diversas referências feitas pelas escritoras de *Pretextos de mulheres negras*, a importância de sua obra para a *Literatura Marginal*, sendo vista, referenciada e reconhecida como escritora, como um cânone dessa nova literatura.

Portanto, esperamos ter contribuído para o debate sobre a produção literária de mulheres da periferia, tendo como base o diálogo com a escritora Carolina Maria de Jesus e como sua produção se relaciona às experiências de mulheres negras periféricas e como impacta na sua escrita, servindo de apoio para discussão de questões envolvendo classe, raça e gênero também na criação feita às margens do sistema. Assim, ao trazer a perspectiva das escritoras de tão diversas, que representam em seus textos mulheres negras e periféricas, fortes e sensíveis, capazes de ocupar cada vez mais espaços no campo social, (e isso inclui todos os campos historicamente vedados a esse grupo) persistem, gerando uma transformação mais profunda. Ao nos fazerem ouvir outras vozes e histórias, sem perder de vista aquelas que vieram antes e ousaram mesmo em um mundo exclusivo e excludente, como Carolina Maria de Jesus, evidenciam que estamos no caminho de construção de um novo cânone para a nossa literatura.

Referências

- BALBINO, Jéssica. Pelas margens: vozes femininas na literatura periférica. 2016. Dissertação (Mestrado em divulgação científica e cultural)– Instituto de Estudos da Linguagem e Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo da Universidade Estadual de Campinas, 2016.
- CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1836). 8. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1997. V.1
- CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1836-1880). 8. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1997. V.2
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Revista Sociedade e Estado. Brasília, v. 31, n. 1, p. 99-127, jan.-abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/MZ8tzzsGrvmFTKFqr6GLVMn/?lang=pt> Acesso em: 24 fev. 2020.
- EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos In: DUARTE, Constância Lima. NUNES, Isabella Rosado. (Orgs.) Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. P. 26-46
- FAUSTINO, Carmem; SOUZA. Elizandra. Pretextos de mulheres negras. ed. do autor, 2013.
- FERREZ. Capão pecado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- HOOKS, bell. Vivendo de Amor. Portal Geledés, São Paulo, 9 mar. 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor>. Acesso em: 01 maio 2024.
- JESUS, Carolina Maria de. Quarto de despejo: diário de uma favelada. 6ª Ed. São Paulo: Editora Paulo de Azevedo, 1960.
- JESUS, Carolina Maria de. Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo, 1961.
- JESUS, Carolina Maria de. Onde estaes Felicidade? Fernandez, R. e Dinha (Org.). São Paulo: Me Parió Revolução, 2014.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. Vozes marginais na literatura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- REIS, Diego dos Santos; ARAÚJO, Elisângela. A margem da margem: o lugar do feminino na literatura periférica paulista. PerCursos, Florianópolis, v. 22, n. 50, p. 145–169, 2021. DOI: 10.5965/1984724622502021145. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/percursos/article/view/19632>. Acesso em: 01 maio 2024.

ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. *Letras*, [S. l.], n. 28/29, p. 153–184, 2004. DOI: 10.5902/2176148512118. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12118>. Acesso em: 01 maio 2024.

SILVA, Eliane da Conceição. A violência social brasileira na obra de Carolina Maria de Jesus. 2016. 214f. Tese (Doutorado em Sociologia)– Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2016.

SILVA, Eliane da Conceição. Carolina Maria de Jesus e a literatura marginal: uma questão de gênero. *Século XXI – Revista de Ciências Sociais*, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 21–52, 2019. DOI: 10.5902/2236672537081. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/seculoxxi/article/view/37081>. Acesso em: 01 maio 2024.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000) Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

SOUZA, Neusa Santos. Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

WALKER, Alice. *In search of our mother’s garden*. Orlando, Austin, New York, San Diego, Toronto, London: A Harvest book; Harcourt, Inc. 1983.

DISPOSITIVOS E AGENCIAMENTOS

Diferença e semelhança, igualdade e desigualdade, diversidade e conformidade nas disputas da cultura escolar

Fernando Seffner
Edison Luiz Saturnino

Propósitos deste capítulo

Quando um jovem ou uma criança ingressam na escola, não entram simplesmente em uma instituição. Atendem a um princípio constitucional, que fala da obrigação da escolaridade, e passam a pertencer a uma cultura, a cultura escolar, desfrutando nela do cotidiano escolar. Uma sala de aula é um universo complexo de diversidade de vozes, narrativas, corpos, modos de ser e viver. A abordagem dos conteúdos escolares sempre se dá em intenso diálogo com categorias conceituais das ciências humanas, mesmo quando a aula não é sobre tais categorias. De modo objetivo, em uma aula de matemática, por exemplo, as questões de gênero e sexualidade, raça e etnia, geração, classe, diferenças de visão política, diversidade de pertencimentos religiosos, estão sempre ali, atuando, mesmo que não constituam o tema próprio em estudo. A trajetória escolar é uma das mais importantes experiências sociais para crianças e jovens, tanto pela sua duração temporal, quanto pela sociabilidade com as demais crianças e jovens. Todos e todas temos marcas profundas em nossa constituição que são derivadas dos anos de escolaridade.

Já de muitos anos, há um crescente interesse pelas disputas, na cultura escolar, entre imaginários hegemônicos, e as táticas, entendidas aqui como maneiras de driblar as regras, pelas quais as culturas juvenis tensionam a cultura escolar no sentido de construir práticas de resistência e de denúncia da norma social. A escola é fortemente um lugar de reiteração da norma, conforme se discute em Fonseca (2011) e em Seffner (2022). Mas a cultura escolar é também um lugar de produção incessante de movimentos que demandam participação, democracia, voz do alunado, desafios aos autoritarismos. Estas ações geram o que Patrícia Hill Collins chama de “projetos de conhecimento resistente”, marcados “menos pela questão se devemos ou não resistir aos arranjos de poder prevaletentes e mais pela indagação sobre as formas que essa resistência poderá ter” (Collins, 2022, p. 168). A cultura escolar se equilibra entre um conjunto de pressões sociais das mais diversas, um conjunto de políticas públicas do campo da educação, uma vigilância promovida por famílias e religiões, e um protagonismo cada vez maior das culturas

juvenis e infantis. Um grande conjunto de temas que eram considerados “tabu” na sociedade, hoje são vistos mais como gatilho que dispara preocupações e novos modos de subjetivação, e professores e professoras são acusados por vezes de quererem “mudar o sexo das crianças”. Há um evidente clima de pânico moral em torno dos conflitos família e escola, religiões e escola.

No meio destes conflitos, as políticas públicas de educação são cada vez mais animadas pelos valores do respeito à diversidade e pelas estratégias de inclusão, o que representa importante conquista dos movimentos sociais progressistas e reforço da democracia. O que pode produzir bons frutos em termos de protagonismo das culturas juvenis e infantis, mas também gera processos de assimilação e de exclusão na inclusão, ou seja, colocar novos públicos dentro da escola, e não lhes dar condições de permanência, terminando por expulsá-los, agora com a justificativa de que “lhes foi dada uma oportunidade, mas não aproveitaram”. O binômio inclusão / exclusão não se supera por completo, ele muda de feições, e segue atuante na cultura escolar. A cada processo de inclusão novas estratégias normativas que visam à exclusão se multiplicam. Grupos sociais como as populações de negros e indígenas, e a população LGBTQIAPN+, conquistaram importantes vitórias, mas a todo momento se defrontam com estratégias que visam cassar direitos e impedir a permanência na escola. Os corpos ditos desviantes são incluídos na cultura escolar, mas em seguida passam por fortes pressões de assimilação e perda de sua identidade original, quando não são levados ao que se convencionou chamar de “evasão escolar”, o que culpabiliza o estudante e deixa a instituição a salvo.

Em torno deste cenário de disputas, reiteraões e transgressões da norma, este capítulo tem como propósito trazer para análise algumas cenas oriundas da etnografia da cultura e do cotidiano escolar, onde disputas que envolvem diferença e semelhança, igualdade e desigualdade, diversidade e conformidade tiveram lugar. Para tanto, apresentamos a seguir um conjunto de categorias teóricas que consideramos necessárias para o debate. Depois apresentamos algumas das cenas coletadas, e as analisamos, já ao modo de considerações finais.

Muita discordância e isso pode estimular o pensamento e o convívio

Disputas que envolvem jogos entre afirmar as diferenças e simultaneamente enfatizar semelhanças, entre produzir situações de igualdade e de modo sincronizado combater estratégias que produzem desigualdade, entre estimular a inclusão da

diversidade e de modo síncrono manter certa conformidade. Os contextos em que identificamos a complexidade de tais jogos e disputas, com ênfase nas resistências, são aqueles da cultura escolar e do cotidiano escolar. A cultura escolar é um conjunto ordenado e complexo de regras, disposições, artefatos pedagógicos, tradições, estratégias de ensino e de avaliação das aprendizagens, desenhos curriculares, políticas públicas e expectativas sociais, que se materializam no que popularmente se conhece como “a escola”. Quando se ingressa “na escola”, em verdade se passa a pertencer a uma cultura, a cultura escolar. Em estreita conexão com ela estão as culturas infantis e juvenis, com seus ícones culturais, ritmos musicais, redes sociais, tecnologias de comunicação, formas de entretenimento e expectativas de futuro. As disputas que ocorrem dão corpo ao cotidiano escolar, região altamente dinâmica da vida na trajetória escolar.

A trajetória de escolarização pode ser entendida, entre outros modos, como um largo processo de negociações entre as diretrizes da cultura escolar (que buscam transformar os jovens em alunos, alunas e alunes, e lhes prover informações e competências para a vida adulta futura) e os modos próprios de viver e desfrutar da condição juvenil e infantil, que pode ser pensada como um conjunto de diferentes culturas (ou subculturas) juvenis e infantis, como as galeras funk, os nerds, as meninas feministas, as meninas negras, os rapazes negros, os jovens e as jovens LGBTQIAPN+, adeptos e adeptas de tal ou qual pertencimento religioso etc., e que animam o cotidiano escolar com seus corpos. Há uma tensão permanente dos jovens e das jovens entre a busca por fugir da condição de aluno, e viver na escola sua sociabilidade presente, ou se engajar na condição de aluno, aluna ou alune, e preparar-se para a condição adulta, o que pode roubar tempo que se deseja desfrutar da condição jovem com amigos e amigas. A cultura escolar sofre também enorme influência das expectativas sociais construídas pela sociedade do entorno, bem como é alvo das disputas entre diferentes grupos políticos, que muitas vezes têm propostas de viver o presente e de organizar o futuro que são divergentes entre si.

É no contexto da cultura escolar que nos situamos, propriamente observando o cotidiano escolar para, a partir de registros que as culturas juvenis fazem pelas paredes das escolas, e que alunos, alunas e alunes produzem nas escritas individuais ou coletivas, bem como pela observação de brincadeiras, cantos, jogos e momentos de diversão nos recreios, intervalos de aulas e horários de entrada e saída da escola, bem como no interior das salas de aula, flagrar as disputas assinaladas acima. Identificamos nelas um jogo de afirmação das diferenças, em sintonia com a forte diversidade presente na cultura escolar contemporânea, e as diferentes estratégias de resistência, seja uma resistência à norma da

branquitude, à cisheteronorma, às disposições disciplinares oriundas dos regimentos escolares, aos planos de futuro e de ser adulto oriundos das pressões da sociedade e das famílias etc. Entram em ação questões relativas a corpo, imagem e palavra. Discute-se acerca das disputas em torno de projetos de futuro e de representações e imaginários de como viver o presente. Na maior parte das cenas etnografadas e no material gráfico e escrito coletado, há negociações envolvendo os marcadores sociais da diferença.

Tomamos esse regime de amplo dissenso como produtivo para estimular o pensamento, bem como para valorizar a educação democrática, e a democracia, percebida esta última como a melhor arte de gerir os conflitos, muito mais do que de produzir consensos. Avançamos a seguir para um tópico onde situamos nosso terreno de observação e trabalho, a cultura escolar.

Culturas e cotidianos escolares: olhares sobre os corpos que praticam a escola

A escola contemporânea vem sendo pensada a partir de diferentes posicionamentos teóricos e percursos metodológicos. Dentre essas possibilidades, diversos conceitos e metodologias relacionados à forma escolar, gramática escolar, cotidiano escolar e cultura escolar são mobilizados para compreender suas histórias, experiências e modos de funcionamento. Destas diferentes maneiras de interrogar a escola, uma que se mostra fecunda para as discussões propostas neste texto está associada aos estudos dos cotidianos escolares. Um conjunto de pesquisadores brasileiros que tem se dedicado ao tema (Ferraço, 2007; Oliveira, 2010; Candau, 2002), chama a atenção para a importância de deslocar os focos investigativos para a complexidade, para a diversidade e para a inventividade através das quais a vida cotidiana acontece no ambiente escolar. Como acessar as agudezas, as astúcias e as acuidades que compõem a experiência escolar em suas dimensões individuais e coletivas? Como capturar os indícios das fugacidades que compõem boa parte da vida ordinária da escola e dos sujeitos que com ela interagem? Como operar com o já sabido, com o já pesquisado e com o já experienciado sem que isso impossibilite e abertura para o novo, para o inusitado, para o inesperado? Muitas são as abordagens dos estudos com os cotidianos escolares para o enfrentamento de tais questões. Uma delas é problematizar a fixação prévia de categorias, classificações e metodologias que podem inviabilizar o acesso às invenções e descobertas possibilitadas pelas pesquisas. Segundo Carlos Eduardo Ferraço, o grande desafio é ultrapassar o engessamento que as tentativas de sistematização de um conceito implicam:

Qual a legitimidade no uso de estruturas para falar de algo que é efêmero, incontrolável, caótico e imprevisível? Qual o sentido em extrair conceitos, atribuir classificações, estabelecer relações hierárquicas, propor estruturas conceituais ao permanente devir cotidiano? (Ferraço, 2007, p. 77)

Nessa perspectiva, Inês Barbosa de Oliveira (2010) chama a atenção de que o apreço ao já sabido e a consideração extrema dos saberes validados acerca das escolas e de suas estruturas pode esconder o inédito, o impensável, o singular. Isso quer dizer que a fixação excessiva de fundamentos, objetivos, hipóteses e metodologias tendem a inviabilizar o encontro do inesperado e do diferente. É justamente isso que precisa ser evitado. Os estudos com os cotidianos escolares estão preocupados em capturar o vivo da vida na escola, as pulsações diárias, a imprevisibilidade das práticas e dos comportamentos, a dinamicidade das relações interpessoais. Nessa perspectiva, o desafio está em apreender o efêmero, o fugaz, o provisório, o que não se instala. No limite, a dificuldade está no movimento de apreender e interrogar o que não existe.

Entretanto, fugir do engessamento metodológico não desobriga o pesquisador a formalizar seus planejamentos, a conhecer o antes-dito, a interpelar seus objetos a partir de diferentes abordagens e perspectivas. Segundo Oliveira, “ao mesmo tempo em que engessamento impede o novo, se não nos dotamos de uma metodologia adequada aos nossos objetivos, podemos também naufragar na impossibilidade de atribuição apropriada de sentido ao que interrogamos (2010, p. 4). Isso significa que o desejo de encontrar o inesperado e o imprevisível não implica o abandono de nossas perguntas, não implica a renúncia das buscas por práticas, realidades e processos que aspiramos conhecer e analisar. Para Meyer e Paraíso, o mais potente é o movimento de zigzaguear:

Movimentando-nos zigzagueando no espaço entre nossos objetos de investigação e aquilo que já foi produzido sobre ele, para aí estranhar, questionar, desconfiar. Zigzagueamos entre esse objeto e os pensamentos que nos movem e mobilizam para experimentar, expressar nossas lutas, inventar (Meyer; Paraíso, 2012, p. 17).

Outro elemento relevante dessa perspectiva de pesquisa é a radical importância às singularidades dos cotidianos escolares dos quais participamos, seja como alunos, professores, pesquisadores ou mesmo a partir de outros lugares de sujeitos. Partimos da premissa de que, no limite, nenhum cotidiano é igual ao outro, pois possuem qualidades e atributos que os diferenciam uns dos outros. Nenhuma escola é igual às outras, nenhuma escola experiencia o currículo da mesma maneira que as outras, nenhuma escola promove redes de sociabilidades do mesmo modo que as outras. Isso quer dizer que é o

reconhecimento das diferenciações que asseguram suas identidades e particularidades. Aqui um outro problema está posto: que lentes são necessárias para captar as sutilezas das experiências escolares em sua fugacidade, provisoriedade e ineditismo? Que vestígios e indícios permitem capturar camadas quase inacessíveis e inalcançáveis do funcionamento interno das escolas? Por isso acreditamos importante destacar a mudança de perspectiva de pesquisar com os cotidianos e não sobre os cotidianos, isso porque a lógica do cotidiano da escola é muito mais compreensiva ao pesquisador quanto mais ele mergulhar e se inserir nas tramas e nas profundezas das experiências escolares. Nossa proposta, no âmbito desse artigo, é promover tal imersão a partir de cenas etnografadas que permitem indiciar como os corpos são produzidos, se movimentam e se impõem no universo da escola.

Por um outro viés, as instituições de ensino vêm sendo pensadas a partir do conceito de cultura escolar. Autores como Dominique Julia (2001), Antonio Viñao Frago (1995), Elsie Rockwell (2000), Agustín Benito Escolano (2017), se dedicam a compreender a instituição escolar a partir de diferentes olhares e perspectivas, enfatizando suas estruturas, suas histórias, suas regras de funcionamento, sua cultura material. Tomando a cultura escolar como o resultado das intersecções entre os aspectos normativos que regem os processos de escolarização e as operações práticas levadas a cabo pelos sujeitos escolares, Dominique Julia (2001) busca ressaltar os movimentos de rupturas e permanências que a constituem. Para esse autor, as conexões estabelecidas entre a cultura das instituições de ensino e as demais culturas que habitam seus entornos, seus arredores, emprestam certa dinamicidade à cultura escolar, ainda mais se considerarmos as continuidades e as impermanências que resultam das relações práticas dos sujeitos com os objetos que são colocados à sua disposição no ambiente da escola. Por exemplo, sob uma aparente estabilidade em suas concepções, o ditado passou por uma série de transformações no que diz respeito às práticas curriculares de leitura e de escrita; a cópia, tão criticada na atualidade, mas ainda bastante utilizada, ajusta-se a diferentes finalidades no contexto escolar e está assentada em diferentes objetivos pedagógicos, de acordo com o espaço-tempo em que foi experienciada e com os objetos da cultura material que a tornam possível. O uso do livro didático na escola brasileira, se considerado a partir de uma perspectiva de longa duração, também exemplifica as diferentes maneiras através das quais os sujeitos escolares vêm interagindo com tal artefato cultural, num processo marcado por muitas transformações, mas também pela mobilização de velhas práticas, no que diz respeito a sua utilização.

Outra autora que contribui com as discussões acerca das permanências e das inovações é Elsie Rockwell (2000), para quem a cultura escolar pode ser compreendida a partir da articulação de três planos de temporalidades, nomeados como longo prazo, continuidade relativa e co-construção diária. Se o primeiro está ligado a objetos e práticas que se mantêm estáveis por longos períodos, o segundo possibilita identificar as ínfimas mudanças que ocorrem no âmbito de processos reconhecidos como consolidados e duradouros. Entretanto, é a co-construção diária o tempo da superfície, da impermanência e da provisoriedade. É possível considerar que é nesse plano de temporalidade que os sujeitos experienciam a imprevisibilidade do cotidiano escolar, que se relacionam mais efetivamente com os demais sujeitos e com os objetos da cultura material da escola, que vivenciam os efeitos das normas sobre seus corpos, mas que também impõem seus movimentos de resistência e contra conduta. Antônio Vinão Frago (1995 *apud* Faria Filho, 2004), por sua vez, caracteriza a cultura escolar como um amplo mosaico que acomoda a multiplicidade de experiências vivenciadas no interior das instituições escolares, mosaico esse formado por regras, tradições, regularidades, políticas curriculares, tempos, espaços, condutas, rituais, linguagens, práticas discursivas, teorias, modos de pensar, formas de fazer, tecnologias, relações interpessoais, sociabilidades, objetos da cultura material, entre tantos outros.

Por centrar suas análises nas tradições e regularidades sedimentadas ao longo do tempo no ambiente da escola, Vinão Frago permite aventar ritmos um pouco mais lentos e menos dinâmicos para as transformações que ocorrem na cultura escolar, a partir de mudanças também mais ínfimas, estreitas, modestas. Outra contribuição do autor é a adequada ampliação dos vetores horizontais e verticais relacionados ao conceito de cultura escolar, pois se é possível afirmar que ela se transforma, em maior ou menor grau ao longo do tempo, a partir de um viés cronológico, é necessário também reconhecer as singularidades das instituições de ensino que habitam um mesmo tempo, como as escolas públicas, privadas, confessionais, indígenas, quilombolas, as escolas do MST, as escolas de tempo integral, as escolas organizadas pelos trabalhadores, as escolas para os sujeitos privados de liberdade, apenas para citar alguns exemplos. Isso indica a pertinência de nos afastarmos das generalidades e das abstrações e assumir um olhar mais singular e particularizado, representado então pelo conceito de culturas escolares.

Sem desconhecer as diferenças teóricas, e mesmo epistemológicas, entre essas duas maneiras de interrogar as instituições de ensino, cotidianos escolares e culturas escolares, nossa proposta é mobilizar um conjunto de aspectos que as aproximam, na

busca de compreender como os sujeitos produzem sentidos para as experiências que compartilham na escola. Para tanto, vamos direcionar o foco da análise para os corpos que praticam a escola, nas diversas dimensões que a constituem. Isso porque é nos corpos que se desdobram os efeitos das estratégias e das táticas, das prescrições e das interdições, das regularidades e descontinuidades, das obediências e das dissonâncias. São os corpos que acatam, que obedecem, que resistem, que sofrem a violência das estratégias, que impõem a astúcia das táticas, são eles que fazem a vida cotidiana acontecer na escola, são eles que “consomem” os objetos que circulam no espaço escolar, são eles que criam significações, que aprendem, que desaprendem, que recusam. Abaixo discutimos alguns aspectos que aproximam cotidianos e culturas e, por isso mesmo, capazes de contribuir com a análise dos materiais e das cenas apresentadas na última seção do texto.

Em primeiro lugar é possível considerar a adequada recusa a estudos que levem em conta unicamente dimensões externas às instituições, daí a pertinência do olhar investigativo ser direcionado ao funcionamento interno das escolas e às práticas cotidianas que ali se materializam, em suas singularidades e especificidades. Isso supõe um afastamento de pesquisas baseadas essencialmente no conjunto normativo da legislação, nas ideias pedagógicas validadas em um determinado tempo, nas estatísticas escolares, nos objetos da cultura material sem a devida prospecção de seus usos. O contrário significa inferir as práticas tão somente pelas normas, o que implica uma drástica redução do entendimento acerca da complexidade dos ambientes escolares. Em segundo lugar, pesquisas com cotidianos e culturas escolares consideram, de modo exponencial, a inventividade das práticas. Operar na lógica da inventividade das práticas possibilita a compreensão de como crianças, jovens e adultos praticam a escola a partir de suas subjetividades, como se reinventam a partir de lugares que não seriam os seus, como evadem-se das posições a eles determinadas pelas normas, como procuram escapar das estruturas produzindo seus próprios agenciamentos, como encontram novas maneiras de posicionar seus corpos, como esquivam-se da patologização do que não se enquadra na normalidade dos gêneros feminino e masculino.

Assumir a inventividade das práticas converte-se em um caminho fecundo para perceber como os sujeitos escolares tornam-se dissidentes, como conectam-se a novas formas de pensar, como produzem novos desejos para si e para os outros e, principalmente, como atualizam esses desejos em seus corpos, em suas atitudes e em seus comportamentos. Segundo Renata Lima Aspis,

trata-se, portanto, de escapar das velhas formas de pensar, sentir e desejar – movidas pela lógica do capital, pelas exigências do mercado, pelo legado da tradição, pelo “normal”, o habitual, pelos desejos midiaticamente produzidos, pelos apelos das novas tecnologias... pela preguiça e a covardia (2017, p. 65)

Considerar a inventividade das práticas é buscar apreender os movimentos através dos quais os sujeitos se posicionam frente aos embates, às tensões e às lutas políticas que se produzem nos ambientes escolares. É interrogar como tais sujeitos enfrentam as normas que procuram enquadrar comportamentos, cercear identidades, prescrever usos autorizados, desfazer redes de sociabilidades. Além disso, é também procurar compreender como tais sujeitos se relacionam com os objetos que são colocados à sua disposição no cotidiano da escola, com os diferentes objetos da cultura material, com as formas da arquitetura escolar. É indagar acerca dos sentidos produzidos pelos sujeitos para as aulas, para os saberes das diferentes disciplinas, para os currículos com os quais se relacionam. É estar atento às táticas mobilizadas para o enfrentamento das estratégias postas em circulação pela dimensão normativa que preside os processos de escolarização. Tudo isso nos faz pensar nas concepções inventivas, criativas, singulares e originais das culturas e dos cotidianos escolares, o que sublinha a complexidade e a imprevisibilidade através das quais a vida acontece na escola, que merece ser considerada, também, como lugar de prazer, de alegria e de bem-estar.

Por fim, um atributo comum dos estudos com cotidianos e culturas escolares é a atenção a ser dada aos diferentes vestígios que permitem indiciar as experiências ordinárias e as práticas que constituem o dia a dia da escola. Está posta aqui a importância de mapear a vida cotidiana e a forma como é expressa nos diferentes objetos da cultura material escolar e nas relações singulares que os sujeitos com eles estabelecem. Aqui podem ser inventariadas cenas do cotidiano, as conversas de recreio, cartazes espalhados pelos corredores, músicas, narrativas discentes e docentes, slam, quadros de avisos, documentos da supervisão, cadernos de atividades, livros didáticos, marcas de leituras dos livros da biblioteca, falas, gestos, imagens que habitam os diferentes ambientes da escola, pensamentos, palavras ditas e não ditas perceptíveis nos diferentes espaços da arquitetura escolar.

Do modo como observamos as disputas na cultura escolar

Tendo apresentado, no primeiro tópico do artigo, a questão principal de nossas observações, a saber, os jogos de poder entre afirmar e negar nos termos das três

polaridades indicadas no título, e tendo apresentado a seguir elementos que permitem melhor compreender o terreno onde tais jogos se dão, com os conceitos de cultura escolar e cotidiano escolar, passamos agora a abordar os termos do título e da questão. O conjunto de seis termos, diferença/semelhança, igualdade/desigualdade, diversidade/conformidade, assim dispostos em pares binários, indica nosso modo de organizar as disputas. Entendemos que há muito mais do que seis posições em tais disputas, e há composição simultânea de posições. Partimos então desses três pares binários, para pensar outros modos de articulação em terreno que é altamente dinâmico, o da cultura escolar.

Pensamos as pedagogias em ação na cultura escolar como estratégias de governamento, que trazem características próprias por conta de sua operação no interior da escola. Governar é buscar a adesão dos indivíduos à norma, seja ela a norma do gênero, a norma da raça, a norma da geração, a norma do corpo, a norma da sexualidade, ou a composição de todas elas. As disputas são os embates entre os processos de normalização e as resistências, e tomamos a cultura escolar como local de possibilidades tanto de reiterações como de transgressões da norma. Olhamos para os fatos e coisas ditas como raridades, a atuação da norma se flagra com o imprevisto, o contingente, na dinâmica da cultura escolar. A noção de norma traz consigo as estratégias de conservação e de estabilidade, de que as coisas se mantenham como estão, mesmo quando dão a aparência de estarem se modificando. A eficácia da norma depende de sua reiteração constante, na forma de performatividade:

[...] a performatividade deve ser compreendida não como um ato singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e situacional pela qual o discurso produz os discursos que ele nomeia. [...] as normas regulatórias do sexo trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual. (Butler, 2003, p.154-156).

São gestos ou procedimentos ou falas, repetidos tantas vezes, que criam a impressão de algo “natural”, que é “da natureza” daquela pessoa, instituição ou contexto. A repetição, quanto mais se faz, mais silenciosa fica, no sentido de que não é percebida, pois é algo “natural” na paisagem. Mas a repetição, mesmo fortemente estimulada, não é algo garantido. Ao repetir, por vezes algo se modifica, há falhas, brechas, atos falhos, se pode gaguejar, algo vaza, tropeça. Flagrar nas interações da cultura escolar tais momentos, ou movimentos de falha da norma, é buscar algo raro, é buscar o momento em que a norma fala, e ela, no geral, age no silêncio. Não porque não ocorram tais movimentos, mas porque são dificilmente percebidos, são ações que poucas vezes

prosperam, sufocadas pela repetição incessante da norma. São verdadeiros acontecimentos, conforme Žižek (2017), pelo caráter de não previsibilidade tanto do acontecer quanto de seus rumos, inaugurando elevada dose de novidade. Surgem marcados pela incompletude e pela instabilidade, e principalmente pelos desdobramentos da imprevisibilidade.

Assim, a proposição que originou o artigo foi coletar etnograficamente as interações dentro da escola nas situações mais cotidianas, e aparentemente banais, captando os discursos de verdade nos quais se inserem, descrevendo relações que estabelecem para firmarem sua existência. E inaugurando possibilidades de transgressões nas suas reiteraões, readaptaões que operam ao serem tensionadas e efeitos envolvidos em suas atuaões. Ao propor essa coleta de cenas, damos continuidade a um modo de pesquisa já explicitado em outros artigos, frutos de outros projetos de pesquisa conjuntos, como em Seffner (2013) e Seffner & Terto Júnior (2010).

Disputas em cena na cultura escolar: inventando caminhos

Escola estadual de ensino fundamental, localizada em bairro de classe média alta da cidade de Porto Alegre. O alunado é formado por crianças e jovens que vêm de bairros pobres. A distância de duas quadras e meia da escola há um ponto de ônibus, que é o local de passagem de três linhas de coletivos que ligam o bairro a regiões da periferia da cidade. Ali embarca e desembarca grande parte do alunado. A escola ocupa um enorme terreno, em meio a um bairro que se valorizou, e está cercada de prédios de alto padrão. É como se fosse um enclave de alunado pobre, preto e pardo, em meio a outro contexto. Reforçando essa visão de distância social, cerca de 4 quadras da escola, em duas direções diferentes, estão localizadas duas escolas privadas, de médio porte. Na frente delas, há grande quantidade de carros particulares e de vans escolares. Na frente da escola que visitamos não há oferta de vans escolares, e os poucos carros estacionados são modelos populares dos professores e professoras. A meia distância entre a escola e uma das escolas privadas, há uma praça, com equipamentos para exercícios físicos. A escola oferece atendimento em turno integral para a maioria das turmas, com três refeições. Muitos dos alunos e alunas são filhos de mulheres que trabalham como empregadas domésticas nos prédios do entorno. Passamos a manhã circulando pela escola, em diálogo com crianças e jovens, e assistimos três períodos de aulas. A sensação de enclave foi resumida na fala de um aluno que, em dado momento, comentou “a minha mãe conhece muitos políticos, ela já trabalhou na casa de gente importante, já escutou muita coisa, ela trabalha lá,

naquele edifício, mas onde a gente mora não se enxerga daqui, é muito longe”, e apontou um prédio próximo, perfeitamente visível pela ampla janela da sala de aula.

Sentamo-nos no meio de um grupo de jovens na hora da merenda no meio da manhã, e provocamos o assunto da localização da escola e do seu entorno. Muitas manifestações articularam, a seu modo, as categorias que dão título a este artigo. Um foco importante dos comentários foi acerca do deslocamento entre a escola e a parada de ônibus, e vice-versa. A recomendação expressa das famílias, e da própria direção da escola, é de que o caminho seja feito sempre pelas mesmas ruas e calçadas, de modo que a população do bairro saiba que são os alunos da escola, e não possíveis assaltantes ou “forasteiros”. Ficou visível que os alunos desejam, e muitas vezes fazem, pequenas incursões pelo bairro, em especial nas proximidades das outras duas escolas, e principalmente para ficar na praça. Mas percebem certos “olhares” e movimentos de precaução em relação a eles. Uma menina negra assim expressou “a gente é igual a eles, pode ficar na praça, mas eles nos olham como diferentes”. Um menino disse “eu estava namorando na praça, e chegaram alunos da outra escola, eu vi que o meu tênis era bem igual ao tênis de um deles, mas o meu é fake coreano, o dele com certeza não era coreano, mas olhando era tudo igual”. A sensação de que a escola constitui um enclave é um tanto reforçada pela fala da direção de turno, que manifestou “a gente gostaria que os nossos alunos ficassem só aqui dentro, é tão grande o nosso pátio, é muito maior do que o das outras escolas, a gente colocou uns brinquedos, tem espaço para jogar bola, mas eles querem porque querem ir à pracinha, e isso gera reclamações de alguns vizinhos”.

O delicado tema da desigualdade foi abordado por nós. O motivo principal das famílias terem escolhido a escola para colocar seus filhos, e não uma escola dos bairros onde moram, é que esta escola tem ótima estrutura, e uma boa nota no Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (IDEB). Ao mesmo tempo, vários jovens referiram que, estando ali no bairro mais abonado, há uma inserção em outra rede, ao dizerem que “a minha mãe não quer que eu estude na escola lá da vila, porque lá tem marginais, tem gente de facção, e isso pode complicar a minha vida, então ela gosta que eu estude aqui, com outras pessoas de outros lugares”, e uma menina disse “aqui o ensino é mais forte, agora tem as cotas, eu quero ser advogada, tenho uma tia advogada, eu quero seguir estudando”. Mas os próprios alunos fizeram comparações entre o que eles imaginam que são as aulas nas duas escolas privadas vizinhas, e as suas próprias aulas. Reclamaram que “aqui na escola os professores faltam muito” e “não tem material para a gente estudar

bem”. Mas ressaltaram que “a nossa professora de matemática, e o professor de inglês, eles dão aulas em escola particular também, e dão aula aqui para a gente”.

De modo unânime, reclamaram que “a diretora havia mudado a senha do Wifi da escola, e agora eles não podiam mais acessar como antes”. Fomos conversar com ela sobre isso. Inicialmente, ela referiu que isso se devia a queixas dos professores quanto ao uso indevido do celular em sala de aula. Mas, em seguida, referiu que algumas semanas atrás havia recebido uma visita de uma viatura da polícia, que solicitou que os alunos não pudessem ter acesso ao celular, porque havia suspeita de que eles informavam ladrões acerca da movimentação das casas e edifícios ao redor. A própria diretora, em suas palavras, disse que “eu não quis discutir com os dois policiais, fardados, com a viatura parada na frente da escola, luzes ligadas, já chamando a atenção para a nossa escola de um jeito negativo, como se tivesse acontecido alguma coisa muito ruim. Mas eu não posso acreditar que os nossos alunos façam isso, é tudo filho de família trabalhadora, e isso aqui é uma escola de Ensino Fundamental, eles são crianças, eles querem usar o celular porque todo mundo nessa idade quer usar. Além do mais, eles ficam aqui dentro da escola quase o tempo todo, e os edifícios têm portaria, muros, não se enxerga quase nada, eu achei aquilo um abuso, mas a gente decidiu mudar a senha, e vai ficar um tempo assim, mas depois vamos voltar para a senha antiga e dizer a eles”.

Os corpos dos alunos e das alunas incomodam naquele lugar. Seu cotidiano escolar não se restringe ao espaço físico da escola, mas envolve as cercanias. Eles desejam algum grau de inserção, de pertencimento com aquele bairro que, afinal, é o bairro da escola onde estudam, e onde algumas de suas mães, irmãs mais velhas ou tias, trabalham. Um deles referiu “eu gosto de ir lá esperar a minha mãe na saída do prédio onde ela trabalha, é logo aqui perto, mas ela prefere que eu espere aqui na escola, e ela vem me buscar, e daqui nós vamos juntos até a parada do ônibus”. Outro disse “a mãe avisa no celular quando ela está pronta, e eu vou até o edifício dela, e dali nós vamos embora, ela não quer que eu fique parado na frente do prédio esperando, uma vez eu fiquei, e o porteiro veio indagar o que eu estava fazendo ali”. Ao mesmo tempo que sentem que seus corpos não são bem vistos, tanto alguns meninos quanto algumas meninas fizeram questão de afirmar coisas como “eu passo na frente da outra escola, e as gurias ficam me olhando, eu caminho bem malandro, na minha, mas eu vejo que elas ficam me olhando”, ou “tem um guri que fica sempre me olhando quando eu vou lá esperar a minha mãe, ele é bem bonitinho, até a minha mãe já reparou, ela disse que é um guri muito tímido, de repente um dia eu vou falar com ele”.

Há negociações, há resistências, há inventividade. Entram em cena diferentes marcadores sociais da diferença – tais como classe, raça, gênero, orientação sexual, pertencimento familiar, local de moradia, profissão das mães e dos pais, expectativas de futuro. Outra referência importante está nos gostos musicais das culturas juvenis, quando os alunos e alunas aqui da escola que observamos insistem em dizer que são “adeptos do funk” e imaginam que nas outras duas escolas “o funk é proibido”. Embora oriundos de bairros diferentes da cidade, todos periféricos, e reunidos ali em uma escola situada em um bairro onde nenhum deles reside, constroem alianças, desenham planos de futuro que têm elementos em comum. Constroem conhecimentos resistentes.

Disputas em cena na cultura escolar: inventando modos de ser

Em uma das tantas visitas às escolas situadas no Litoral Norte do Rio Grande do Sul, na condição de professores de estágio supervisionado em História, foi possível etnografar a cena aqui descrita. Essa região é formada por 23 municípios, cujas redes de ensino públicas, municipais e estaduais, constituem-se como mantenedoras de escolas com localizações bastante diversificadas e com características bem particulares, variando de instituições de caráter urbano até escolas de caráter eminentemente rural, com restrições, inclusive, nos recursos informacionais e tecnológicos disponibilizados. A escola onde ocorreu a cena relatada é uma instituição que oferece formação de Ensino Fundamental e Ensino Médio, por isso mesmo localizada em uma zona urbana, mas que atende estudantes que habitam tanto as zonas mais centrais da cidade quanto estudantes que moram em zonas rurais.

Ao atravessar o pátio da escola foi possível perceber uma discussão bastante vigorosa acerca da elaboração de um trabalho solicitado pelo professor de História a alunos do Ensino Médio, discussão que envolvia conteúdos de História da Arte em conexão com questões referente à gênero e etnia. Com a anuência dos estudantes, acompanhamos as argumentações das alunas, alunos e alunas e a preparação do trabalho. A concordância deles veio acompanhada do convite para estar com o grupo na quadra de esportes da escola, onde a discussão deveria avançar. O trabalho versava sobre a vida e a obra de importantes pintores e pintoras que viveram entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, tanto brasileiros quanto estrangeiros. Outros grupos de estudantes ficaram responsáveis por representar mestres de diferentes artes, como a literatura, o cinema, a música e o teatro. Mas a performance não se limitava a apresentar traços importantes das trajetórias e das obras de tais artistas, pois incluía

também a caracterização das alunas e dos alunos com figurinos, maquiagens e demais adereços que pudessem remeter às características físicas e psicológicas dos representados.

Até este momento a discussão seguia acalorada, mas de maneira tranquila e respeitosa. Era possível perceber entusiasmo, desejo, expectativa nas narrativas e nas corporeidades dos estudantes. O debate se acirrou e transbordou quando um jovem, que aqui vamos chamar de Arthur, assumidamente gay, afirmou que queria performar a pintora mexicana Frida Kahlo. Imediatamente vieram reações contrárias, fazendo emergir uma discussão que tangenciou questões de gênero e de etnia. Escutaram-se frases do tipo: “Como tu quer representar a Frida Kahlo se tu és homem? Como tu quer performar Frida Kahlo se, além de ser homem, tu és branco com essa cara de alemão? Isso tu tens que fazer em outro lugar, isso não vai ser bem-visto pela turma, vai parecer brincadeira.”

Arthur ouviu tudo com uma relativa tranquilidade. Passou a argumentar que se interessava pela vida da artista, que conhecia minimamente algumas de suas obras, que tinha lido sobre suas desventuras amorosas e sobre o acidente que a deixou acamada e engessada por um longo período. Mais ainda, havia assistido o filme estrelado pela atriz Salma Hayek que contava a vida da pintora. No fim de suas argumentações, Arthur “decretou” que se alguém fosse “fazer” Frida Kahlo esse alguém seria ele. Nos vimos, naquele momento, frente a um corpo dissidente, que reivindicava, de modo inventivo, sua possibilidade de existir para além das normas de gênero, sexualidade, raça e geração. Ele não apenas escolhia entre alternativas estabelecidas pelos outros ou pelas normas, suas falas tensionavam a norma. Vimos um jovem praticando a escola a partir da potência de sua subjetividade, se reinventando a partir de um lugar que não era o seu, tampouco estava reservado para ele. Nos deparamos com um corpo subtraindo-se de posições a ele determinadas pelas regras, com um jovem encontrando novas maneiras de posicionar seu corpo, produzindo novos desejos para si e atualizando esses desejos em seu corpo. Estava ali um jovem imerso em lutas políticas no ambiente escolar para reforçar sua subjetividade, um jovem que não se dobrou para a tirania que faz acreditar na natureza dos gêneros masculino e feminino. Enfim, estava-se frente a frente com um jovem que recusava as formas dadas e as lógicas binárias e excludentes.

O vigor da argumentação de Arthur não apenas deixou sem resposta seus colegas, como teve o efeito de alargar as possibilidades da vida para além da norma. Uma menina disse “na verdade, eu sempre quis fazer papel de cavaleiro, e usar uma espada, gosto daquelas roupas de cavaleiro, e eu sei andar a cavalo, desde criança ando a cavalo com a minha família”. Outra menina comentou “no desfile do 7 de setembro só os guris podiam

levar as bandeiras dos estados, o professor de Educação Física disse que era uma coisa pesada, não era para menina carregar, e vários guris ficaram cansados, e arrastaram a bandeira no chão, ficou feio, eu tenho certeza de que eu ia conseguir levar a minha bandeira sem problemas”. De modo surpreendente, um menino disse “eu danço hip hop de palco, os meus colegas aqui vivem fazendo troça e me chamando de bailarina, mas eu gosto de dançar no palco”. Escutaram-se risos, e estabeleceu-se certa cumplicidade em torno da ideia de que não haveria argumento possível para negar o pedido de Arthur. Entretanto, tivemos que abandonar o grupo para atender outros compromissos de supervisão, e a discussão seguiu. Soubemos um tempo depois, em relato unânime de estagiários e professores da escola, que Arthur “fez” uma Frida Kahlo linda, performática, exuberante. A cultura escolar é palco de reconhecimento de diferenças e semelhanças, de estratégias de produção de igualdade e de desigualdade, de manifestação da diversidade e de conformidade a regras e tradições. Tais disputas têm enorme valor pedagógico, fazem perceber o dinamismo e o vigor da cultura escolar, alimentam o gosto por viver o cotidiano escolar, e constituem a possibilidade de criar outros mundos possíveis, com o protagonismo de crianças e jovens.

Referências

- ASPIS, Renata Lima. *Minorias e territórios: ocupações*. ETD – Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 19, p.63-74, jan./mar. 2017.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- CANDAU, Vera Maria Ferrão. *Sociedade, cotidiano escolar e culturas: uma aproximação*. *Educação e Sociedade*, ano XXIII, n. 79, agosto 2002, p. 125-161.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- COLLINS, Patricia Hill. *Bem mais do que ideias: a interseccionalidade como teoria social crítica*. São Paulo: Boitempo, 2022.
- ESCOLANO, Agustín. *A escola como cultura: experiência, memória, arqueologia*. Campinas, SP: Editora Alínea, 2017.
- FARIA FILHO, Luciano Mendes de et al. *A cultura escolar como categoria de análise e como campo de investigação em história da educação*. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 30, n. 1, p. 139-159, jan./abr., 2004.

FERRAÇO, Carlos Eduardo. Pesquisa com o cotidiano. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 28, n. 98, p. 73-95, jan./abr. 2007.

FONSECA, Márcio Alves da. *Michel Foucault e o Direito*. São Paulo: Saraiva Editora, 2011.

JULIA, Dominique. A cultura escolar como objeto histórico. *Revista Brasileira de História da Educação*, n. 1, jan./jun., 2001, p. 9-43.

MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves. *Metodologias de pesquisa pós críticas em educação*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012.

OLIVEIRA, Inês Barbosa de. Cenas do cotidiano escolar: descobertas e invenções de pesquisas com narrativas imagéticas. *Teias*: Rio de Janeiro, ano 11, n. 21, jan./abr., 2010.

PICCHETTI, Yara de Paula. *Reiteraões e Transgressões à Heteronormatividade na Escola em Tempos de Educação para Diversidade*. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014 Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/106452>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

ROCKWELL, Elsie. Tres planos para el estudio de las culturas escolares: el desarrollo humano desde una perspectiva historico-cultural. *Interações*, v. 5, n. 9, jan./jun., 2000. p. 11-25.

SEFFNER, Fernando. Não há nada tão raro quanto o normal: o homem comum, a virilidade política e a norma em tempos conservadores. In.: SEFFNER, Fernando; FELIPE, Jane. (Orgs.). *Educação, Gênero e Sexualidade (im)pertinências*. Petrópolis: Vozes, 2022. P. 234-267

SEFFNER, Fernando. Sigam-me os bons: apuros e aflições nos enfrentamentos ao regime da heteronormatividade no espaço escolar. *Educação e Pesquisa* (USP. Impresso), v. 39, p. 145-159, 2013.

SEFFNER, Fernando & TERTO JÚNIOR, Veriano. Sex in motion: notes on urban Brazilian sexual scenes. In: AGGLETON, Peter; PARKER, Richard. (Orgs.). *Routledge Handbook of Sexuality, Health and Rights*. New York: Routledge, 2010, v. 1, p. 271-278
VIDAL, Diana Gonçalves. No interior da sala de aula: ensaio sobre cultura e prática escolares. *Currículo sem Fronteiras*, v. 9, n. 1, jan./jun., 2009, p. 25-41.

VIÑAO FRAGO, Antonio. Historia de la educación e historia cultural. *Revista Brasileira de Educação*. São Paulo, n. 0, p. 63-82, set./dez., 1995.

ŽIŽEK, Slavoj. *Acontecimento: uma viagem filosófica através de um conceito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017

Novas tecnologias, novas pornografias, velhos debates: a pornografia digital e os corpos e práticas “reais”

Jorge Leite Junior
Cristiane Vilma de Melo

Em 1995, na introdução para a republicação de seu livro *Crash*⁸⁵ (cuja primeira edição é de 1973), o escritor inglês James Graham Ballard, afirma que “gostaria de pensar que *Crash* é o primeiro romance pornográfico baseado na tecnologia” (Ballard, 1997, p. 7). Apesar de seu livro não ser comumente classificado como pornográfico, mas sim como horror, pois narra a estória de pessoas que sentem prazer sexual com desastres de trânsito (que nesta obra literária encontra sua expressão máxima na máquina adentrando o corpo e expondo sua interioridade carnal, através dos acidentes de carro), a relação entre a representação da sexualidade e a tecnologia não é novidade no campo audiovisual. De fato, a íntima associação entre tecnologias de imagem, realidade e verdade já estava vigente há alguns séculos e, em relação às imagens-movimento (Deleuze, 1985), há quase cem anos, como veremos mais à frente.

Assim, a relação entre conteúdos classificados como pornográficos e as tecnologias caminham conjuntamente desde longa data. Historicamente, o advento do século XX marcou uma virada significativa na indústria cinematográfica e foi nessa época que começaram a surgir as primeiras produções com conteúdo audiovisual sexualmente explícito. O desenvolvimento de novas tecnologias, que permitiram a criação de novas formas de mídia, foram cruciais para a popularização do gênero.

Entretanto, já na segunda metade do século XIX a pornografia foi conceituada da maneira que conhecemos atualmente – uma representação da sexualidade enquanto um negócio, consolidada em bases mercadológicas, formando um conhecimento sobre o sexo na lógica da espetacularização (Leite Junior, 2006). Linda Williams (1999) buscou estruturar algumas convenções narrativas que caracterizam a pornografia, partindo da noção de visibilidade e pelo desejo em “se mostrar”, mediatizando aquilo que era considerado enquanto restrito ao âmbito privado – o sexo.

⁸⁵ O romance foi filmado pelo diretor canadense David Cronenberg (conhecido por seus filmes de “*body horror*”) e lançado nos cinemas em 1996. Apesar das cenas de sexo e das acusações e polêmicas geradas, o filme também não foi classificado como pornográfico, mas como horror. No Brasil, foi lançado como *Crash, estranhos prazeres*.

Já na última década dos anos de 2010, houve uma mudança no sentido de examinar a “política” em torno do consumo e da produção de imagens e os estudos de Baltar (2013; 2014) se atentaram para as relações entre os sujeitos que operam no mercado do desejo e do sexo. Em todas as pesquisas mencionadas o substrato tecnológico tem desempenhado um papel fundamental, seja na forma de imprensa escrita, revistas, VHS, DVDs e, mais recentemente, pela internet. O impulso histórico da pornografia foi marcado pelo pioneirismo na exploração e posterior adoção de tecnologias da comunicação em massa (Barss, 2011).

Ao examinarmos a correlação entre o desenvolvimento tecnológico e o discurso em torno do sexo e da pornografia, podemos retomar ao trabalho de Foucault (1976) no que diz respeito a interpretação do sexo e da sexualidade como um meio de gerar representações e discursos que, em última análise, estabelecem e estabilizam relações de poder⁸⁶. O que chamamos aqui de dispositivo pornográfico é um conceito que engloba um conjunto de normas que inclui discursos, instituições, leis, declarações científicas, proposições filosóficas e morais, englobando tanto aquilo que é e o que não é dito. A noção de dispositivo se refere à rede que condensa esses elementos (Foucault; 2017). Deste modo, nos atentamos ao conceito de dispositivo pornográfico para nos referirmos a estrutura conceitual e representacional que molda o conhecimento sobre sexo na lógica da espetacularização e que está vinculado aos recursos tecnológicos e midiáticos de cada época (Leite Junior, 2011; 2012).

Na primeira parte do capítulo, apoiada em pesquisa bibliográfica, discutiremos o *modelo analógico*, na chamada pornografia *mainstream*, ligada a indústria pornográfica, sendo ela o alvo principal de críticas no que diz respeito a reprodução de padrões de gêneros opressivos, o que teria como resultado uma representação irreal de corpos e desejos. Esse modelo está inserido em uma produção industrial, sendo entendido como abusivo devido ao seu caráter de mercado e de produção em larga escala, onde o lucro fica sob o controle de produtoras e grandes conglomerados e as atrizes envolvidas estão mais à mercê de decisões vindas de cima.

⁸⁶ No entanto, conforme observado por Miskolci, devemos nos atentar a não inferir ao erro de “esgotar os sujeitos sociais”, reduzindo-os a meros subprodutos da dinâmica de poder que os molda por meio de seus desejos (Miskolci, 2017, p. 36). O ponto de vista sociológico atual é baseado na maneira pela qual os indivíduos contemporâneos navegam em sua sexualidade, enfatizando a importância do desejo e das tecnologias como um fator mediador entre o eu e a sociedade.

Já na segunda parte, a respeito do *modelo digital*, embasada em pesquisa etnográfica com mulheres que produzem conteúdo sexual explícito de forma independente⁸⁷. Falaremos a respeito da “virada” causada com a introdução e apropriação das tecnologias digitais, tendo em vista dois eixos principais. O primeiro, diz respeito a ideia de *autenticidade* agora no meio digital, ligada ao entendimento de que o conteúdo produzido é feito sob demanda, criando uma possível proximidade entre quem produz o conteúdo e quem o consome e se diferenciando do modelo de produção anterior, pois é entendido como não cinematográfico, já que as mulheres envolvidas nessas produções reivindicam que a produção de conteúdo independente é pautada em corpos e práticas reais. Já o segundo eixo, diz respeito à apropriação das tecnologias digitais utilizadas como substrato para a produção e venda de conteúdo explícito. O modelo visto como independente, traria consigo o agenciamento necessário para que essas mulheres controlem suas atividades, tanto no que diz respeito a maneira que o conteúdo será produzido, quanto ao controle da própria imagem e possibilidade de construção de um nicho de consumidores que se encaixem em condições escolhidas anteriormente por elas.

Por fim, procuraremos apontar como a mudança de um modelo “do analógico para o digital”, provocou uma modificação significativa nos imaginários sociais a respeito da noção agência e subjetivação de mulheres que produzem conteúdo sexual explícito, atentando para o fato de que as tecnologias têm desempenhado um papel crucial não somente no pioneirismo e experimentação delas, mas sim na modelagem de uma subjetividade específica que busca ressignificar códigos historicamente apontados como opressivos, inseridos em uma lógica maior a respeito das mídias e das tecnologias.

O modelo analógico

Como mostra Foucault (1983, 1988, 1997, 2004), no chamado “Ocidente”, o par Verdade/Sexo teve sua ligação constituída lentamente desde o final da Antiguidade. Seja através das filosofias do “cuidado de si” no Império romano, da teologia da “carne” no cristianismo medieval ou da “ciência sexual” na modernidade, um fator contínuo nestas diferentes e descontínuas formas de saber é o desenvolvimento da crença de que existe uma verdade sobre o humano e que cada pessoa pode encontrar tal verdade sobre si mesma, seja nas práticas e prazeres eróticos (e suas regulações), seja no corpo sexuado

⁸⁷ Pesquisa de doutoramento apoiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, 2019/1113-4).

(fisiológico ou psíquico) e nos desejos sensuais ou mesmo na própria identidade. Ao apresentar o debate sobre as pessoas hermafroditas⁸⁸ no século XIX, o autor discute o saber moderno que está sendo criado e afirma:

Além disso, admitimos também que é no sexo que devemos procurar as verdades mais secretas e profundas do indivíduo; que é nele que se pode melhor descobrir o que ele é e aquilo que o determina; e se durante séculos acreditamos que fosse necessário esconder as coisas do sexo porque eram vergonhosas, sabemos agora que é o próprio sexo que esconde as partes mais secretas do indivíduo: a estrutura de seus fantasmas, as raízes de seu eu, as formas de sua relação com o real. No fundo do sexo, está a verdade (Foucault, 1983, p. 4).

Se pensarmos a pornografia (que é sempre um termo em disputa) como uma forma de classificação de determinadas modelos de apresentação e/ou representação do corpo, gênero e sexualidade, como sendo um discurso próprio sobre esses elementos, ou seja, como um saber específico, pressupõe-se que ela contenha uma “verdade” e que tal verdade seja expressa através da “realidade” mostrada. Como já mostrou Linda Williams (1999), o “frenesi do visível”, uma das características principais do material pornô, é a promessa de desvelar uma verdade através da realidade dos atos sexuais apresentados. Mesmo desmoralizado atualmente nos meios acadêmicos através dos estudos contemporâneos queer e pós/decolonias que descontroem e desessencializam as noções de sexo, gênero, sexualidade e identidade, tal ideal de verdade última ainda se mantém presente em grande parte da mídia e de discursos conservadores e, especialmente, nas discussões sobre pornografia, através da desaprovação a sua “realidade/ autenticidade”.

Uma das críticas mais comuns à pornografia convencional/ *mainstream* (a ponto de já ter se tornado um clichê), é sobre sua falta de autenticidade e da não representação de corpos e práticas sexuais reais (Sanz, 2018; Silva; Saraiva, 2022; Young, 2014). Como exemplos, podemos citar o importante teórico da sétima arte e fundador da celebrada revista *Cahiers du Cinéma*, André Bazin, a atriz e diretora pornô Madison Young e o pesquisador Álvaro Martín Sanz. Em *À margem de “O erotismo no cinema”* (1957), Bazin afirma:

Entretanto, se nos limitarmos tão somente a uma psicologia desse tipo, o cinema idealizaria o filme pornográfico. É bastante evidente, pelo contrário, que, se desejamos permanecer no plano da arte, devemos nos ater ao imaginário. Devo considerar o que se passa na tela como uma simples história, uma evocação que jamais se passa no plano da realidade, a não ser que me torne o cúmplice retardatário de um ato ou, pelo menos, de uma emoção, cuja realização exige o segredo. O que significa que o cinema pode dizer tudo, mas não de forma alguma tudo mostrar. Não há situações sexuais, morais ou não, escandalosas ou banais, normais ou patológicas, cuja expressão na tela seja proibida a priori, com a condição, porém de se recorrer às possibilidades de

⁸⁸ Hoje chamadas de intessexuais.

abstração da linguagem cinematográfica, de modo que a imagem jamais assuma valor documental (Bazin, 1991, p. 230).

Já na segunda década do século XXI, Young, ao criticar o pornô convencional, argumenta:

Em uma indústria embasada na filmagem de glamorosas cenas de sexo, o conceito de autenticidade é uma anomalia (p. 186) ... Esse ato revolucionário de documentar o prazer sexual e/ou o orgasmo autêntico destrói as noções pré-estabelecidas de que os orgasmos parecem “bonitos” (p. 187). (...) Isso resulta na expressão do desejo sexual autêntico, do prazer sexual autêntico, de uma maneira honesta e verdadeira para o indivíduo (p.188) (Madison, 2014)⁸⁹.

E Sanz, no mesmo período, ao examinar a crítica do pornô feminista, na obra de sua expoente mais famosa, a diretora Erika Lust, afirma:

O fato é que quanto mais cinematográficas e perfeitas são as sequências que compõem os filmes de Erika Lust, mais elas se afastam da esfera do real (p.358). (...) O cinema de Erika Lust é extremamente estético, e é justamente essa qualidade que o torna tão irreal (p. 359) (Sanz, 2018)⁹⁰.

O curioso destas citações é que enquanto a primeira expressa que a pornografia convencional mostra demais (o tal valor documental) e assim apresenta uma “realidade descomedida”, as duas outras afirmam que ela mostra de menos, pois não apresenta atos sexuais autênticos, falsificados seja pelas performances coreograficamente exageradas, seja pela estetização artística. De qualquer maneira, as três visões expressam um incômodo com a imagem pornográfica: por excesso ou por falta, ela não consegue apresentar uma pressuposta realidade, isto é, ela não mostra nem a “verdade do ato”, nem o “ato de verdade”.

O debate sobre a representação de imagens e sua relação com a verdade é algo bem antigo (Jorge, 2013) e aqui não é o lugar para retomá-lo. O que é relevante ressaltar é que depois de quase oitenta anos de reflexões e pesquisas sobre a relação entre realidade e representação (tanto ficcional quanto documental), passando pelas discussões sobre verossimilhança, realismo, hiper-realismo e diegese na tela (Costa, 2005; Deleuze, 1985; Gabler, 1999; Jaguaribe, 2010; Jorge, 2013; Nichols, 1991; Oudart, 2009; Rancière, 2009; Schwartz, 2001) e depois de trinta anos de estudos cinematográficos e culturais sobre a imagem pornô (Baltar, 2015; Bazin, 1991; Díaz-Benítez, 2010; Leite Junior, 2006;

⁸⁹ Todas as traduções são dos autores. No original: *In an industry built on filming the glamorous performance of sex, the concept of authenticity is an anomaly (p.186). (...) This revolutionary act of documenting authentic sexual pleasure and/or orgasm smashes the pre-set notions that orgasms look 'pretty' (p. 187). (...) This results in the expression of authentic sexual desire, authentic sexual pleasure, in a way that is honest and true to the individual (p. 188).*

⁹⁰ No original: *Lo cierto es que cuanto más cinematográficas y perfectas son las secuencias que componen el cine de Erika Lust, más se alejan de la esfera de lo real (p. 358) (...) El cine de Erika Lust es extremadamente estético, y es precisamente esa cualidad la que lo convierte en sumamente irreal (p. 359).*

Moorman, 2007, Paasonen, 2017), ainda existem cobranças políticas e acadêmicas sobre a falta de realidade ou autenticidade na pornografia.

Curiosamente, este tipo de exigência já não é feito para outras obras cinematográficas (ou em vídeo/digital) desde pelo menos a década de 50 do século XX. O que explicaria a permanência deste debate? Um dos fatores talvez seja justamente a tecnologia. Uma das grandes promessas que tanto alicerça quanto estimula as inovações técnicas nas áreas de informação e comunicação, vem justamente do início da Idade Moderna: o fim da cultura dos segredos e a esperança de acesso aos conhecimentos restritos a grupos específicos e elites, mesmo que tais saberes sejam considerados perigosos, ilegais ou imorais. Conforme a historiadora Lynn Hunt (1999), é durante o Renascimento que surgem os elementos que, mais tarde, darão forma e conteúdo ao que conhecemos como pornografia. Tais elementos são o afronte intencional aos valores que prezam por estimular a vergonha e o recato, tal como o pudor sexual e, para isso, a nomeação (no campo da literatura) e a representação visual (nas artes gráficas) do aparelho genital e dos atos carnavais da maneira mais popular e explícita possível.

É neste sentido que as primeiras obras pré-pornográficas modernas surgem junto com a criação da imprensa de Gutenberg, criando e expondo imagens e ideias sobre sexualidade e corpo que até então eram acessíveis a poucos. Da mesma maneira, no século XIX, junto ao desenvolvimento da ciência sexual (Foucault, 1988) e de tecnologias que desvelavam todo um universo desconhecido e oculto, como as ondas sonoras, a eletricidade, a vida microscópica e o interior do corpo humano através do raio-x, a pornografia como a entendemos hoje em dia surge prometendo um mundo novo: o mundo dos prazeres obscenos, através da revelação de um conhecimento corporal que visualmente encontra-se escondido ou é de difícil acesso. Assim, a pornografia visa colocar em cena o que, esperava-se, estivesse fora de cena (o obsceno) (Moraes, 2003). *Em outras palavras, a pornografia como categoria regulamentada surgiu em resposta à ameaça de democratização da cultura* (Hunt, 1999, p. 13).

Guardadas as devidas proporções e especificidades, a mesma coisa pode ser dita em relação à mudança sociotécnica trazida pela internet, pois todos esses períodos vão prometer, através das revoluções técnicas de cada época, o fim dos segredos, o conhecimento do que estava oculto, a revelação das verdades através do fácil acesso ao conhecimento, seja ele qual for. O conhecimento sexual visto como progressista ou reacionário, seja como catequese, ciência ou entretenimento, não ficará de fora disso.

Como várias pesquisas já demonstraram, não apenas a pornografia historicamente acompanha de perto o desenvolvimento da tecnologia como, a partir da década de 90 do século XX e com o advento da internet, ela passou a ser um dos mercados que conduz o próprio desenvolvimento da tecnologia contemporânea no mundo digital (Abreu, 1995; Barrs, 2011; Robinson, Tamosaitis, 1993, Macdonald, 2020, Paasonen, 2010). Se no terço final do século XIX a pornografia audiovisual surge através da fotografia e do cinema, durante o século XX ela não apenas se espalha por todo tipo de produção cultural, mas também ajuda a popularizar o consumo de, à época, novos suportes tecnológicos, como o videocassete, o videogame e o DVD, além de criar mercados antes inexistentes para suportes já centenários, como o telefone (através do telessexo, também chamado no Brasil de “disque-sexo”). Mas é no século XXI que a pornografia assume a dianteira das inovações tecnológicas/digitais: uso de pagamentos por cartão de crédito pela internet, serviços de *streaming*, equipamentos de realidade virtual, prática de *camming*, entre outras.

Outro elemento que pode ajudar a refletir sobre a demanda por autenticidade/realidade na pornografia talvez resida no fato de que desde seu início no começo do século XX, a pornografia nas imagens-movimento foi associada ao campo documental. Conforme Flávia Cesarino Costa (2005), a separação das películas entre documentário e ficção é um processo longo que só vai se estabelecer depois de algumas décadas. No “primeiro cinema” (Costa, 2005), o viés documental e o ficcional estavam intrinsecamente unidos, formando narrativas em que a ficção sustentava a realidade e o dado captado pela câmera legitimava o curto enredo apresentado.

A cultura do entretenimento tem como um dos seus fundamentos a promessa de provocar sensações intensas (daí o surgimento do termo “sensacionalismo” como algo desqualificante) e exibir uma “realidade” sempre pressuposta e nunca completamente experienciada. Como demonstram Neal Gabler (1999) e Vanessa Schwartz (2001), o cinema vai elevar a busca pelo “real” a um novo patamar, seja pelo registro de imagens, seja pela vertente de não separação entre ficção e vida cotidiana. A pornografia, surgindo neste contexto, junto às tecnologias modernas de imagem/ som e do desenvolvimento da ciência sexual (Foucault, 1998), vai mostrar um discurso sexual próprio sob a ótica do espetáculo. Apesar da linguagem e forma do cinema pornográfico ter se alimentado originalmente muito das façanhas do cinema de variedades e dos devaneios ficcionais de Meliés, seu apelo ao público não consumidor destas obras parece ainda residir na promessa documental iniciada pelos Irmãos Lumière (Abreu, 1996). Mesmo na era

digital, o show erótico ainda é uma constante (especialmente na produção de conteúdo explícito realizada de forma independente, como veremos) e a cobrança pelo “autêntico” se mantém.

O modelo digital

De acordo Preciado (2007), a pornografia é uma tecnologia sexual fundamental no contexto de um sistema biopolítico global que envolve a normalização e produção de corpos, sexualidade e prazer. Isso é, pela assimilação de práticas, sujeitos, corporalidades e grupos que historicamente foram privados de “trânsitos” e mobilidade espacial devido ao seu caráter desviante de uma lógica dominante e “normal”. O autor apresenta o argumento de que representações alternativas de sexualidade e gênero podem ser geradas a partir de “perspectivas divergentes”. Dessa forma, a pornografia pode também operar como uma tecnologia política de ação e resistência contra os códigos corporais e sexuais convencionais historicamente normalizados e objeto de regulações formais (Melo; Santos, 2022).

Historicamente as definições que envolvem o que é pornográfico, erótico e obsceno é provida de inúmeras disputas e revelam valorações morais ao serem atribuídas em diferentes contextos que pode assumir efeitos ambíguos ao produzir repercussões tanto dissidentes como regulatórios (Moraes, 2003; Galvão; Vieira, 2014).

A ideia sobre a objetificação dos corpos de mulheres, dentro das produções pornográficas até hoje promove um intenso debate, o que ficou comumente conhecido como guerras sexuais (*sex wars*) ou guerras pornôs (*porn wars*), e referem-se ao conjunto de debates entre movimentos feministas que datam do final dos anos de 1970 e início dos anos de 1980. Esses debates majoritariamente versavam a respeito de várias questões amplamente relacionadas com a sexualidade feminina e as atividades sexuais em geral. Diferentes opiniões polarizaram internamente o movimento feminista e influenciam até hoje o debate entre feministas e outros movimentos sociais.

Os lados polarizados foram caracterizados pelos grupos feministas anti-pornografia/abolicionista e feministas pró-sexo, com divergências em relação à pornografia e ao trabalho sexual como um todo, principalmente no que diz respeito a regulação ou até proibição delas. Os debates feministas compreendidos como radicais argumentavam que na pornografia “homens consumiam/violentam mulheres”, situando essas últimas sempre como objetos vazios e sem agência (Mackninon, 1997). O corpo, como um objeto de desejo, foi histórica e socialmente construído, categorizado,

domesticado e moldado como um “objeto” de poder. Esta é a visão anti-porn. Já na vertente pró-sexo a sexualidade, o corpo e a pornografia não são compreendidos como um problema em si, mas como meios possíveis de transgressão de normas dominantes, moldando domínios de oposição não apenas do ponto de vista financeiro, mas também governamental e simbólico. Essa perspectiva é majoritariamente mobilizada pelas pessoas que produzem conteúdo explícito de forma independente.

Os discursos em torno da pornografia, do desejo e das escolhas das mulheres passou por uma transformação com o advento das tecnologias digitais e seu potencial de regular a criação de conteúdo de uma maneira supostamente mais controlada (Beakley, 2014). Desde sua origem, o entretenimento adulto instigou inúmeras controvérsias e perspectivas conflitantes, pois ao passo que desafia, reforça relações e posições sociais estabelecidas. Essa dinâmica ambígua cria um espaço regulatório que denota uma “alteridade” percebida no contraste entre corpos “padronizados/irreais” e corpos “reais/autênticos”, desejáveis e indesejáveis, como vimos.

A proliferação ao acesso de tecnologias digitais, incluindo smartphones e laptops (Miskolci, 2016), facilitou uma nova configuração de produção, consumo e distribuição de conteúdo sexual explícito. Nesse sentido, as mídias digitais evidenciam sua natureza relacional ao moldar a agência de atores envolvidos que reorientam continuamente o uso da tecnologia dentro de um contexto criativo (Miller, 2004). Simultaneamente ao surgimento de novos modos de conectividade possibilitados pelas tecnologias digitais na sociedade (Williams, 2016), observamos uma tensão palpável no ato do fazer pornográfico assim como nas relações que o acompanham, em relação à era que chamamos de analógica.

As (dis)tensões produzidas convidam a interpretação de recentes leituras sobre subjetividade que se concentrem em outras referências e análises, pois novos questionamentos e percepções são colocadas ao sujeito em rede (COSTA, 2002). Quando os usuários estabelecem uma conexão uns com os outros, eles se transformam de meros consumidores e destinatários de conteúdo isolado em criadores, produtores e emissores. As tecnologias digitais modernas são altamente individualizadas, onde os valores da mídia facilitam, moldam e negociam as relações sociais, alçando os usuários a se mediatizarem como protagonistas de suas vidas (Miskolci, 2016, p. 286).

A proliferação dos chamados “vídeos amadores”, sob demanda, o surgimento de sites de pagamento de assinaturas mensais e de interação ao vivo coincidem com o fortalecimento de gêneros considerados alternativos em comparação às produções

anteriores. Esse atual momento de avanços tecnológicos permite um novo exame sociológico da representação da sexualidade e do desejo no seguimento do entretenimento adulto. Além disso, esse contexto tem o potencial de gerar novas convenções e categorias pornográficas, resultando em novas formas de inteligibilidade, regimes, agências e concepções sobre trabalho.

Neste texto nos propomos a delimitar dois momentos específicos no que diz respeito as definições e demarcações de diferenças do que é entendido como *pornografia mainstream* e a *pornografia digital*, principalmente aquela definida como produção de conteúdo adulto independente. Argumentamos que essas definições estão ligadas ao momento tecnológico de cada uma delas, isto é, ao desenvolvimento histórico de determinadas tecnologias impulsionadas dentro das produções de conteúdos sexualmente explícitos, que informam os entendimentos ligados a agência criativa dos sujeitos envolvidos nessas produções, assim como (re)significam códigos e imaginários sociais.

As mulheres envolvidas na produção independente de conteúdo explícito acionam diferentes nomeações para se referir a suas atividades: *altmodels*, *cammodels*⁹¹, produtora de conteúdo adulto, entre outras denominações, e incluem mulheres que podem ou não ter experiência anterior na indústria pornográfica e no mercado do sexo em geral. Os efeitos da pandemia nesse nicho de mercado estão atrelados às políticas de distanciamento social e isolamento durante a pandemia de COVID-19. Algumas mulheres que trabalhavam anteriormente na indústria pornográfica e/ou como acompanhantes migraram para atividades digitalmente mediadas. Apresentadas a uma nova possibilidade de produzir conteúdo adulto, algumas atrizes que se estabeleceram em produtores renomados viram uma oportunidade de criar e vender seu conteúdo de forma independente, sem a necessidade de intermediários, como produtores e agentes.

Deste modo, abrir um perfil em sites de transmissão ao vivo ou em plataformas de assinaturas, criar seu próprio conteúdo exclusivo e distribuir em formato de pack (pacotes) de fotos ou vídeos, somado a oportunidade de monetização de todo conteúdo produzido em redes sociais ampliou a lucratividade e receita do trabalho dessas mulheres, tendo em vista o custo que a intermediação com produtoras de filmes adultos demandava. Além disso, a midiatização desse tipo de atividade despertou o interesse de mulheres que já se identificaram como “exibicionistas” e que agora encontraram um meio de gerar renda enquanto realizam algo que também as gratificam subjetivamente.

⁹¹ Os termos referem-se a “modelos alternativas” e “modelos de webcam”, respectivamente.

Neste estudo, mobilizamos a ideia de “netporn” (Paasonen, 2010; Sibilia, 2014) para explorar a maneira pela qual as tecnologias digitais facilitaram a criação de novas formas de conteúdo pornográfico, um fenômeno intrinsecamente ligado a novos modos de interação em ambientes digitais. Consequentemente, as plataformas digitais que adotam os princípios do netporn unem as ideias de consumo e comunidade para enfatizar a natureza colaborativa na produção de conteúdo pornográfico.

Inseridas dentro da lógica que caracteriza a web 2.0, com ênfase particular na interatividade, essas atividades servem para obscurecer as fronteiras previamente estabelecidas entre produtores e consumidores, bem como entre artistas e indivíduos que podem ser considerados pessoas “comuns”, fazendo isso por meio de plataformas especializadas que facilitam as transações sexuais (Beakley, 2014; Jones, 2016; Rost, 2016; Barbosa, Bega, 2021; Caminhas, 2021). Dado esse contexto de transformação das tecnologias, novas formas de agência e visibilidade estão sendo mobilizadas pelos atores que operam nesse mercado, apoiados por um discurso que enfatiza a autonomia e autenticidade do seu trabalho, ligada a uma nova subjetividade que une o prazer em ver e em ser visto.

A noção de direito em se erotizar e pornificar modifica a compreensão da pornografia como a principal origem da exploração, objetificação e normalização de corpos de mulheres. Nas explorações no campo de investigação da pesquisa etnográfica anteriormente referida, a perspectivas do ato de confrontar a câmera e interagir sexualmente com o outro foram contempladas como o cerne da formulação de novas identidades fundadas no desejo e predominantemente acionadas enquanto corpos “reais”. Nesses contextos, a diversidade estético-corporais ocupa uma função central na magnitude das identidades desejanter dessas mulheres, bem como na função emblemática e sexual que tais distinções podem exercer em suas subjetividades.

O potencial da produção e venda de conteúdo digital e da interação pessoal em ambientes privados, amplia o acesso a fotos, vídeos e apresentações de formas “alternativas” e, para o campo, “reais” de expressão corporal. Algumas mulheres que produzem conteúdo explícito carregam em suas atividades um repertório do chamado *altporn*. A própria definição acionada pelas mulheres ao se referirem a sua atuação como *altmodel*, vem desse cenário. *Altporn* é uma categoria de representação específica da pornografia que prioriza corpos “não convencionais”, seja com tatuagens e piercings, bem como o papel de preponderância que as mulheres assumem dentro dessas produções. As

cenas e performances tendem a favorecer uma estética fetichista e *queer*, bem como práticas sexuais não convencionais e o uso de brinquedos sexuais (Parreiras, 2017).

No cerne da pornografia alternativa está o desejo de se distanciar das convenções estéticas e corporais da pornografia convencional/*mainstream*. Isso é evidente tanto nos aspectos políticos quanto na capacidade de produzir “ressonâncias carnavais” nos consumidores (Paasonen, 2011). Como criadores de seu próprio conteúdo e da sua “auto-pornificação” (Baltar; 2014), o cenário dessas relações em contextos mediados digitalmente parece funcionar como um meio viável de despertar e experimentar o desejo baseado na ideia de realidade dos corpos. As experiências corporais e subjetivas que surgem nesses contextos, assenta sua materialidade em repertórios desejantes, que, por sua vez, convergem em uma ética que engloba prazer, desejo, consumo e mercado. Essa ética está intrinsecamente ligada a dimensões sociais, culturais e políticas que estabelecem e acentuam uma nova subjetividade marcada pela busca pelo prazer. Em contextos midiáticos, a apresentação de um corpo supostamente real, de pessoas comuns, acionados para despertar o desejo e obter prazer passa a se constituir como uma subjetividade alterdirigida que se reconhece nos olhos alheios (Sibilia, 2016).

Para além da realidade atribuída aos corpos que estão sendo expostos, há um movimento de erotização do cotidiano, baseado em uma estrutura lógica, que se estende ao longo do conteúdo sexual em si e das performances. Essa prática corrobora com o entendimento de que o eu cotidiano pode ser monetizado e visto como atraente, servindo assim como uma marca de autenticidade ao passo que é acionada como uma forma de “humanizar” a atividade. A produção de conteúdo personalizado também está de acordo com a lógica do trabalho criativo (Huws, 2013) ao passo que a midiatização da vida cotidiana serve como um meio de estabelecer uma conexão emocional mais próxima entre produtores e consumidores, percebida por eles como uma relação mais autêntica do aquelas oferecidas pela indústria tradicional.

O nível de desempenho e geração de lucro dessas mulheres nessas atividades é diretamente influenciado pela percepção que os consumidores têm de suas vidas diárias (Beakley, 2014). Quanto mais acesso os clientes sentirem que têm ao dia a dia delas, maior a probabilidade de sucesso. Essa percepção também é acionada por elas para corroborar com a perspectiva de que sua atuação de forma independente se diferencia do que havia anteriormente na indústria pornô no que tange a humanização das mulheres envolvidas. Há um movimento perceptível em direção a uma perspectiva mais íntima, acompanhado por um maior interesse nos domínios pessoais da existência dessas pessoas.

O ato de conceder acesso a essas esferas privadas, aliado à observação de outras pessoas, serve para legitimar a exibição de tais informações, com o valor dessa expressão da realidade sendo determinado pelas diversas manifestações interativas presentes (Sibilia, 2016).

A ideia de que é possível definir suas próprias condições de trabalho nesse mercado, como as práticas que serão executadas, também é um fator atribuído no discurso dessas mulheres para afirmar a natureza da regulação de suas atividades e, frequentemente, de seu público consumidor. Diferentemente da indústria convencional, em que recebiam um roteiro e cachê pré-definido sobre a cena a ser performada, os consumidores de conteúdo geralmente se deparam com condições predeterminadas por elas, o que de certa forma obriga os clientes a agirem de acordo com os delineamentos pré-estabelecidos. Consequentemente, é o público, majoritariamente masculino, que busca aprovação e não o contrário (Beakley, 2014).

A disseminação de conteúdos independentes modificou a dinâmica entre o observador que assume um papel passivo ao consumir material audiovisual, como um DVD, revista e até mesmo em sites pornográficos, em direção a uma experiência mais interativa, em tempo real. O modelo digital da pornografia independente facilitou a acessibilidade, a visibilidade e alargou os caminhos para a inovação de gêneros alternativos de produções pornográficas. Da mesma forma, o advento de “novas tecnologias pornográficas” gerou outras formas de estéticas que reforçam seu aspecto comercial, ao passo em que criticam e/ou subvertem certos imaginários corporais, sexuais e de gênero normalizados em nossa sociedade.

Nesses contextos mediados digitalmente, existem certas continuidades com o roteiro pornográfico anterior, mas a perspectiva de que “mulheres reais” podem produzir o próprio conteúdo de forma independente constitui, além de uma alternativa lucrativa, um certo reconhecimento marcado pelo prazer de se exhibir. A pornografia, como produto da cultura e da mídia, estabelece por meio da mediação digital novas perspectivas e discursos capazes de constituir identidades performativas que estão ligadas a modelos estéticos de sexualidade, gênero e corporeidades. Os dispositivos de mídia mencionados acima promovem discursos, perspectivas, demandas e desejos sexuais que, por sua vez, remodelam as representações corporais disponíveis e ao mesmo tempo reconstróem os imaginários em torno da escolha de mulheres em atividades que envolvem a exposição explícita dos corpos.

Considerações finais

O mercado do sexo se expandiu e se diversificou ao longo do tempo conjuntamente aos avanços da tecnologia e das mídias. Esses desenvolvimentos provaram ser essenciais para essa indústria, servindo como dispositivos de informação que sustentam e consolidam inúmeras práticas sexuais facilitadas pela tecnologia. À luz da atual economia da informação e do capitalismo de plataforma (Scholz, 2016), essas tecnologias se tornaram um ativo indispensável para o mercado, indicando a importância desses avanços no crescimento e sucesso do entretenimento adulto.

No atual estágio que o mercado se encontra consolida-se uma lógica que favorece modos informais de trabalho, ao nutrir o imaginário do empreendedorismo de si, aspecto essencial para manter um sistema de trabalho que é associado a uma economia informacional (Limas; Holzman, 2015). Ainda que a indústria tradicional da pornografia sempre seguiu essa lógica da informalidade, dado a falta de regulação desse setor em vários países e da própria ausência de relações formais de emprego, continua imperativo que cada indivíduo seja produtor de si mesmo e responsável por sua imagem pública e suas realizações e perspectivas futuras, transformando-se todos em capital humano.

A realidade atual reforça a importância dos modelos das mídias como uma ferramenta fundamental para o trabalho nesses mercados. Essa lógica se alinha com a fórmula de engajamento subjetivo (Zarifan, 2002), em que as próprias mulheres reproduzem uma retórica de que o triunfo pessoal depende apenas da automotivação. A criação de conteúdo exige uma organização meticulosa que demanda tempo, comprometimento e uma estratégia de marketing, que é frequentemente compartilhada entre elas. Além disso, a utilização das mídias digitais facilitou a constituição de novas segmentações e a proliferação de mercados e plataformas especializadas na indústria pornográfica. Isso também resultou em uma expansão da compreensão sobre as complexidades das ações que constituem os mercados sexuais e seus agentes (Piscitelli; 2011).

As investigações de Baltar (2014; 2015) trouxeram à luz a noção de que a definição de pornografia na era atual implica a regulação de espaços sociais de consumo e práticas discursivas que se autoproclamam pornográficas. A autora acentuou a importância dos dispositivos modernos de mídia digital nessas novas reconfigurações que articulam espaço, desejo e experiência pornográfica. Esses imaginários vêm desempenhando um papel fundamental na evolução e ressignificação contínua que a pornografia experimenta na internet (Beakley, 2014). É perceptível que novos

imaginários sociais a respeito da noção de agência/subjetivação das mulheres nessas produções são construídos e acionados cotidianamente.

A proliferação de novos modos de produzir, vender e consumir pornografia ofusca a demarcação entre a definição e a diferenciação entre atos sexuais comerciais e os não comerciais, mobilizando uma noção sobre realidade que obscurece a distinção entre o que seria representação e autorrepresentação (Attwood, 2007). As novas modalidades pornográficas apresentam a noção de “autenticidade” por meio de uma performance que supera o entretenimento passivo, criando uma sensação de conexão física e emocional ao gerar conteúdo personalizado e sob demanda. O apelo pelo *autêntico e real* funciona também como uma estratégia para se desvincular da ideia sobre objetificação de corpos no contexto da pornografia *mainstream*. Há uma ressignificação de códigos anteriormente acionados como opressivos na indústria, e a autogestão da própria imagem tem sido comumente plasmada como um modelo menos abusivo.

Esse processo envolve uma interação que engloba desejo, prazer e interesse centrados na pessoa que está localizada do outro lado da tela. Essas atividades validam o conceito de auto-pornificação, pois estão ancoradas na ideia de dar-se a ver, uma vez que o olhar do outro pode ser interpelado tanto como objeto de desejo quanto como fonte de prazer, uma vez que o desejo tem uma dimensão social relacional (Baltar, 2013).

A disponibilidade de representações alternativas da sexualidade e corpos, facilitada pela percepção de serem corpos reais e com desejos genuínos, é um fator crucial que permite que o ambiente digital promova essa dinâmica. Apesar do fato de que aquelas que alcançam maior audiência nesses espaços podem reiterar certas características da indústria pornográfica convencional, comumente ligada a uma ideologia heteronormativa, a perspectiva mobilizada por essas mulheres enfatiza a visibilidade de seus corpos (Attwood, 2011), posicionando-as como agentes de suas próprias ações e que escolhem exibir seus corpos e sexualidade como um meio válido de se sentirem desejadas e obterem prazer, sexual e/ou econômico.

A proliferação de serviços “autênticos” é erigida sob a demanda e perspectiva da privatização do consumo sexual. As oportunidades de ação se expandem e existe uma margem de manobra para que pessoas “amadoras” e “comuns” se incluam nesse mercado. Evidentemente, as empresas responsáveis pelas plataformas estão alcançando imensa lucratividade; no entanto, existe uma inovação gerada cotidianamente pelas próprias mulheres em relação ao controle e geração de diversas formas de produção e disseminação de seu conteúdo (Beakley, 2014; Jones, 2021).

O entendimento dos significados e dos imaginários construídos pelas mulheres engajadas nesse mercado exige uma compreensão das ambiguidades que emergem dessas relações. A exposição sexual ao olhar do outro é um dos efeitos e instrumentos de uma subjetividade contemporânea que insere o desejo e o prazer junto ao visível e público. Novos focos de audiência são construídos e o apelo mercadológico ainda persiste, agora centrado em uma lógica inserida na racionalidade de funcionamento das mídias digitais que privilegia o consumo individualizado.

Ainda que a imagem pornô registre corpos nus em seus detalhes mais íntimos e as práticas sexuais em supercloseos explícitos, a lógica interna é a do sexo espetacularizado, da atração incomum, da cena inusitada, do show genital e das performances extraordinárias (Díaz-Benítez, 2010; Leite Junior, 2006). O “autêntico” pornográfico não é da mesma qualidade que a autenticidade que lhe cobram. Afinal, quando se espera que o pornô apresente a realidade, o que se está cobrando exatamente? Que coloque em tela o estupro marital, o sexo por piedade, as posições tediosas, as paixões mesquinhas e tudo aquilo que faz parte da miséria sexual cotidiana de milhares de pessoas? Tudo isso também faz parte da realidade, mas não da realidade exigida pelos questionadores da pornografia.

Assim, a autenticidade (ainda) exigida do pornô é algo tão idealizado quanto a utopia sexo-corporal nele apresentada. A partir da internet e suas novas formas de interações mediadas, a eficiência da pornografia talvez esteja menos em sua capacidade de ilustrar algo e mais em sua capacidade de estimular e ressoar afetos carnis, como propõe a pesquisadora Susanna Paasonen (2011). Assim, as noções de autenticidade e real são ressignificadas não apenas devido aos aparatos técnicos e ao momento histórico, mas a própria característica de tecnologia social da pornografia.

Referências

ABREU, Nuno César. *O Olhar Pornô*, Campinas, Mercado das Letras, 1996

ATTWOOD, Feona. No money shot? Commerce, pornography, and new sex taste cultures. In *Sexualities*, v.10, n. 4. 2007, p. 441-456.

ATTWOOD, Feona. Through the Looking Glass? Sexual Agency and Subjectification. In Christina Scharff & Rosalind Gill (eds.) *New Femininities? Postfeminism, Neoliberalism and Identity*. Basingstoke: Palgrave. 201, p. 203-214.

- BALLARD, James Graham. *Crash – Estranhos prazeres*, Rio de Janeiro, Record, 1997.
- BALTAR Mariana. *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- BALTAR, Mariana; BARRETO, Nayara. As pornificações de si em Diário da putaria. *Crítica Cultural – Critic, Palhoça*, SC, v. 9, n. 2, 2014, p. 265-278.
- BALTAR, Mariana. Real sex, real lives – excesso, desejo e as promessas do real. *E-compós*, Brasília, v.17, n.3, set./dez. 2015
- BARSS, Patchen. *The Erotic Engine*. Doubleday Canada. 2011
- BAZIN, André. À margem de “O erotismo no cinema” in *O cinema – ensaios*. São Paulo, Brasiliense, 1991
- BEAKLEY, Paul. “500 Tokens to Go Private” Camgirls, Cybersex and Feminist Entrepreneurship. *Sexuality & Culture*, 2014, p. 892–910.
- CAMINHAS, Lorena. R. P. Webcamming erótico comercial nova face dos mercados do sexo nacionais. *Revista De Antropologia*, USP, 2021, p. 1-22.
- COSTA, Claudia. DE L. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. *Cadernos Pagu*, n. 19, 2002, p. 59–90.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo, Brasiliense, 1985
- DÍAZ-BENÍTEZ, Maria Elvira. *Nas redes do sexo. Os bastidores do pornô brasileiro*. Rio de Janeiro, Zahar, 2010
- FOUCAULT, Michel, O verdadeiro sexo in BARBIN, Herculine, *O Diário de um Hermafrodita*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983
- FOUCAULT, Michel, *História da sexualidade I - A vontade de saber*, Rio de Janeiro, Graal, 1988
- FOUCAULT, Michel, Subjetividade e verdade in *Resumo dos cursos do Collège de France*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997
- FOUCAULT, Michel, *Coleção Ditos e Escritos V: Ética, Sexualidade, Política*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2004
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Paz e Terra, 5ª edição, Rio de Janeiro, 2017.
- GABLER, Neal, *Vida o Filme – Como o Entretenimento Tomou Conta da Realidade*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999

GALVÃO-VIANA, Luciene; VIEIRA, Luciana. “Obscenidade refletida: noções e ressonâncias pornográficas”. *Crítica Cultural – Critica, Palhoça, SC*, v. 9, n. 2, 2014, p. 197-214.

HUNT, Lynn, Obscenidade e as Origens da Modernidade (1500-1800) in HUNT, Lynn (org.), *A Invenção da Pornografia*, São Paulo, Hedra, 1999

HUWS, Ursula. “Mundo material: o mito da economia imaterial”. *Mediações – Revista de Ciências Sociais*. Outubro n.21, 2013, p. 24-54.

JAGUARIBE, Beatriz. Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea. *Ciberlegenda*, n. 23, p. 6-14, 2010

JONES, Angela. “‘I get paid to have orgasms’: adult webcam models’ negotiations of pleasure and danger”. *Sings: Journal of Women in Culture and Society*, Chicago, Online, n. 42(1), 2016, p. 227-256.

JONES, Angela. *Camming: Money, Power, and Pleasure in the Sex Work Industry*. New York: New York University Press. 2021

JORGE, M. S. O cinema e a imagem verdadeira. *ARS* (São Paulo), v.11, n.22, p. 98-121, jul. 2013

LEITE JÚNIOR, Jorge, *Das maravilhas e prodígios sexuais*, São Paulo, Annablume / Fapesp, 2006

LEITE, JÚNIOR, Jorge. A pornografia contemporânea e a estética do grotesco, *(In)visível*, edição zero, 2011, P. 11-21.

LEITE JÚNIOR, Jorge. Labirintos conceituais científicos, nativos e mercadológicos: pornografia com pessoas que transitam entre os gêneros. In *Cadernos Pagu* (38), janeiro-junho de 2012, P. 99-128.

LIMA, Jacob; HOLZMAN, Lorena. “Tempo, espaço e trabalho”. In: ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Etnografias do trabalho, narrativas do tempo*. Porto Alegre: Marcavisual, 2015, p. 52-77.

MACDONALD, Margaret. *Desire for data: PornHub and the Platformization of a culture industry*. Thesis in the Department of Communication Studies – Concordia University, Canadá, 2020.

MACKINNON, Catherine. *Derecho y pornografía*, (Jaramillo, I. C., Trad.). Bogotá D. C.: Siglo del Hombre Editores. 1997.

MELO, Cristiane V.; SANTOS, Hasani E. Uma interpretação crítica da pornografia interracial: racialização, tabu representação e desejo. In: Léa Menezes Santana, Luana Souza; Thais Faria Castro. *Discussões feministas sobre pornografias*. 1ed.Salvador - BA: Devires, 2022, v. 1, p. 73-88.

MILLER, Daniel; SLATER, Dom. Etnografia on e off-line: cibercafês em Trinidad. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 10, n. 21, 2004, p. 41-65.

- MISKOLCI, Richard. *Desejos digitais: uma análise sociológica da busca por parceiros online*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- MISKOLCI, Richard. Sociologia Digital: notas sobre pesquisa na era da conectividade. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 6, n. 2, jul.-dez. 2016, pp. 275-297.
- MORAES, Eliane. O efeito obsceno. *Cadernos Pagu*. n.20. 2003, p. 121-130.
- MOORMAN, Jennifer. The Real (Porn) World: The Politics and Aesthetics of the New Reality Porn. *CSW*. UCLA Center for the Study of Women. P. 13-20, 2007
- NICHOLS, Bill. *Representing reality. Issues and concepts in documentary*. Bloomington. Indiana University Press, 1991
- OUDART, Jean-Pierre. O efeito de real. *REVISTA POIÉISIS*, 10(13), p. 241-259, 2009
- PAASONEN, Susanna. Labors of love: netporn, Web 2.0 and the meanings of amateurism. *New Media & Society*, 2010, p. 1297–1312.
- PAASONEN, Susanna. *Carnal Resonance. Affect and online pornography*. Cambridge: The MIT Press, 2011.
- PAASONEN, Susanna, User-generated pornography: Amateurs and the ambiguity of authenticity. In Feona Attwood, Clarissa Smith, R. Danielle Egan and Brian McNair (eds.), *Routledge Companion to Media, Sex and Sexuality*. London: Routledge, 2017
- PARREIRAS, Carolina. Pornografias.com: As Convenções do Altporn. *Revista Antropolítica*, n. 42, Niterói, 2017, p.16-42.
- PISCITELLI, Adriana. «¿Actuar la brasileñidad? Tránsitos a partir del mercado del sexo», *Etnográfica* [Online], vol. 15. 2011, p. 5-29.
- PRECIADO, Paul. Mujeres en los márgenes. *El País*, 2007. Disponível em <https://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html> Acesso em agosto de 2023.
- RANCIÈRE J. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos estudos CEBRAP* [Internet]. Mar;(86):75–80, 2010
- ROBINSON, Phillip; TAMOSAITIS, Nancy. *The joy of cibersex*. New York. Brady Publishing, 1993
- ROST, Mariana. *Sexualidades em negociação: a pornografia live streaming no CAM4.com*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. São Leopoldo, RS. 2016.
- SANZ, Álvaro Martín. Belleza e irrealidad en la nueva pornografia feminista: la imagen pornográfica de Erika Lust. *Fotocinema - revista científica de cine y fotografía*, nº 17, p. 343 – 365, 2018

SCHOLZ, Trebor. *Cooperativismo de plataforma: contestando a economia do compartilhamento cooperativa*. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo; Editora Elefante; Autonomia Literária, 2016

SCHWARTZ, Vanessa. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs), *O cinema e a invenção da vida moderna, São Paulo*, Cosac & Naif, 2001

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2016.

SIBILIA, Paula. A nudez auto exposta na rede: deslocamentos da obscenidade e da beleza? *Cadernos Pagu*, (44), 2015, p. 171–198.

SILVA, Sarah Menezes da; SARAIVA, Rebeca Silva. A negação do corpo autêntico dentro do universo pornográfico In: SANTANA, Léa Menezes de; SOUZA, Luana e CASTRO, Thais Faria. *Discussões feministas sobre pornografia*. Salvador: Devires, p. 183-202. 2022

WILLIAMS, Linda. *Hard Core. Power, pleasure, and the frenzy of the visible*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999

WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo, 2016.

YOUNG, Madison. Authenticity and its role within feminist pornography, *Porn Studies*, 1:1-2, p. 186-188, 2014

ZARIFIAN, Philippe. Engajamento subjetivo, disciplina e controle. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 64, 2002, p. 23-31

O que podem os corpos em tempos de catastrofização?: pedagogias apocalípticas no currículo das narrativas midiáticas seriadas

Evanilson Gurgel
Marlécio Maknamara

Quem não tem ferramentas de pensar, inventa

Manoel de Barros

Engarrafando relâmpagos...

Uma parte considerável da pesquisa de doutorado cujo material empírico subsidiou a escrita deste capítulo foi produzida em meio às intempéries de uma pandemia que subtraiu a vida de milhões de pessoas, em uma escala global até então inimaginável. Bem sabemos das dificuldades relatadas por pesquisadores/as nas inúmeras *lives* e encontros *pixelados* ao longo de nossa trajetória pandêmica no que diz respeito à produção acadêmica. Um dispêndio de energia que certamente independia da perspectiva teórica-metodológica, o objeto de pesquisa adotado ou a área de concentração da pesquisa.

No entanto, escrever especificamente sobre *vida e morte* nesse momento de nossas existências, em que tais expressões soavam mais como concessão ou privilégio do que como obra do acaso, foi especialmente custoso para nós. Não foi fácil escrever sobre uma sensação palpável de catástrofe enquanto o vivenciávamos. Sentíamos como se estivéssemos a *engarrafar um relâmpago*: tentar dar conta de um determinado fenômeno "à quente", enquanto ele ainda acontecia. Não parecia haver tempo suficiente para burilar as ferramentas teóricas, conceituais e metodológicas. Era preciso arriscar.

Arriscamos. Produzimos, a partir do nosso arsenal pós-crítico, uma cartografia do currículo de um artefato cultural – as narrativas midiáticas seriadas. Chegamos ao argumento geral de que este currículo, constituindo-se como um agenciamento biopolítico desterritorializado, tem atualizado as linhas de um *dispositivo da catastrofização*, convergindo para a produção daquilo que enunciamos como uma *subjetividade zumbi*. Anunciamos tal *dispositivo da catastrofização* como um "monstro gigantesco que operacionaliza cartadas de vida e morte", produzindo "formas de se ver e de se enunciar os sujeitos como vivíveis ou como matáveis" (Gurgel; Maknamara, 2022,

p. 78). Podemos observar que este dispositivo operaria em uma lógica do "score", isto é, de uma espécie de "pontuação" em que um dado indivíduo estaria "mais ou menos propenso ao seu extermínio", a depender de seus marcadores sociais da diferença, como gênero, sexualidade e raça (Gurgel; Maknamara, 2022, p. 78).

Para o recorte que realizamos no presente texto, interessa-nos especialmente o modo como o corpo é atravessado pelos marcadores de gênero e de sexualidade. Isso porque, ao articular uma política de morte frente a marcadores da diferença, o currículo das narrativas midiáticas seriadas tem disponibilizado significados que justificariam a possibilidade de expurgo por meio de uma “pedagogia apocalíptica”. Nesse sentido, o argumento geral deste capítulo é o de que, em se tratando dos significados relativamente ao masculino e ao feminino, tal currículo tem partido do pressuposto de que os sujeitos só podem ser plenamente vivíveis quando seus corpos atuam naquelas funções presumidamente “naturais” as quais eles seriam gestados – isto é, a *maternidade feminina e a proteção masculina*. É este o foco do nosso texto, a partir da análise de duas narrativas midiáticas seriadas: "The Handmaid's Tale" e "Chernobyl".

Contrações

Há um conhecido versículo bíblico do velho testamento, no qual Raquel, esposa de Jacó, implora-o por um rebento. “*Dá-me filhos, senão morro*” (Gênesis, 30:1), suplica a mulher incapaz de atender a interpelação divina de ser fecunda e multiplicar e encher a terra (Gênesis, 1:28). Raquel, no entanto, resolve rogar ao seu marido para que ele tome a sua serva Bila, de modo que a ama gere o fruto em seu ventre e dê à luz sobre os seus joelhos. Jacó, prontamente atendendo à sua petição, possui a serva e concebe a Dã, um dos seus numerosos filhos. Raquel, por sua vez, tem o seu desejo atendido pelo divino algum tempo depois e passa a gerar ela mesma os seus filhos. No entanto, aquilo que parecia ser a única justificativa para a sua vida – ou tenho filhos, ou eu morro – *torna-se precisamente a sua causa mortis*. Em meio a uma viagem rumo a Efrata, Raquel sente as dores do parto se aproximarem e dá o seu último suspiro em vida após parir e nomear o seu filho mais novo de Ben-Oni, “*filho do meu sofrimento*” (Gênesis, 35:18).

A necessidade de uma mulher apresentar-se como mãe, de gerar uma vida e de sentir-se plenamente realizada em sua maternidade, ao dar cabo àquilo que seria seu propósito natural, corresponde a um conjunto de enunciados que tem sido discursivamente produzido em diferentes instâncias e que, por sua vez, circulam em incontáveis artefatos culturais e em produtos da mídia. Desde materiais educativos

utilizados no âmbito de um programa nacional que objetiva incentivar o aleitamento materno (Meyer, 2000), passando por programas de educação em saúde voltados à população materno-infantil (Meyer, 2006) e abarcando políticas públicas que instituem formas de melhor exercer a maternidade (Klein; Meyer, 2018), tem se constituído, na contemporaneidade, aquilo que Marcello (2003) argumenta como o “dispositivo da maternidade”.

Tal dispositivo refere-se a uma trama de elementos discursivos e não-discursivos que visa a constituição da experiência materna (Marcello, 2003). Essa miríade de instâncias tem tornado o sujeito-mãe visível e enunciável, recorrendo aos mais variados discursos – religiosos, morais, médicos, jurídicos etc. – que não apenas “falam” sobre a maternidade, mas efetivamente a produz. Logo, ao disponibilizarem posições pelas quais um dado indivíduo poderá ocupar de modo a ser plenamente reconhecido como “mãe”, vê-se, nesses artefatos, a definição do campo de ação desse “sujeito-materno” em meio a relações de poder. Nesse sentido, se um currículo “é um discurso que incorpora outros discursos” (Caldeira, 2016, p. 24), o currículo aqui analisado vale-se de uma polissemia discursiva que disponibiliza os lugares generificados pelos quais sua audiência pode ocupar.

Todas essas expectativas, sonhos, desejos e formas de pensar acerca da maternidade são *en-gendrados*, isto é, marcado por especificidades de gênero (De Lauretis, 2019). Tais propósitos e aspirações não devem ser assumidos como propriedade inata dos indivíduos, tampouco considerados como anteriores aos processos sociais que fazem circular discursos que gravam o gênero nos corpos, embora o seu caráter citacional e reiterativo lhe confira a percepção de que se trata de uma predisposição natural dos sujeitos (Butler, 2016). Tratam-se, portanto, de *ficções generificadas* disponibilizadas nesse currículo, as quais nomeiam e atribuem sentidos às noções de gênero, evidenciando que a maternidade – ou qualquer outro atributo generificado – não repousa em um dado essencialista de uma suposta “realidade” primeira, uma vez que ela só adquire algum sentido na e pela linguagem.

Tais ficções afinam-se ao que Wittig (2019) conceitua por “produções imaginárias” das categorias sexuais, argumentando que ser “mulher” não pode ser entendido como um dado inequívoco. Afinal, para que um sujeito se constitua inteligivelmente como “mulher” – ou mais especificamente como “mãe” – e adquira algum grau de reconhecimento, é necessário que ele se conforme ao que discursivamente é entendido como uma “mulher de verdade”, como uma “mãe incontestável”. Esses

qualificativos, próprios de posições de sujeito disponibilizadas pelo *discurso da maternidade*, ganham status ontológico a partir de atos, gestos e comportamentos que são performativos, isto é, “fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (Butler, 2016, p. 235) que elidem o seu caráter ficcional e que criam a ilusão de uma essência que supostamente expressaria. É nesse ponto que um sujeito de gênero se fundamenta em uma dependência própria ao discurso que nunca é uma escolha consciente, “mas que, paradoxalmente, inicia e sustenta a nossa ação” (Butler, 2017, p. 10).

Corpos femininos performando maternidade não são exatamente uma novidade no currículo das narrativas midiáticas seriadas. Em 1952, a atriz Lucille Ball, protagonista da *sitcom* “I Love Lucy”, engravidou e exigiu que a sua condição materna fosse incorporada pela personagem que interpretava – algo que até então era absolutamente improvável, uma vez que a palavra “grávida” nem mesmo podia ser pronunciada em linhas de diálogo devido a proibitiva oriunda dos rígidos códigos de conduta em voga na televisão estadunidense. Um corpo grávido era considerado um corpo “sexualizado”, impróprio de ser exibido em rede aberta. Nesse sentido, o termo “gravidez” continha em suas entrelinhas um ato lascivo que não poderia jamais ser verbalizado ou mesmo sugerido, de tal modo que os personagens casados sequer dividiam a mesma cama em cena.⁹²

No entanto, os produtores executivos acabaram cedendo aos protestos de Lucille Ball e permitiram que a sua personagem Lucy também “*esperasse um bebê*” na série – para todos os efeitos, o termo “gravidez” seguia em sigilo. A reivindicação de Lucille Ball abriu as portas para que posteriormente essas temáticas pudessem ter um melhor acolhimento nesse artefato, a exemplo da “esposa-troféu” interpretada por Elizabeth Montgomery em “A Feiticeira”. Durante os quase dez anos em que protagonizou a série durante a década de 1960, Montgomery deu à luz duas vezes e teve ambas as experiências inseridas no contexto da narrativa que protagonizava. Se antes a maternidade era significada como algo a ser escondido, colocado literalmente por “debaixo dos panos” ao ceder vestimentas mais modestas e que disfarçassem o ganho extra de peso das atrizes, há uma descontinuidade nesse discurso da sexualização do sujeito-materno.

⁹² Só em 1964, com a *sitcom* “A Feiticeira”, que a televisão passou a permitir a exibição de casais dividindo a mesma cama. “WandaVision”, narrativa seriada de 2021 e inspirada no percurso das *sitcoms* estadunidenses ao longo das décadas, traz em seu primeiro episódio uma referência a essa proibição. Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/olhar-em-serie/os-seriados-mais-transgressores-da-televisao/>. Acesso em 20 de novembro de 2021.

Posteriormente, há a emergência daquilo que Meyer (2006, p. 82) nomeia de “política da maternidade”, uma rede discursiva que “atualiza, exacerba, complexifica e multiplica investimentos educativo-assistenciais que têm como foco mulheres-mães”. Nesse ínterim, a maternidade, nas mídias seriadas e em diversos outros artefatos culturais, passou a ser valorizada, assumida como algo positivo, belo, virtuoso, suprimindo qualquer significado lascivo que pudesse macular a sua pureza (Marcello, 2003; Schwengber, 2006).

Partimos da constatação de que o gênero é a linha mestra para a condução dos sujeitos em determinados fins pelo fato de ter primazia nas significações em meio as relações de poder (Scott, 1995) – algo que já está devidamente consolidado pelos estudos de gênero e pelas teorizações feministas ao longo das últimas três décadas. Ao operarmos analiticamente com gênero e com os significados atrelados à maternidade – e, conseqüentemente, também à paternidade – em narrativas midiáticas seriadas, pudemos perceber um modo específico de entendimento do nosso mundo e do nosso futuro. Tais narrativas têm disponibilizado algumas imagens relacionadas à falibilidade humana, a finitude da vida, a eminência da nossa extinção e as promessas de ruínas do nosso futuro. Ruínas essas que, por sua vez, só poderiam ser reparadas a partir do efetivo exercício daquelas normas generificadas atribuídas de modo distintos a homens e mulheres. Em suma, trata-se de uma “pedagogia apocalíptica” pela qual o currículo das narrativas midiáticas seriadas se vale para produzir sujeitos de determinados tipos.

Essa “pedagogia apocalíptica” é um dos efeitos da articulação do dispositivo da catastrofização no currículo: tem tangenciado a nossa capacidade de sobrevivência, condicionado a nossa eminente e implacável precariedade em relação à morte e distribuído quais são os modos de vida que devem ser qualificados como vivíveis e quais são aqueles que devem ser descartados. Nesse sentido, mais do que representar imagetivamente o apocalipse e a nossa finda, tal pedagogia tem, enquanto uma prática cultural, elegido e ensinado quais são aqueles sujeitos “culpados” pela nossa irrefreável destruição. Além disso, tem apontado as “causas naturais” da nossa derrocada quando dispensamos as nossas características presumidamente ontológicas e marcadas pelo gênero. Conseqüentemente, também tem nos conduzido a certos comportamentos de modo a conter os danos, além de reiterar quais são os nossos hábitos que concorrem para o nosso expurgo e legitimar aqueles outros que podem constituir a nossa redenção.

Mais do que simplesmente apresentar um futuro implacável, as narrativas midiáticas seriadas têm sido produto e produtoras de expectativas de *salvação da*

humanidade. A salvação da humanidade funciona como um princípio de inteligibilidade do currículo das narrativas midiáticas seriadas, entendido por princípio de inteligibilidade “a ideia que regula um exercício particular de poder, uma maneira de pensar, analisar e definir os elementos que, em sua natureza e relações, concorrem para efeitos específicos de poder” (Maknamara, 2020, p. 68). Nesse currículo, a salvação da humanidade atualiza e amplia os significados quanto ao gênero e multiplica as posições de sujeito colocadas à disposição de homens e mulheres em seus discursos. Ao produzir uma noção de *sobrevivência de gênero* condicionada ao exercício do propósito “natural” ao qual os sujeitos são determinados pelo seu “sexo”, o currículo concorre para a produção de um certo modo de pensar no qual a atuação das características essenciais seria capaz de salvaguardar o mundo. Nesse sentido, “dá-me filhos, senão morro” torna-se uma espécie de slogan das propriedades generificadas desse currículo.

No entanto, diferentemente do sentido atribuído no seu excerto original, na figura de uma mulher que pleiteava um filho como condicionante a sua própria sobrevivência, o currículo apresenta essa petição como se ela fosse enunciada pela própria “humanidade”, demandando o efetivo exercício da *maternidade feminina* e da *proteção masculina*, pois só assim seria possível continuar assegurando um mundo vivível. São essas linhas generificadas que passamos a analisar com a emergência do *corpo-expropriado*, o *corpo-suporte* e o *antes-corpo*.

"É um menino! É uma menina!"

Um longo vestido vermelho-escarlate que cobre todo o corpo e elide qualquer possibilidade de apresentar suas curvas e uma quepe branca que serve tanto para esconder os cabelos como para diminuir o campo de visão lateral das mulheres, forçando-as a encarar sempre o que está a sua frente. Essa é a indumentária de uma “aia”, o **corpo-expropriado**, uma casta de mulheres cujos corpos são tomados sexualmente com função estrita de procriação, imaginada na distopia da narrativa seriada “The Handmaid’s Tale”. Adaptação de um livro homônimo, a série nos apresenta a um Estados Unidos da América pós-revolução que desapropriou os direitos civis femininos e tornou o país em uma teocracia totalitária. Após a dissolução do congresso nacional e o assassinato do presidente em exercício, o governo do país passou às mãos de um grupo de homens de um alto escalão intitulado de “comandantes”. Com a revogação da constituição e a instauração de uma nova lei inspirada em preceitos bíblicos extraídos do antigo testamento, o país passou a ser chamado de “República de Gilead”.

A justificativa para esse cenário está em estrategicamente criar um estranho fenômeno de baixa natalidade que o planeta estaria passando, com as mulheres tornando-se cada vez mais inférteis e, conseqüentemente, reduzindo drasticamente a população mundial. Alguns/mas relacionam essa infertilidade indiscriminada a causas como poluição e mudanças climáticas, bem como ao uso desenfreado de métodos contraceptivos e técnicas abortivas. Aquelas poucas mulheres ainda capazes de procriar foram submetidas à designação de “aias” e os seus corpos expropriados passaram a ser submetidos a rituais recorrentes de estupro pelos seus comandantes com intenção exclusiva de procriação. Inspirada na passagem bíblica que citamos anteriormente, a “cerimônia” de inseminação remete à cena em que Raquel sugere ao seu marido que sua serva Bila seja tomada sexualmente por ele. Segurando fortemente as aias pelo pulso e colocando-as sobre seus joelhos de modo a sugerir como se fossem elas a serem penetradas, as esposas dos comandantes participam de todo o ritual. Posteriormente, elas também simulam o trabalho de parto enquanto as aias dão à luz. Tão logo aquele rito finalize, a vida gerada passa a ser de posse exclusiva da família do comandante.

Nesse sentido, o artefato parece também estrategicamente atualizar certa proposição de discursos feministas no sentido de alertar que basta uma crise política para que os direitos femininos sejam subtraídos (Beauvoir, 2014). No entanto, a título de uma produção que se apresenta como apocalíptica e distópica⁹³, o significado aqui em jogo é o de que, em um mundo em colapso, o corpo feminino seria o candidato perfeito para anunciar essa ruína da humanidade – e, certamente, o primeiro a ser cooptado pelo Estado. Em tal cenário, o enunciado “meu corpo, minhas regras” passaria a ser ignorado à medida em que a profunda intimidade feminina é passível de ser capturada, colonizada e extraída em sua produtividade.

O que segue, portanto, é toda uma produção de verdades relacionada ao sujeito feminino, ao uso do seu corpo e as possibilidades de existência em mundo como esse. Se tal narrativa sugere “antecipar” um futuro não tão distante, cujos indícios⁹⁴ passam a ser

⁹³ Tanto a série “The Handmaid’s Tale” quanto o livro do qual deriva se inserem em um subgênero da literatura e mais recentemente do cinema e das narrativas seriadas chamado “distopia”. Tratam-se de criações em que os enredos se passam em lugares em que se vivem condições extremas, precárias, de intensa opressão ou privação. Tais histórias, em sua expressiva maioria, costumam fazer uma crítica aguda às situações em que já podemos observar alguns indícios de sua materialização na “vida real”.

⁹⁴ A supressão de direitos femininos e o modo como essa limitação se dá em determinados países orientais e do continente africano chamam atenção por guardar algumas semelhanças ao modo em que a série representa de forma fictícia. Cf. <https://epoca.oglobo.globo.com/mundo/noticia/2018/07/assustadora-semelhanca-de-handmaids-tale-com-realidade-de-mulheres-no-ira-nigeria-e-arabia-saudita.html>. Acesso em 01 de nov. 2023.

percebidos em alguns lugares do mundo, o que restaria às mulheres? O que tais imagens oferecem em termos de subjetivação? E em se tratando do que temos problematizado em outros espaços como uma “subjetividade zumbi” (Gurgel; Maknamara, 2022), esse artefato não estaria produzindo e reiterando essa sensação coletiva de esgotamento ante a nossa iminente destruição? Tamanho quadro de conformação poderia resguardar alguma capacidade de resistência?

Embora seja um daqueles “símbolos culturalmente disponíveis” a que Scott (1995, p. 86) se refere quanto ao processo de significação das diferenças baseadas no sexo, a maternidade não é o único elemento que tem constringido a constituição dos corpos generificados no currículo das narrativas midiáticas seriadas. Paralelamente a essa interpelação ao feminino, há a produção de outras expectativas, dessa vez relacionada aos homens, acerca de como eles deveriam conduzir as suas condutas paternas. A partir de signos como a proteção, o cuidado, a valentia e o heroísmo, essas linhas de normalização tem controlado e enquadrado os corpos masculinos, buscando estabelecer uma outra “ordem natural das coisas”, inserindo seus corpos e tornando-lhes úteis em prol da gestão da vida. É o caso do antes-corpo, encontrado na narrativa seriada “Chernobyl”.

As pústulas rosáceas e a tonalidade rubra do sangue coalhado que se perdem em uma matéria esbranquiçada dificultam a compreensão de que ali, em um passado ainda que não tão distante, havia anteriormente um rosto. Como aquele corpo poderia se tornar inteligível se lhe faltam todos os elementos correlatos para “rostificá-lo”? Olhos, nariz, boca – nenhum desses órgãos, tão triviais ao que enunciamos como parte do reconhecimento humano, parecem compô-lo corretamente. Esse é o *antes-corpo*: um amontoado de massa amorfa que não faz justiça ao que um dia aquele homem fora. Trata-se de um registro monstrificado de um bombeiro que atuou diretamente no combate ao incidente do reator 4 da usina nuclear de Chernobyl, cujos efeitos da contaminação radioativa abreviaram-lhe a sua trajetória de vida. Em outras palavras, o *antes-corpo* é um arquivo “vivo-morto” dos atributos de gênero que lhe foram designados – isto é, a proteção inabalável, o resguardo e o patriotismo, mesmo que isso resulte na sua morte.

Se o *corpo-expropriado*, com o pretexto de que estaria salvaguardando o futuro da humanidade, é retirado de sua possibilidade de agência com o objetivo de proporcionar a vida em um contexto extremo, o *antes-corpo*, por sua vez, se configura como uma espécie de compensador na ausência de uma figura materna em situações excepcionais.

Afinal, atributos tidos como “normalmente” femininos, como o zelo e o cuidado, passam a ser exigidos de um homem através da produção de uma *linha da “paternagem”*, a qual amplia o caráter protecionista e multiplica as possibilidades de expressão da masculinidade. Tal prática ecoa em outras instâncias, a exemplo de uma coluna destinada aos homens da revista “Pais e Filhos”, evidenciando um certo modelo “ideal de ser pai”, embora desconsidere todas as diferenças relativas aos marcadores sociais (Chechi; Hillesheim, 2008). Mas, se por um lado a mídia tem investido em uma forma hegemônica de se constituir o sujeito-paterno, o trabalho de análise de um comercial televisivo de Hennigen e Guareschi (2002) aponta, por outro lado, que essa formulação não é isenta de conflitos. Afinal, as autoras apontam que “o pai que falha é muito realçado e, num paradoxo aparente, sua potência é ressaltada e requerida” (Hennigen; Guareschi, 2002, p. 63).

Quais são os alertas que esse *antes-corpo* faz na constituição da paternidade? Quais ensinamentos podem ser extraídos desse corpo combatido? O que enseja um *antes-corpo* associado ao seu caráter protecionista? Quais os efeitos da veiculação dessas imagens? Se a imagem pode ser considerada como um “texto discursivo e enunciativo, visível, que também conta a nossa história contemporânea” (Schwengber, 2021, p. 265), então não podemos problematizar a imagem do *antes-corpo* ao nível do choque e repulsa que ele poderia nos causar. Temos que investir, portanto, no que ele disponibiliza de ensinamentos e significados acerca do que esse artefato entende como próprio aos corpos masculinos que se lançam impetuosamente ao resguardo e ao amparo. Tais corpos só agiriam desse modo porque assim é esperado que eles o façam, uma vez que se trata aqui de uma posição de sujeito disponibilizada pelo *discurso do homem provedor*, que, dentre suas várias funções, lhe é exigido assegurar tanto a conservação das suas famílias tradicionais nucleares, como também a própria sobrevivência do Estado.

Ao que tudo indica, esse currículo tem investido na produção de corpos que guardam algumas similaridades com o que Jesus e Fernandes (2014, p. 2) anunciam como a categoria do “cidadão-soldado”, aquele determinado a ir até às últimas consequências e sacrificar-se “em prol da comunidade política em que ele é simplesmente um membro”. Nesse sentido, o *antes-corpo* retoma alguns dos aspectos que Scott (1995, p. 92) ressaltou em suas análises ao demonstrar que o sacrifício masculino para proteger o Estado tomou formas diversificadas nas políticas de gênero ao longo da história, desde “o apelo explícito à virilidade (a necessidade de defender mulheres e crianças que de outro modo seriam vulneráveis”, até “as associações entre a masculinidade e o poderio nacional”.

Mas essa mesma competência que lhe é reservada pode ser precisamente aquilo que figura como a sua própria derrocada, caso não corresponda aquilo que lhe é previsto. Tal conflito surge justamente pelo modo como o *antes-corpo* é apresentado em sua capacidade de falhar. Esse corpo masculino protecionista é demandado como punível *pelos* seus equívocos na ação que conduz no desastre do reator, solitário *pela* sua condição frente à contaminação e ao perigo que pode expor as outras pessoas e repugnante *pela* sua desfiguração corporal. Cada uma dessas expressões tem veiculado as formas possíveis de se constituir como homem em um mundo em colapso. Em outras palavras, o artefato aqui analisado não está simplesmente descrevendo, com ares de documentário, o que pode ter acontecido aos “personagens da vida real” do acontecimento em Chernobyl. Ele está, na verdade, organizando saberes próprios a produção desse corpo, estabelecendo um certo campo de ação possíveis àqueles que são capturados por seus significados e disponibilizando-lhes formas particulares de agir, sentir, comportar-se, atribuir menos ou mais valor, enaltecer ou desvalorizar, tornar visível ou oculto etc.

Ao lado do *antes-corpo*, na figura de uma resoluta mulher que jamais desiste daquele *passado-marido*, está o **corpo-suporte**, o da sua esposa: resignada, ela enfrenta todos os percalços para não desamparar o seu cônjuge em nenhum momento. Ela persegue as instâncias responsáveis pelo desastre no reator, burla as regras do governo soviético, invade o hospital, acessa de modo clandestino o ambiente no qual o *antes-corpo* está internado e obstinadamente não o abandona, mesmo sob o risco de também se contaminar. O *corpo-suporte* não é “suporte” apenas no sentido de sustentáculo para o *antes-corpo*; é ele também consentimento, indulgência, tudo consegue tolerar. Não soa estranho a penúria que o *corpo-suporte* enfrenta para manter-se determinadamente ao lado do *antes-corpo*. Afinal, trata-se aqui de uma posição disponibilizada pelo enunciado de que “por trás de

Se esse *antes-corpo* é tão corajoso, valente e destemido, ele só poderia assim se expressar porque corresponde a um duplo compatível com o fidedigno *corpo-suporte*. E o *corpo-suporte* assim o faz porque assim deveria se comportar uma mulher, porque aí supostamente estaria a sua “essência”, o seu “ímpeto materno”, a sua determinação em cuidar, mesmo que ele sequer tenha um filho. Trata-se, aqui, de mais uma possibilidade de aprendizagem pela qual as mulheres estão sujeitas muito antes de sequer pensarem na possibilidade de um dia assumirem o papel da maternidade. Como argumentado por Schwengber e Meyer (2011), trata-se de uma discursividade produzida e divulgada por variadas instâncias culturais e que parece ter encontrado, no currículo, um solo fértil.

Desse modo, não parece ser mera coincidência que o currículo evidencie que após a morte do *antes-corpo*, o *corpo-suporte* esteja grávido.

Mas o duplo sugerido entre o *corpo-suporte* e o *antes-corpo* não figura apenas como efeito de um *discurso da retroalimentação heterossexista*, no qual pressupõe-se que há uma relação causal entre o sucesso (ou fracasso) de um homem e a existência de uma suposta esposa. Ambos, cada um ao seu modo, parecem também reforçar o risco, o fardo, o infortúnio, o prejuízo, o desperdício, o contrassenso que é colocar-se a lutar contra o que está posto. Qual o sentido em lançar-se a ir contra o que esse mundo – decadente, em declínio, em ruínas – quer nos oferecer? São *corpos-denúncia* esses, que parecem nos interrogar se estaríamos mesmo dispostos/as a nos constituirmos também em corpos indesejáveis, repugnantes e monstruosos. Ao vincular esse *antes-corpo heróico* e esse *corpo-suporte paciente* à signos atrelados ao que é divulgado como negativo nos dias de hoje – corpos masculinos em frangalhos, corpos femininos subalternizados –, tal artefato evidencia a sua linha *de desencorajamento que concorre para um desestímulo aos sujeitos a prosseguirem lutando, “zumbificando” a sua potência de agir.*

O currículo dessas narrativas seriadas demanda do *antes-corpo* um sujeito *viril* destemido que deve salvaguardar a segurança nacional e um sujeito *materno* relacionado ao *corpo-suporte*, diligente e atencioso, mesmo que seu corpo ainda não tenha gerado uma vida. O *corpo-suporte*, por ser feminino, tem como um dos seus papéis generificados o zelo; ele é materno mesmo sem ter sido fertilizado. Isso porque “a produção discursiva do corpo materno como pré-discursivo é uma tática de autoampliação e ocultação das relações de poder específicas pelas quais o tropo do corpo materno é produzido” (Butler, 2016, p. 162), demandando do corpo feminino o cumprimento da sua lei mais “natural”: assumir a maternidade. A gravidez torna-se tão somente uma eventualidade que rememora uma característica que já estaria inculcada neste corpo e que os discursos acionados no currículo relembram, mantendo a coerência e a consistência do feminino para garantir o seu efeito de substância (Butler, 2016).

Trata-se, nesse currículo, da regulação das mulheres a partir da excitação dos seus corpos de modo semelhante ao que Meyer (2006) tem argumentado como a “politização da maternidade”. Essa interpelação ganha contornos em várias instâncias sociais⁹⁵ e em

⁹⁵ Investigações como as de Klein (2003; 2010) e de Dal’igna, Klein e Meyer (2014) abordam diferentes políticas públicas e os seus efeitos na condução das condutas de mulheres mães.

inúmeros artefatos culturais⁹⁶ que vêm sustentando um modelo materno ao qual as mulheres devem decalcar de tal modo a serem reconhecidas e qualificadas como mães. Nesse sentido, há uma *linha de fecundidade no currículo*. Nela, o *corpo-expropriado* é levado aos extremos: ele só existe enquanto um corpo fértil. Sua existência se resume a sua predisposição de conceber um filho ao seu comandante. Até que isso se prove palpavelmente, ou seja, com uma gestação, a aia sofre os mais variados castigos físicos e psicológicos. Ao passo que, provando a sua gravidez, as torturas cessam e ela passa a viver uma vida menos penosa. O viço maternal lhe propicia um alento, que abruptamente é revogado após o parto e a faz retornar à posição de um corpo-expropriado.

Vê-se, nesse artefato – e de modo mais insidioso naquele episódio em que o *corpo-expropriado* finalmente dá à luz ao fruto de suas recorrentes sessões de estupro – o acionamento do *discurso da maternidade como destino inelutável da mulher*. O referido episódio enquadra o sujeito materno em uma circunstância solitária, tendo que recorrer a sua “natureza”, sua “intuição” materna e às memórias de sua outra gestação para que seja capaz de parir seu novo rebento. Os obstáculos que surgem em cena são imensos: o frio congelante, o isolamento em um casarão abandonado, a falta de acesso médico e o horror em saber que, embora saindo de seu ventre, aquele/a filho/a não lhe pertence. Mas, ao final, como uma forma de tornar imagética os enunciados de que “*toda mulher é uma mãe em potencial*” e que, “*no final, tudo vale a pena*”, o *corpo-expropriado* parece se regozijar com o seu bendito fruto, conferindo um valor positivo à maternidade, mesmo em circunstâncias tão adversas. Como símbolo mais autêntico de toda essa produção de significado valorativo, o *corpo-expropriado dá o nome de sua filha de “Holly”* – “sagrado”, em inglês –, disponibilizando um modo de inscrever a maternidade como algo de ordem espiritual, divina, celestial.

Por sua vez, o *corpo-suporte* é vivível em função não de uma prole, mas do seu cuidado e do seu desvelo ante ao marido moribundo. Embora a personagem seja inspirada em uma pessoa real, é interessante as escolhas técnicas e visuais de como a narrativa seriada a apresenta, trazendo pequenos fragmentos a cada episódio que nos permitam

⁹⁶Diferentes trabalhos vêm investigando os modelos de maternidade em artefatos culturais. Schwengber (2005), por exemplo, analisou as representações da maternidade na revista “Pais e Filhos”. Balestrin (2011), ao acompanhar a trajetória da protagonista do filme “O Céu de Suely”, deu ênfase nos enunciados performativos que indicam os modos adequados de exercer a maternidade que são produzidos e divulgados pelo cinema. Ambos os trabalhos, embora tratem de mídias distintas e endereçadas a públicos diferentes, nos mostram como a noção de uma experiência materna só ganha algum “sentido” ao entrar em disputa nos processos de significação.

testemunhar a sua capacidade de tudo suportar em prol do bem-estar do esposo. Ao final, como um regalo que a fará lembrar eternamente da sua obrigação enquanto um corpo feminino, seu ventre gera uma vida. Em uma imagem que remete à flor de Drummond crescendo no asfalto, o *corpo-suporte* aciona um dos signos mais incontestáveis do corpo feminino e consegue florescer mesmo em meio a radiação de Chernobyl.

Como viver em um mundo transtornado?

O *corpo-expropriado*, o *antes-corpo* e o *corpo-suporte* têm atualizado o repositório de experiências generificadas do currículo. Com o *princípio da salvação da humanidade* articulado às *linhas da fecundidade*, da “*paternagem*” e do *desencorajamento*, tal currículo tem evidenciado certo conflito. Afinal, ao mesmo tempo em que confia um modelo de maternidade e de paternidade que supostamente poderia impedir a nossa ruína, esse mesmo currículo tem operado de modo a desestimular a nossa ação, procurando capturar qualquer forma de resistência como um desatino frente ao que esse mundo é capaz de proporcionar aos corpos que deflagrem qualquer forma de contra-ataque.

Qual seria o melhor modo de delimitar o campo de ação dos indivíduos em relação à maneira de expressar seu gênero e, concomitantemente, agir preventivamente e corretivamente naquilo que poderia emergir como seus possíveis desvios? Não seria investido e reiterando a ideia de que a única saída para esse imbróglio é “assumindo” seus respectivos papéis da melhor forma possível para que não haja “falhas”? Nesse sentido, o futuro dos sujeitos desse currículo estaria nas mãos do *corpo-expropriado* ou do *corpo-suporte*. Ou melhor, o futuro estaria em seus úteros, capazes de gerar vida mesmo em um mundo no qual as mulheres não conseguiriam mais procriar, como no exemplo do *corpo-expropriado*, ou em um cenário no qual um acidente nuclear tornaria tudo ao redor estéril, a exemplo do *corpo-suporte*. Outras formas de existência, impossibilitadas de gerar um ser, como o *antes-corpo*, transformam-se em corpos guardiões e sofrem infortúnios como consequência de seus atos de bravura. Mas não tem problema! O sacrifício do *antes-corpo* é um “*mal necessário*” para que se impeça algo semelhante ao “fim do mundo” caso o Estado não seja devidamente protegido ou a família não sobreviva à contaminação.

O que esse currículo também tem ensinado, ao ativar uma pedagogia apocalíptica, é que não basta apenas *ser mulher* ou *ser homem*. É preciso *ser mãe* e dispor de suas obrigações naturais para que vidas sejam geradas, para que a humanidade se reestabeleça e para que um outro futuro seja possível. É preciso *ser pai* e lutar pela continuidade do

mundo a sua volta e a persistência em particular da sua família, ainda que isso custe a sua própria vida. O currículo das narrativas midiáticas seriadas, assim, materializa-se como um artefato especulativo sobre o amanhã de seu público, de modo a regular e normatizar condutas para que um futuro seja possível, ao mesmo tempo em que cria condições que justifiquem o extermínio de determinadas vidas – desde que, obviamente, essa extirpação assegure efetivamente a segurança e a vida das demais. Logo, a pedagogia apocalíptica está menos associada às catástrofes anunciadas pela destruição do mundo habitável e mais nas possibilidades de imaginar um “reset”, o início de um “novo ciclo”, no qual homens e mulheres conformados adequadamente às normas generificadas seriam capazes de gerir os destroços desse mundo por vir.

As diversas maneiras como nos tornamos homens e mulheres, a exemplo do *sujeito-viril* e do *sujeito-materno* aqui evidenciados, “são sempre sugeridas, anunciadas, promovidas socialmente (Louro, 2016, p. 9). Ao disponibilizar uma racionalidade que atrela a maternidade das mulheres e a proteção dos homens ao êxito da própria sobrevivência humana, esse artefato tem demandado do seu “público seriador” ações, posturas, pensamentos e comportamentos condizentes aos seus pressupostos particulares. *Salvadores/as do mundo, redentores/as da perdição, úteros abençoados, patriotas heroicos...* Parece difícil ao “público seriador” se desvincular de significados tão poderosos e que atrelam a sua permanência no mundo às suas ações individuais. Mas o que separa os viventes dos sobreviventes? É possível confrontar esses modelos generificados? É possível fugir dessa subjetividade zumbi, que apenas reage aos estímulos, sem contestar, sem resistir? Há linhas de fuga possíveis?

Ao que consta, tais modelos não são inescapáveis. Afinal, como nos aponta De Lauretis (2019), as categorias “homem” e “mulher” repousam em um paradoxo de serem, simultaneamente, esvaziados e superabundantes. *Esvaziados* pois não há qualquer significado transcendental e essencialista na sua constituição; *superabundantes* pois tais categorias políticas escondem verdadeiras constelações de masculinidades e feminilidades. Estas forjadas pelo currículo ao ativar uma pedagogia apocalíptica são apenas algumas dentre inúmeras outras possibilidades, que vão desde as consideradas “hegemônicas” até aquelas “marginais”, passando pelas formas “alternativas”, “reprimidas”, “monstruosas”...

Sejam lá quais forem as forças com as quais nos constituímos enquanto sujeitos generificados, é preciso entender subjetivação como "um processo que, embora tortuoso e inacabado, concorre para transformar um indivíduo em um tipo particular de sujeito,

um sujeito de determinado tipo, capaz de relacionar-se consigo a partir de posições específicas" (Maknamara, 2022, p. 399), assim como também são quaisquer especulações sobre o nosso futuro ou o diagnóstico das catástrofes que nos subjazem. Nesse sentido, gostaríamos de finalizar este capítulo com a definição kafkiana: “*não vivemos num mundo destruído; vivemos num mundo transtornado. Tudo racha e estala como no equipamento de um veleiro destroçado*”. Estaríamos prontos/as para rachar essas posições generificadas e nos constituirmos de outros modos?

Referências

BALESTRIN, Patrícia Abel. *O corpo rifado*. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CALDEIRA, Maria Carolina da Silva. *Dispositivos da infantilidade e da antecipação da alfabetização no currículo do 1o ano do Ensino Fundamental: conflitos, encontros, acordos e disputas na formação das crianças de seis anos*. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

CHECHI Pascale; HILLESHEIM, Betina. Paternidade e mídia: representações sobre o pai na contemporaneidade. *Barbarói*, Santa Cruz do Sul, n. 28, s/v., p. 89-108, jan./jun. 2008. Disponível em: [HYps://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi/article/view/233](https://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi/article/view/233). Acesso em: 01 de nov. 2023.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero. In: DE HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 124-149.

GURGEL, Evanilson; MAKNAMARA, Marlécio. Currículo-slasher e dispositivo da catastrofização: nas entranhas de uma subjetividade zumbi. *Série-Estudos*, Campo Grande, v. 27, n. 61, p. 71-93, set./dez. 2022. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/sest/v27n61/1414-5138-sest-27-61-0071.pdf>. Acesso em: 01 de nov. 2023.

HENNIGEN, Inês; GUARESCHI, Neuza Maria de Fátima. A paternidade na contemporaneidade: um estudo de mídia sob a perspectiva dos estudos culturais. *Psicologia & Sociedade*, Recife, v. 14, n. 1, p. 44-68, jan./jun. 2002. Disponível em: [HYps://www.scielo.br/j/psoc/a/VcK9kr6SwcsQC7QMvKpJCVx/abstract/?lang=pt](https://www.scielo.br/j/psoc/a/VcK9kr6SwcsQC7QMvKpJCVx/abstract/?lang=pt). Acesso em: 01 de nov. 2023.

JESUS, Diego Santos Vieira; FERNANDES, Verônica Daminelli. Sons of the fatherland: brazilian masculinities in 'Tropa de Elite' and 'Praia do Futuro'. *Delaware Review of Latin American Studies*. v. 15, n. 2, p. 1-20. 2014.

KLEIN, Carin. *Um cartão [que] mudou nossa vida? maternidades veiculadas e instituídas pelo Programa Nacional Bolsa-Escola*. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

KLEIN, Carin. *Biopolíticas de inclusão social e produção de maternidades e paternidades para uma "infância melhor"*. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

KLEIN, Carin; MEYER, Dagmar Estermann. Pedagogias da maternidade no âmbito da política primeira infância melhor/RS. *Teias*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 55, p. 211-226, out./dez. 2018. Disponível em: [HYps://www.e-publicacoes.uerj.br/revistateias/article/view/33408](https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistateias/article/view/33408). Acesso em: 01 de nov. 2023.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 7-34.

MAKNAMARA, Marlécio. Rastreamento eticamente indícios da constituição de educadores/as ambientais em narrativas docentes. In: Maria Inês Petrucci-Rosa, Ana Gabriela de Souza Seal e Paola F. G. Meneghin de Oliveira. (Org.). *Práticas curriculares e narrativas docentes: ampliando contextos*. Campinas: Pontes, 2022, p. 399-420.

Maknamara, Marlécio. Quando artefatos culturais fazem-se currículo e produzem sujeitos. *Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v. 28, n. 2, p. 58-72, mai./ago. 2020. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/14189>. Acesso em 01 de nov. 2023.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. *Dispositivo da maternidade: mídia e produção agonística de experiência*. Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

MEYER, Dagmar Elisabeth Estermann. As mamas como constituintes da maternidade: uma história do passado?. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 117-133, 2000. Disponível em: [HYps://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/46838](https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/46838). Acesso em: 01 de nov. 2023.

MEYER, Dagmar Elisabeth Estermann. A politização contemporânea da maternidade: construindo um argumento. *Gênero*, Niterói, v. 6, n. 1, p. 81-104, 2006. Disponível em: [HYps://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31010](https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31010). Acesso em: 01 de nov. 2023.

SCHWENGBER, Simone. *Donas de Si? A educação de corpos grávidos no contexto da Pais & Filhos*. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

SCHWENGBER, Simone. O uso das imagens como recurso metodológico. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves. (Orgs.). *Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021. p.261-278.

SCHWENGBER, Simone; MEYER, Dagmar Estermann. Discursos que (con)formam corpos grávidos: da medicina à Educação Física. *Cadernos Pagu, Campinas*, v. 36, p. 283-314, jan./jun. 2011. Disponível em: [HYPER://www.scielo.br/j/cpa/a/mYVvxPVqprXGX6PbxkczqJG/?lang=pt](https://www.scielo.br/j/cpa/a/mYVvxPVqprXGX6PbxkczqJG/?lang=pt). Acesso em: 01 de nov. 2023.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade, Porto Alegre*, v. 20, n. 02, p. 71-99, 1995. Disponível em: [HYPER//seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721](https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721). Acesso em: 01 de nov. 2023.

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. In: DE HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 85-94.

O jogo das Autoridades e Moralidades

Gleysta Teixeira Siqueira

A Autoridade

Em épocas remotas, as mulheres se sentavam na proa das canoas e os homens na popa. As mulheres caçavam e pescavam. Elas saíam das aldeias e voltavam quando podiam ou queriam. Os homens montavam as choças, preparavam a comida, mantinham acesas as fogueiras contra o frio, cuidavam dos filhos e curtiam as peles de abrigo. Assim era a vida entre os índios onas e os yaganes, na Terra do Fogo, até que um dia os homens mataram todas as mulheres e puseram as máscaras que as mulheres tinham inventado para aterrorizá-los. Somente as meninas recém-nascidas se salvaram do extermínio. Enquanto elas cresciam, os assassinos lhes diziam e repetiam que servir aos homens era seu destino. Elas acreditaram. Também suas filhas e as filhas de suas filhas. (Galeano, 1997, p. 11)⁹⁷.

Revisitando a História: Mulheres em foco

Somos julgados, condenados, classificados, obrigados a desempenhar tarefas e destinados a um certo modo de viver ou morrer em função dos discursos verdadeiros que trazem consigo efeitos específicos de poder (Foucault, 2012, p. 180).

Nos devaneios da história da humanidade, especificamente a história ocidental, as mulheres nunca tiveram vez e voz na produção do conhecimento universal, elas, quase sempre excluídas do saber “erudito”, “oficial”, das decisões políticas, do poder eclesiástico, ainda tiveram que lidar por milênios com a doutrinação dos seus corpos, com o princípio da autoridade masculina impregnada de valores condenatórios da moral e dos “bons costumes”. Às mulheres cabiam apenas o espaço privado, maior expressão do patriarcado, porque a casa para muitas delas, era o seu poder de mando.

As mulheres queriam algo mais, queriam alçar voos, mostrar para o mundo que qualquer lugar lhe cabe, levando em conta suas “escolhas”, condições sociais, étnicas e

⁹⁷ No contexto do processo de Conquista da América, as civilizações nativas do México foram invadidas pelos espanhóis em 1519, o conquistador mais importante foi Hernan Cortés. Chamada pelos indígenas de Malintzin e conhecida pelos espanhóis por doña Marina, “La Malinche” foi uma indígena da etnia Nahuatl que se tornou intérprete e amante de Hernan Cortés. Para os mexicanos, atualmente, a sua existência representa um duplo sentido, ora como símbolo da entrega voluntária ao conquistador, a traidora e pecadora; ora como genitora do biculturalismo e bilinguismo, atribuindo-a como símbolo de resistência e redenção (Esquiavel, 2007). Sobre as representações imagéticas da Malinche, ver “*Malinche. La pasión de Sor Juana*”, de autoria de Grace Barraza-Vega (2012), disponível em: <https://brujadelanoche.blogspot.com/2012/09/grace-barraza-vega-mujer-de-mitos-y.html>. Acesso em 14/04/2025.

sexuais, que na realidade expressam identidades subjetivas. Assim, caminha a revolução feminina, alterando a ordem, rompendo paradigmas, forçando história, a ciência e o tempo a realizar misturas, compor diferenças e acima de tudo, complexificar a subjetividade feminina, suas formas de existir, resistir e se empoderar do mundo.

As inquietações sobre a existência feminina nos fazem pensar nas trajetórias epistemológicas sobre esse universo, chegando a tais questionamentos, vamos visitar algumas correntes e pensamentos no campo da História: Como as mulheres se tornaram “objeto” da História? Quais foram as suas implicações teórico-metodológicas? De que maneira o gênero foi pensado como uma categoria de análise? Rachel Soihet (1997, p. 275-296) comenta que a preocupação da História Cultural com as identidades coletivas e a ampla variedade de grupos sociais foram as condições perfeitas para a inclusão das mulheres como objeto e sujeitos da História.

Com a criação dos *Annales* (1929), Revista de História econômica e social, a pesquisa histórica começava a tratar novos problemas e novas abordagens. Após a Segunda Guerra Mundial, particularmente a partir de 1968, impõe-se nos estudos históricos uma nova palavra, os “marginais”. Grupos sociais e indivíduos que viviam à margem do sistema social, seja por uma questão econômica, ideológica, cultural ou moral passaram a ganhar vozes e sentidos nos trabalhos de muitos historiadores.

Ser marginal significa ocupar um estatuto mais ou menos informal no seio da sociedade e encontrar-se numa situação de transitoriedade. “Um indivíduo ou um grupo pode participar das relações de produção, recusando as hierarquias dos valores dessa sociedade” (Schmitt, 2005, p. 356). A tomada de consciência ou da palavra oriundas de grupos marginalizados, como por exemplo, os hippies, os movimentos feministas, os presos, etc. fizeram com que eles se rebelassem contra as diversas formas de exploração, dominação e exclusão, que estão na base da reprodução da ordem social.

A nova corrente historiográfica proporcionou um redirecionamento epistemológico e visual referente aos domínios da História. Em oposição a uma historiografia factualista, centrada nas ideias e decisões de grandes “homens”, a Nova História buscou a partir de significações elementares da vida cotidiana e da cultura popular apresentar temáticas e grupos sociais que, por muito tempo, foram excluídos pela historiografia. As mulheres faziam parte desse mundo de exclusão, mas elas não foram imediatamente incorporadas à historiografia pelos *Annales*, porém, estes contribuíram para que isto, no futuro bem próximo, se realizasse.

Com a terceira geração dos Annales, o movimento da História Social coloca a mulher como objeto de estudo e a abordagem feminina ganhou novos sentidos e representações, tornando-se uma “categoria útil de análise histórica”. “A desconstrução da história geral leva à reconstrução de novas narrativas” (Eppke, 2009, p. 139). A narrativa histórica que colocava a mulher no cenário da história “miserabilista”, ou seja, a vitimada, humilhada, enganada, violentada, etc., começava a dar ênfase à mulher rebelde, ativa e atriz do processo histórico. O trato para com as mulheres por parte de alguns historiadores sociais ou de outras áreas não foi significativo para alterarem o foco da condição feminina, relegando-as a uma categoria homogênea, mesmo sendo referendadas em contextos e papéis diferentes, ser mulher não mudava o seu lugar na história.

A maioria dos estudos sobre o papel social feminino, até o final da década de 1970, estava ancorada no campo da Educação, Pedagogia e Psicologia, sem preocupação com a formação da identidade feminina enquanto sujeito histórico, ignorando as condições objetivas da vida cotidiana da mulher brasileira. A partir da década de 1970, tornou-se imprescindível uma discussão pautada em novos problemas e novas abordagens históricas, e não menos importante, pela nova concepção de objeto e fontes históricas.

Outra corrente importante é a denominada “História Social Inglesa”⁹⁸, onde surgem diversos autores que retomaram a história dos indivíduos por focos amplos, pautados no estudo das dimensões culturais da sociedade. A História Social, mesmo antes de ser um campo definido, surge em oposição às limitações da historiografia tradicional e “passa a ser encarada como perspectiva de síntese, como reafirmação do princípio de que, em história, todos os níveis de abordagem estão inscritos no social e se interligam” (Castro, 1997, p. 46).

Durante a Idade Moderna, em Portugal, como em outros países da Europa, desenvolveu-se um processo de padronização dos costumes que “criminalizou” comportamentos. As mulheres foram submetidas a esse processo de civilização dos modos femininos. Na sociedade portuguesa no período setecentista, as condutas das mulheres eram ditadas em leis que se convertiam em padrões a serem seguidos, assim como afirma Margarida Sobral Neto:

Os códigos legislativos do Estado e da Igreja – as Ordenações Filipinas e as Constituições dos Bispados, manuais de civildade e sermões, foram instrumentos utilizados para definir padrões de condutas e valores. Por seu

⁹⁸ E. P. Thompson que colocou as noções de experiência e cultura no bojo das análises sobre a ação social.

turno, documentação régia e eclesiástica registrou as transgressões e a sua penalização (Sobral Neto, 2001, p. 28).

No Brasil Colonial, a legislação portuguesa e as práticas sociais acentuavam o caráter subalterno da mulher. Essa condição configura-se numa herança de antigas tradições, que tinha como base o pensamento de Aristóteles⁹⁹ e de outros que justificavam a inferioridade feminina a partir de legislações civis e canônicas.

Arno Wehling deixou registrado em sua obra “Formação do Brasil colonial” os quadros mentais da sociedade do Brasil Colônia:

Apesar do abrandamento das restrições no código de Justiniano e no direito canônico medieval, em relação a posições anteriores, as mulheres ficaram numa condição de inferioridade e de franca dependência face ao marido, embora não mais, como na Roma Clássica, face aos filhos, quando enviuvavam. (Wehling, 2005, p. 278).

O código criminal¹⁰⁰ do Brasil durante o Império, no que se refere aos crimes de natureza sexual cometidos contra a mulher e os critérios de punição passam pelo crivo da conduta sexual “adequada”, e ser honesta ou não eram condicionamentos que determinavam o tipo de pena. Durante o Brasil Império, o Código Criminal de 1830 punia quem deflorasse mulher virgem menor de 17 anos. A pena era de 1 a 3 anos. Se a violência for com qualquer mulher honesta, a prisão passa a ser de 3 a 12 anos. Caso a violentada seja prostituta, a prisão pode ser de 1 mês a 2 anos.

O termo “mulher honesta” perdurou nos Códigos Penais do Brasil até 2005, pois a partir da promulgação da lei 11.106/2005, proveniente do projeto de lei PL/117/2003 da Deputada Iara Bernardis (PT-SP), eliminou-se definitivamente o termo.

Alberto Heráclito Ferreira Filho em seu livro “Quem pariu e bateu, que balance! Mundos femininos, maternidade e pobreza – Salvador, 1890-1940”, aborda a questão da opinião pública sobre os comportamentos das mulheres, o papel da imprensa baiana frente ao universo feminino, principalmente no tocante à sua sexualidade. Os jornais “A Tarde” e o “Diário de Notícias” da Bahia foram um dos principais documentos impressos que deram a oportunidade para que o autor chegasse a essas conclusões:

⁹⁹ Aristóteles em “*Política*” deixa bem claro o seu pensamento acerca da condição feminina e o seu lugar na sociedade greco-romana. Enquanto o homem é um ser político, dotado de razão, a mulher é naturalmente concebida como um ser submisso, sendo comparada a elementos que a reduzem a um animal e a um escravo. “Os animais são machos e fêmeas. É mais perfeito o macho, e dirige; é-o menos a fêmea, e obedece. Essa é aplicável naturalmente a todos os homens”. (Aristóteles, 2004, p. 18). Desde a década de 1970, novas pesquisas historiográficas passaram a refutar essa concepção naturalista, e apontam novos olhares sobre o gênero feminino, rejeitando a natureza biológica como responsáveis pelas diferenças e desigualdades entre homens e mulheres, com intuito introduzi-las na esfera das construções sociais.

¹⁰⁰ PIERANGELLI, José Henrique. *Códigos Penais no Brasil*. Evolução Histórica. Bauru: Jalovi, 1980.

Os homicídios cometidos pelos homens em “defesa da honra” eram, em princípio, absolvidos pela opinião pública e pela imprensa. Mesmo vistos como crime pela Legislação republicana, os costumes pareciam repetir as prescrições das Ordenações Filipinas, segundo as quais o assassino de mulher adúltera e seu amante pelo esposo traído não era visto como delito. (Ferreira Filho, 2003, p. 77).

Esses critérios de punição evidenciam o trato que foi dado às mulheres durante grande parte da História do Brasil. Os comportamentos no cotidiano, a dinâmica da sociedade, as redes de sociabilidades e os valores culturais fizeram-se presentes na legislação brasileira, e a sociedade em si, principalmente no tocante às mulheres, o julgamento e as punições eram construídos com os olhos da moralidade, em que o sexo evidentemente se tornou a medida de todas as coisas, e a justiça o maior órgão de controle social em prol do “respeito à honra da mulher”.

Para Martha de Abreu Esteves (1989), as próprias vítimas de agressão se tornavam réis no tribunal e na opinião pública em pleno século XIX e XX, porque não atendiam a um comportamento culturalmente esperado ou por serem transgressoras do papel imposto às mulheres, as prostitutas dentro dessas relações, eram presas fáceis da moralidade brasileira.

Martha de Abreu Esteves na sua obra “Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque” (1989), elabora uma discussão sobre o pensamento e a prática jurídica em relação aos crimes contra a “honra das famílias”, dando ênfase na difusão das normas sociais e do processo de marginalização da conduta feminina. Para tal, a autora discute a obra de cinco grandes juristas¹⁰¹ do final do século XIX e início do XX. Essas obras dizem respeito aos conhecimentos sobre crimes sexuais e visam organizar uma jurisprudência orientadora das punições.

Dentre os definidores da culpabilidade da ré, a mulher que procurasse reparar uma ofensa teria que articular um discurso convincente sobre sua honestidade, dentro dos parâmetros esboçados pelo saber jurídico e médico. Os discursos sobre os padrões de honestidade referente ao gênero feminino faziam parte de vários atores jurídicos, como – advogados, juízes e promotores.

Muitas das mulheres vítimas se tornavam réis, pois “a grande questão dos advogados era, então, demonstrar que as ofendidas não possuíam os valores merecedores do apoio e proteção da Justiça” (Esteves, 1989, p. 39). As mulheres, neste sentido, eram

¹⁰¹ Viveiro de Castro, Evaristo de Moraes, Macedo Soares, João Vieira e Galdino Siqueira.

julgadas por suas condutas sociais e, caso possuíssem “honra duvidosa” ou fossem prostitutas, a pessoa que cometesse algum delito contra elas, sofriam penalidades inferiores.

No seio da sociedade existiam vários medidores e/ou indicadores da conduta social, um desses mecanismos se pautava na representação simbólica configurada na rua, espaço ambíguo para o período histórico estudado por Martha de Abreu Esteves (1989). A rua apesar de ser o lugar onde o progresso e a modernidade se instauram, é também um ambiente arcaico e conservador, na medida em que se torna o lugar da discórdia, da vagabundagem e dos maus costumes para as mulheres.

O perigo está fora de casa, e cabe à mulher ficar restrita ao lar, cuidando da casa e dos filhos. “Freqüentar bordéis, “efetuar pândegas”, ir a bailes (principalmente no Nacional Club), “freqüentar hospedarias”, “ir ao Moulin Rouge” era comportamentos típicos de prostitutas” (Esteves, 1989, p. 50). Esses discursos serviram para estigmatizar os comportamentos femininos com o objetivo de propagar as “verdadeiras” atitudes de uma “mulher higienizada”.

Sidney Chalhoub trata os pressupostos da higiene como uma ideologia, ou seja:

Como um conjunto de princípios que, estando destinados a conduzir o país ao “verdadeiro”, à “civilização”, implica a despolitização da realidade histórica, a legitimação apriorística das decisões quanto às políticas públicas a serem aplicadas no meio urbano. (Chalhoub, 1996, p. 35).

Reuniões privadas, como bailes, teatros, jantares e recepções sociais eram o seu lugar de sociabilidade positivamente aceito pelos princípios morais.

Ser prostituta no século XIX implicava não apenas as relações sexuais em si, mas também uma série de determinados comportamentos e pensamentos, além do mais era considerada uma grande ameaça às famílias, aos negócios e à própria saúde da sociedade.

Segundo Chalhoub, “o discurso médico procurava captar as diferenças de natureza entre os sexos a partir da maneira como homens e mulheres reagiam ao amor e aos sentimentos em geral” (2001, p. 177). Além dos discursos médicos, os comportamentos sexuais diferentes sofriam discriminação racial (a mulata como sedutora) e de classe (a trabalhadora).

O médico F. Ferraz de Macedo, em sua tese de doutoramento sobre a prostituição no Rio de Janeiro, de 1873, conclui que entre as várias causas que favorecem a prostituição pública, destacam-se: a ociosidade, a preguiça, o desejo desmesurado de prazer, o amor ao luxo, a miséria financeira, que leva a mulher a buscar recursos próprios fora do lar, o desprezo pela religião, a falta de educação moral e principalmente o temperamento erótico da mulher (Rago, 1985, p. 86).

Essas causas dialogam com o pensamento de que ser prostituta é agir de forma instintiva e natural. É como se existisse uma predisposição inata por parte das mulheres que seguem o caminho da prostituição, desconsiderando os fatores sociais e econômicos e, por que não os valores morais, na medida em que se constrói uma rede de condutas e convenções que, ao mesmo tempo, incluem e excluem as mulheres nas tramas sociais.

Sobre o pensamento feminista, o diálogo com o Direito, contribuiu muito para o aumento de denúncias sistemáticas a respeito da discriminação da mulher, seja na legislação nacional e internacional, seja na prática jurídica. No que tange à criminologia e às ciências criminais, foi a partir dos anos 1970 que a posição desigual da mulher perante o direito penal ganhou visibilidade, seja na condição de vítima, seja na condição de criminosa.

Neste período, a criminologia crítica ganhou fôlego e passou a questionar o sistema penal de controle do desvio, revelando as oposições latentes entre a igualdade formal pregada pelo sistema de justiça criminal e a desigualdade substancial a que os indivíduos são submetidos, expondo a seleção dos indivíduos estigmatizados como delinquentes no seio da população pobre e a imunidade daqueles provenientes da alta classe¹⁰².

A teoria do pensamento crítico, defendido por Alessandro Barata (1999) tem como objetivo denunciar o sistema penal reprodutor das relações sociais existentes, de manutenção da estrutura vertical da sociedade e dos processos de marginalização. A criminologia entende que o sistema de justiça criminal é ineficaz em relação à proteção das mulheres contra a violência, uma vez que não previne novas violências e nem contribui para a transformação das relações de gênero. Isso implica em dizer que as mulheres são submetidas a julgamentos de acordo a uma moral sexual dominante¹⁰³. Se para o gênero feminino de uma forma geral as conquistas sociais foram tão caras, imaginem no que se refere às profissionais do sexo.

Entre “Evas” e “Marias”: Gênero e perfis femininos

A partir de um viés dicotômico e maniqueísta do ser feminino, surgem duas representatividades simbólicas sobre a mulher que, por muito tempo, foi disseminada pelo

¹⁰² BARATTA, Alessandro. O paradigma de gênero: da questão criminal à questão humana. In: CAMPOS, Carmen Hein de (org.). *Criminologia e feminismo*. Porto Alegre: Sulina, 1999. Cf. p. 19-80.

¹⁰³ ANDRADE, Vera Regina Pereira de. “Da mulher como vítima à mulher como sujeito”. In: CAMPOS, Carmen Hein de (Org.) *Criminologia e Feminismo*. Porto Alegre: Sulina, 1999. Cf. p.112.

pensamento cristão – Eva e Maria. O princípio da moralidade desse pensamento fundamenta-se na recusa do prazer sexual e a legitimação do sexo voltado para a procriação, dentro do casamento, tornado sacramento no século XIII, pelo IV Concílio de Latrão. Santo Agostinho consolidou a imagem negativa da sexualidade na moral cristã na medida em que associou sexo ao pecado original. (Ávila Neto, 1994).

A Teologia Moral traçou os caminhos para a aproximação com Deus, e apesar da castidade e da abstinência dirigidos a homens e mulheres, a construção de um modelo de identidade feminina enraizou-se na relação do sexo, representado através de dois símbolos poderosos: Eva e Maria.

O símbolo de honestidade, castidade e redenção cabem ao papel da Virgem Maria, contrapondo à pecadora e dissimulada Eva. Os valores cristãos contribuíram para a formação da condição feminina, definindo papéis, exaltando comportamentos de castidades e exorcizando práticas heréticas e pecaminosas.

No rol do pensamento cristão, “Nossa Senhora”, representante fiel do discurso religioso direcionado a Maria Mãe de Deus, configura-se numa imagem santificada que está vinculada à figura feminina e às funções que justificam a sua existência na Terra. Desde a etapa maior do desenvolvimento de seu culto no Ocidente, no século XII, Maria foi invocada sob títulos diversos que fazem referência aos episódios de sua vida, à sua proteção maternal, às suas qualidades, aos locais onde ela recebeu um culto importante, a seus atributos alegóricos e as suas aparições.

Dentro de uma concepção cristã, Maria e Jesus são os únicos descendentes de Adão e Eva¹⁰⁴ que não herdaram a mancha do pecado original cometido pelo primeiro casal. Maria é a representação da ausência do pecado original e símbolo de virgindade e castidade. O culto de Maria distinguiu-se de outras figuras de devoção católica graças à proteção maternal que ela dispensava aos seus devotos.

O fortalecimento do pensamento cristão referente ao poder feminino na sociedade consolidava-se principalmente no seio familiar, nos fundamentos ensinados pelos pais. A família patriarcal pautava as suas práticas e ensinamentos na doutrina religiosa, dando margem para a criação de preconceitos, estereótipos e, principalmente, tabus sexuais.

¹⁰⁴ “E vendo a mulher que aquela árvore era boa pra se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento, tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu com ela. Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus; e coseram folhas de figueiras, e fizeram para si aventais”. (Gênesis: 3, 6-7).

Surge, então, o complexo de virilidade ou machismo, entre os homens, e o complexo de virgindade, entre as mulheres.

O Madonismo, a exaltação da mulher virgem, reflete-se no culto à Virgem, com o qual o brasileiro sempre teve grande identificação. Em oposição oposta aos modelos de virtudes que se deveriam constituir as mulheres virgens, enquanto solteiras ou devotas a seu marido, quando casadas, os homens deveriam se comportar diferentemente. A eles era permitido conhecer outras mulheres e ter amantes, mesmo casados, como prova de masculinidade. (Ávila Neto, 1994, p. 48).

A princípio, a condição feminina passa a ser reorientada tendo em vista a concepção que se tem de Maria. O valor da mulher está contido na sua natureza religiosa e biológica, ligada à maternidade, à criação dos filhos, e vista como objeto de castidade. Uma castidade restrita a um âmbito privado (a casa, o lar, a igreja, o convento¹⁰⁵) e as mulheres são destinadas a ter uma devoção religiosa, tal como foi a vida de Maria. As que fogem dessa regra instituída pelos dogmas religiosos cristãos, são encaradas dentro de um perfil que condiz com Eva.

O culto à Maria¹⁰⁶ implica em três elementos de identidades. São eles: poderes (a realização de milagres, o perdão através de indulgências, ações humanas, como a fala), qualidades (a origem angélica ou divina, a beleza, a inalterabilidade) e significados (a definição teológica, as interpretações socioculturais). A mãe era responsável pela transmissão da pureza do sangue através de seu corpo e da honra feminina pela educação virtuosa.

O corpo da Imaculada – idealizado pela conjunção singular de sua virgindade perpétua e sua maternidade divina – tornou-se um modelo de pureza para as virgens e para as mães. A devoção mariana permanece como um elemento essencial não apenas do catolicismo na Contra Reforma, mas, ainda, no caso luso-brasileiro, da própria cultura contemporânea. Ela influencia, ainda hoje, a mentalidade e a prática religiosa, apontando mesmo a escolha de nomes para meninas e meninos.

Sobretudo, é importante refletir como a imagem de Maria é capaz de propor um vínculo estreito entre aquilo que faz parte do universo simbólico sacralizado e as dimensões materiais que envolvem as condutas sociais e culturais de uma época. Após o

¹⁰⁵ Ver “*História das Mulheres no Brasil*” – Mary Del Priore (org.). “O último lugar onde se poderia esperar a manifestação da sexualidade feminina seria nas celas dos conventos, pois ali as mulheres deviam recolher-se por espontânea vontade e, como “esposas de Cristo”, renunciar por completo aos prazeres sensuais” (ARAÚJO, 2008, p. 68).

¹⁰⁶ Ver o site: www.rj.anpuh.org/Anais/1998/autor/Maria/Beatriz/Mello/Souza.doc. Localizado em 31/03/2008. “O Culto de Imagens da Imaculada Conceição no Mundo Luso-Brasileiro – Séculos XVI-XVIII”.

Concílio de Trento, o projeto político da Igreja Católica e da Monarquia foi de reafirmar os valores cristãos e a cultura dominante. Maria neste contexto é considerada peça importante na composição desse mosaico religioso e tornou-se símbolo de afirmação da Contra Reforma sobre os elementos constitutivos da religiosidade católica.

Partindo desse pressuposto, o sentido de ser mulher para os dogmas cristãos ganha duas perspectivas: redentora ou pecadora. Dentro desses padrões, também era considerada a Vênus sedutora ou uma feiticeira herege sujeita a penas do Santo Ofício da Inquisição. “A toda poderosa Igreja exercia forte pressão sobre o adestramento da sexualidade feminina” (Araújo, 2008, p. 45). Essas representações femininas perduram até os dias de hoje, apesar das novas concepções e correntes historiográficas¹⁰⁷ que foram sendo construídas e rediscutidas acerca do papel social da mulher dentro da sociedade, não apenas vinculada a uma função meramente biológica.

As representações do poder das mulheres: imenso tema de investigação histórica e antropológica. Essas representações são numerosas e antigas, mas muitas das vezes recorrentes. Elas modulam a aula inaugural do Gênesis, que apresenta a potência sedutora da eterna Eva. A mulher origem do mal e da infelicidade, potência noturna, força das sombras, rainha da noite, oposta ao homem diurno da ordem e da razão lúcida. (Perrot, 1988, p. 168).

A dicotomia de representatividade feminina projetada pelos valores cristãos no devir das relações sociais e culturais não se sustenta de forma clara, objetiva e substantiva, ocorre que essas duas visões binárias de ser mulher no mundo possuem uma relação de interdependência, mas também dialógica, em que se produz vários resultados de ser mulher no mundo, ou seja, o fato de conceberem a mulher dentro dessa relação, são produzidos vários perfis femininos, com identidades múltiplas, porque existem várias formas de existir na feminilidade, assim como, na masculinidade também. Podemos afirmar que os definidores sociais de conduta e/ou contraconduta são balizados a partir do conceito de interseccionalidade, pois expressam tipos de poder e controle sobre os perfis femininos.

A experiência do tempo e seu efeito nas gerações, é a prova viva de que nós mulheres teatralizamos “Marias e Evas” e no final de tudo, não conseguimos mensurar se somos anjos ou demônios, pois, assim como a prostituta, por exemplo, pode se tornar

¹⁰⁷ Em oposição a uma historiografia factualista, centrada nas ideias e decisões de grandes “homens”, a Nova História busca a partir de significações elementares da vida cotidiana e da cultura popular apresentar temáticas e grupos sociais que por muito tempo foram excluídos pela historiografia tradicional. A mulher neste contexto assume uma postura mais significativa no campo historiográfico, e passa a ser concebida como sujeito histórico, atuante e participante na sociedade em que vive.

Maria, a “moça de família” pode ser Eva. A referência simbólica, seja ela qual for, não anula as condições do sistema de dominação sobre as mulheres. Foucault (2015) afirma que, a maneira como cada qual usa seu sexo pertence a uma forma de policiamento do sexo por meio de discursos úteis e públicos a serviço de um Estado, de uma moral cristã.

No campo da Antropologia existem estudos clássicos sobre os dilemas e contradições que envolvem os estudos sobre gênero – Relativismo e Universalismo, na tentativa de compreender os processos culturais de diferenciação e subalternização do gênero. Para o relativismo, mulheres e homens são categorias preenchidas com conteúdos, culturas, mesmo pertencendo a uma história ocidental. A universalidade da hierarquia de gênero diz respeito a uma estrutura de subordinação, em que o gênero apesar das diferenças culturais, no geral, a tendência que impera é a subordinação da mulher.

Rita Laura Segato¹⁰⁸ aponta uma série de clássicos que pertencem à análise do gênero referente a ótica da universalidade.

Gayle Rubin, Sherry Ortner, Nancy Chodorow, Louise Lamphere, Michelle Rosaldo, Rayna Reiter são autoras que colocaram essa questão e, com isso, instituíram a antropologia do gênero como uma área de estudos específica. Elas falaram dessa tendência hierárquica universal e tentaram, cada uma a partir de uma abordagem própria, embora relacionando suas perspectivas, explicar por que, apesar das diferenças culturais, apesar do princípio relativista, dá-se essa tendência geral à subordinação da mulher. Três coletâneas fundamentais marcam essa época e essa perspectiva, estabelecendo as bases dos estudos de gênero na antropologia: *Woman, Culture and Society*, de 1974, *Toward an Anthropology of Women*, de 1975, e, mais tarde, *Sexual Meanings. The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, de 1981. (Segato, 1998, p. 6).

Segato evidencia a complexidade que envolve os estudos sobre gênero no mundo. Os pressupostos teóricos do relativismo, apesar de apresentar elementos importantes sobre as categorias culturais do universo feminino e masculino, não conseguem se desvencilhar da subalternização da mulher, pois as estruturas hierárquicas das relações de gênero estão ligadas a um modelo universal de mulher.

Carla Bassanezi (2008) comenta no seu artigo “Mulheres dos anos dourados”, como o Brasil dos anos 50 passou por grandes transformações na esfera econômica, política e cultural. O crescimento urbano, a industrialização crescente, os discursos políticos, as normas e convenções sociais, tudo isso fez parte da dinâmica da sociedade

¹⁰⁸ Professora de Antropologia Social e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UnB. Trabalha na área de gênero em vinculação com o Núcleo de Estudos e Pesquisas de Gênero da UnB.

brasileira. As distinções entre os papéis masculinos e femininos continuaram nítidas e a moral sexual diferenciada permanecia forte.

Neste contexto, o tipo ideal de mulher era definido a partir dos papéis femininos tradicionais. “Ser mãe, esposa e dona de casa era considerado o destino natural das mulheres” (Bassanezi, 2008, p. 609). A distinção de papéis validada a partir do sexo acabou, de certa forma, referendando a sua passividade e reforçou uma ideologia moral-cristã, de que a mulher veio ao mundo para servir ao homem, ter fidelidade, ser companheira e reprodutora nata. A mulher que não cabe nesses parâmetros, sofre cotidianamente diversos preconceitos, cristalizados em papéis, mais ou menos estereotipados. Na ideologia dos anos 50, as revistas da época classificam as jovens em moças de famílias e moças levianas. A partir desse pressuposto, Bassanezi afirma:

Às primeiras, a moral dominante garantia o respeito social, a possibilidade de um casamento-modelo e de uma vida de rainha do lar – tudo o que seria negado às levianas. Estas se permitiam ter intimidades físicas com homens; na classificação da moral social estariam entre as moças de família, ou boas moças, e as prostitutas. (Bassanezi, 2008, p. 610).

A partir da década de 60 novas discussões são inseridas no debate acadêmico, em que novas formulações sobre sexo, gênero e mulher, passaram a balizar o pensamento feminino e a partir da introdução dos conceitos sobre gênero, as causas da opressão da mulher redefiniu o pensamento sobre a natureza humana. Apesar de pensar ainda dentro de um sistema binário, Gayle Rubin (2012) formula um pensamento radical sobre a sexualidade, para ela, o sexo é considerado uma matéria-prima biologicamente falando, que através das necessidades sociais se transforma em produtos da atividade humana, ou seja, o sexo é modelado a partir de uma intervenção social e política.

Em “Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade”, Gayle Rubin (2012) conceitua o sexo como uma categoria política, em que o domínio da vida erótica é renegociado a partir dos valores culturais de uma sociedade, que volta e meia estabelece um controle dos corpos e da sexualidade de mulheres e homens. Para legitimar seu argumento, a autora evidencia as estratégias do controle do prazer e as transformações que perpassam nas relações de poder, coercitivo e moral.

A sexualidade é atacada e doutrinada por agentes sociais moralistas, e cada sociedade utiliza da sua governabilidade jurídica-estatal para legislar a favor das condutas ditas “normais” e condenar, perseguir e humilhar aqueles que não se enquadram a seus

critérios e considerados desviantes, delinquentes, anormais, criminosos, colocados numa condição de subalternidade.

Rubin (2012) apresenta um panorama histórico do processo de legislação sexual incorporados na política de países como Inglaterra, Estados Unidos e Canadá desde final do século XIX até final do século XX. As leis anti-obscenidades tinham como público alvo, os homossexuais, a prostituição e medidas de contracepção e aborto.

A vida sexual dos indivíduos tinha que andar de acordo com o sistema de justiça criminal da época e, no início dos anos 1960, no contexto pós-guerra, as comunidades eróticas eram enquadradas perante a lei, sofriam sanções não apenas da justiça, como também da ideologia de uma sociedade heterossexista, conservadora, machista e classista. Muitas prostitutas e homossexuais foram perseguidas pela polícia por causa de medidas reguladoras, que visavam conter a indústria comercial do sexo, em prol da “moral e dos bons costumes”.

Para a autora, as manifestações que pregam uma ideologia arcaica e tradicional como símbolo de pureza e preservação da honra das “Famílias”, devem ser contestadas e combatidas a partir de uma perspectiva radical sobre a sexualidade, que nunca deve se calar, mas ser libertária, na medida em que anuncia as transformações e denuncia a injustiça e a opressão sexual. “O essencialismo sexual é incorporado no saber popular das sociedades ocidentais, as quais consideram o sexo como eternamente imutável, a-social e transhistórico” (Rubin, 2012). Partindo desse pressuposto, urge a necessidade de revisitar a História para refletir sobre os dilemas e problemas que perpassam a condição feminina. É relevante compreender de que forma as mulheres foram sendo incluídas nos estudos históricos, nos debates e temas propostos por uma nova historiografia, que surge para dar início a um processo de visibilidade de mulheres principalmente pertencentes às classes trabalhadoras.

No mais, promover uma reviravolta no campo da História, incluindo os estudos temáticos e grupos sociais até então excluídos, numa sociedade em que o conceito de homem sempre foi concebido como universal e o princípio explicativo para tudo, foi sem sombra de dúvida um ganho bastante fecundo na produção do conhecimento e compreensão das implicações de gênero na História. Todavia, ainda a muito o que se fazer, por isso, avante mulheres na inclusão de outros sujeitos, outras narrativas, para que possamos inscrever nos anais da história toda forma de existência feminina, principalmente, as invisibilizadas, estigmatizadas, transgressora, subversiva e posta à margem da sociedade.

Referências

- ANDRADE, Vera Regina Pereira de. “Da mulher como vítima à mulher como sujeito”. In: CAMPOS, Carmen Hein de (Org.) *Criminologia e Feminismo*. Porto Alegre: Sulina, 1999, p.112.
- ANDRADE, Vera Regina Pereira de. Soberania patriarcal: o sistema de justiça criminal no tratamento da violência sexual contra a mulher. *Revista Brasileira de Ciências Criminais*. n. 48. mai/jun, 2004, pp. 260-290.
- ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade na Colônia. In: Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi (coord. De textos) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.
- ARISTÓTELES. *Política*. Porto Alegre: Martin Claret, 2004, 272p.
- ÁVILA NETO, Maria Inácia d'. *O autoritarismo e a mulher: o jogo de dominação macho-fêmea no Brasil*. Rio de Janeiro: Artes & Contos, 1994.
- BARATTA, Alessandro. O paradigma de gênero: da questão criminal à questão humana. In: CAMPOS, Carmen Hein de (org.). *Criminologia e feminismo*. Porto Alegre: Sulina, 1999. p. 19-80.
- BARATTA, Alessandro. *Criminologia Crítica e Crítica do Direito Penal*. Introdução à sociologia do direito penal. Rio de Janeiro: Revan, 2002.
- BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. In: Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi (coord.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.
- BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada*. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- CASTRO, Hebe. História Social. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, (orgs.) *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.
- CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.
- EPPLÉ, Angelika. Gênero e a espécie da história. In: MALERBA, Jurandir (Org.) *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2009.
- ESQUIAVEL, Laura. *Malinche*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- ESTEVES, Martha de Abreu. *Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito. *Quem pariu e bateu, que balance! Mundos femininos, maternidade e pobreza: Salvador, 1890-1940*. Salvador: CEB, 2003.

FIGUEIREDO, Luciano. Mulheres nas Minas Gerais. In: Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi (coord). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Soberania e Disciplina*. In: FOUCAULT, Michel, *Microfísica do Poder*. São Paulo: Graal, 2012.

NETO, Margarida Sobral. O papel da Mulher na sociedade Portuguesa setecentista. In: *Diálogos Oceânicos: Minas Gerais e as novas abordagens para uma história do Ultramarino Português*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 25-44.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PIERANGELLI, José Henrique. *Códigos Penais no Brasil. Evolução Histórica*. Bauru: Jalovi, 1980.

RAGO, Luzia Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

RUBIN, Gayle. *Pensando o sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade*. 2012.

SCHMITT, Jean-Claude. A História dos Marginais. In: LE GOFF, Jaques. *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SEGATO, Rita Laura. *Os percursos do gênero na Antropologia e para além dela*. Série Antropologia 236. Brasília, 1998.

SOIHET, Rachel. História das Mulheres. In: CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo (orgs.) *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

THOMPSON, Edward Palmer. *Miséria da teoria*. São Paulo, Hucitec, 1986.

THOMPSON, Edward Palmer. A venda de esposas. In: THOMPSON, Edward Palmer *Costumes em comuns*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 305-352.

WEHLING, Arno. *Formação do Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

Para onde vão as renas depois do Natal? Reflexões sobre imagem e (des)controle das diferenças em Campo Grande (MS)¹⁰⁹

Tiago Duque

O sentido *não* está no objeto, na pessoa ou na coisa, e muito menos *na* palavra. Somos nós quem fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural e inevitável

Stuart Hall

Introdução

Nos últimos anos, pós-pandemia da Covid-19, a capital de Mato Grosso do Sul tem vivido experiências natalinas muito particulares. Refiro-me ao evento do governo municipal chamado Parada Natalina. Ele envolve diferentes artistas e produtores culturais em uma espécie de desfile com personagens tidos como natalinos, algo comum em diferentes contextos nacionais e internacionais. Aberta ao público em geral, a parada ocorre duas vezes em várias noites de dezembro: a primeira, na Rua 14 de Julho, principal área de comércio popular no centro da cidade; a segunda, em um espaço nomeado de Cidade do Natal, que fica em um bairro valorizado economicamente, repleto de barracas de comidas típicas e atrações que incluem parque de diversões, casa do Papai Noel, presépio e palco para shows. A parada atrai, nas duas regiões, muitos munícipes e turistas.

De dezembro de 2021 a dezembro de 2023 foi possível observar o sucesso do evento a partir da trajetória específica de alguns dos seus personagens: as renas do Papai Noel. O objetivo deste capítulo é refletir sobre as imagens desses personagens e o que elas nos ensinam em termos de currículo e pedagogia cultural em contextos sul-mato-grossenses. Dito de outro modo, enquanto artefatos, as fantasias infláveis de renas natalinas na capital do referido estado apresentam-se como possibilidades reflexivas para pensarmos criticamente as experiências midiáticas a partir de marcadores sociais das diferenças como classe, raça, etnia, gênero, sexualidade, nacionalidade e religiosidade.

Elas são uma espécie de mascote do evento público governamental, que aqui neste texto também são identificadas analiticamente como artefatos midiáticos, isto é, imagens

¹⁰⁹ Apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

digitais carregadas de currículo e pedagogia cultural. São “dispositivos pedagógicos da mídia” (Fischer, 2007), portanto, envoltos em relações de poder e de produção de subjetividades; ensinam e educam a partir de determinados aspectos currículo-pedagógicos que implicam modos de ser, sentir e agir. As reflexões que seguirão se sustentam a partir de uma perspectiva pós-crítica em Educação, envolvendo estudos culturais, teoria queer e, por exemplo, estudos pós-coloniais (Louro, 2007; Meyer; Paraíso, 2014).

Metodologicamente esta pesquisa envolve etnografia digital e também off-line. Isto é, além da observação do desfile nas noites quentes nos dois espaços onde ela ocorre, também me atentei à interação nas redes sociais, em jornais on-line, em páginas oficiais da prefeitura no Instagram e em páginas regionais de humor no Instagram e no Facebook, além de canais no YouTube. Seja on-line ou off-line, entendo esse método como articulador de vários discursos e práticas observadas, sem acreditar que se atinge alguma totalização ou síntese completa (Goldman, 2003). Aqui, busquei olhar para “práticas que poderiam ser tidas como de menor relevância para outras perspectivas metodológicas” (Oliveria, 2013, p. 79), enquanto não separava, do ponto de vista da cultura, as relações on-line das off-line, e vice-versa (Miller, 2013). Em relação ao digital, a etnografia considerou os diferentes ambientes não apenas em termos de conteúdo, mas em termos dos diferentes tipos de possibilidades de interação (Leitão; Gomes, 2017; Padilha; Facioli, 2022).

Em um primeiro momento, descreverei biograficamente as experiências que caracterizam tais personagens, contextualizados nos diferentes períodos de suas existências nos últimos anos, dando maior atenção para o ano de 2023. Em um segundo momento, apresentarei o contexto mais amplo da capital e do estado de Mato Grosso do Sul, não no sentido de esgotar as possibilidades descritivas e reflexivas, mas para situar a Parada Natalina e o seu sucesso em meio a um contexto pouco valorativo das diferenças. Por fim, a título de conclusão, apontarei para o quanto as imagens midiáticas das renas natalinas neste contexto da região Centro-Oeste do Brasil contribuem para uma reflexão sobre o (des)controle das diferenças, atentando-me para seus aspectos currículo-pedagógicos.

Da rena não binária ao casal com filhote

No Brasil, em diferentes contextos culturais, imagens de renas, cervos e veados são associadas à homossexualidade ou a experiências de masculinidades afeminadas (Silva, 2015). Marcadamente definidos assim, por exemplo, pela forma como o personagem Bambi da Disney foi por aqui assimilado (Faria; Gomes; Modena, 2022). Nesse sentido, sabidamente, em 2021, quando uma rena inflável gigante, com um pouco mais de dois metros de altura, resolveu dançar funk “descendo até o chão” à frente da banda municipal, os risos foram inevitáveis. O riso, enquanto uma experiência histórica, tem sido a marca da contemporaneidade midiática – bem diferente da do passado, em que ele era visto como pecaminoso ou politicamente audacioso e crítico (Le Goff; Truong, 2006).

Contudo, não acredito que o riso tenha estado “moribundo” ou “vazio” em nosso tempo por ter se transformado em “fogo de palha generalizado, numa sociedade de consenso fraco” (Minois, 2003, p. 620). Penso que o equívoco desta percepção esteja na noção de que vivemos em uma sociedade necessariamente de “consenso fraco”, “rasa”, porque não teríamos mais aquilo que trazia vigor ao cômico, os contrastes com o sério: seriedade do Estado, da religião, do sagrado, da moral, do trabalho, da ideologia. Contrário a essa posição, pelo menos em se tratando de contexto brasileiro, especificamente do Centro-Oeste, interpreto que a alegria contagiante do personagem inflável solitário junto ao público ganhou as manchetes dos jornais locais, além das repercussões nas redes sociais, exatamente porque temos vivido socialmente experiências político-estatais retrógradas em direitos e antidemocráticas. Parte destas experiências serão discutidas na próxima seção.

O Natal, antes sem diferencial algum na capital, começava a ser encarado pelo poder público como um momento político estratégico em 2021, pós-pandemia de Covid-19, quando eventos públicos com aglomeração voltavam a ser autorizados, isto é, colocados como não ameaçadores à saúde pública. Isso tem relação direta com os investimentos financeiros no evento, mas também com a presença da autoridade máxima do município – naquele ano, um prefeito homem na parada, mais precisamente junto da rena até então solteira e não binária em termos de gênero. Nos anos seguintes, as imagens de autoridades políticas na Parada Natalina, devido ao sucesso do evento, se multiplicaram com a prefeita da cidade.

No trabalho de campo, on-line ou off-line, não encontrei nenhuma referência, em 2021, ao gênero e à sexualidade do animal. Apenas em 2022 que, nas postagens da prefeitura e em textos jornalísticos, surge a classificação de “Sr. Rena” para o personagem de 2021. Essa classificação ocorreu a partir do seu par romântico, a “Sra. Rena”, conforme o seguinte texto jornalístico: “No ano passado, apenas o senhor Rena participou da festa. O personagem teve grande aceitação e, neste ano, ganhou uma companheira. Para abrilhantar o espetáculo, será realizado o casamento” (Vaccari, 2022). Ou neste outro: “O Sr. Rena ficou conhecido como o guia do trenó do Papai Noel em 2021. Já a Sra. Rena chegou à Capital para passar férias e, ao encontrar o Sr. Rena, namoraram e então decidiram se casar” (Alves, 2023).

Onde o casal aparece, seja em perfis de humor sobre a cidade ou nos oficiais da prefeitura, se veem muitos corações e aplausos postados pela audiência, além de declarações do tipo: “eu quero ir tirar foto com elas”, “lindas”, “são fofas”, “maravilhosas”, “fantásticas”, “onde que eu as encontro?”, “amei, tirei uma selfie com elas”, “parabéns a vocês”, “top”, etc. As imagens dos dois circularam cheias de referências a um namoro apaixonado, inclusive com direito a os dois passeando por lugares conhecidos da cidade, de praça pública a supermercados. Essas imagens foram feitas por meio de montagens, visto que os personagens comumente não estiveram nos locais selecionados.

O ponto alto daquele ano foi o já citado casamento do Sr. Rena com a Sra. Rena na Cidade do Natal, reunindo um grande público de pessoas. Em um dos jornais locais, a manchete refletiu o sucesso de público: “Povo enfrentou congestionamento para ver casamento entre renas” (Correia; Servian, 2022). Eu pude acompanhar in loco o frisson de uma multidão para acompanhar a cerimônia. Um urso-padre, também inflável, presidiu a cerimônia ritualística, reiterando catolicidade nos afetos/desejos amorosos dos animais-personagens. Nas redes sociais, a prefeita e o seu esposo, que havia sido reeleito deputado estadual, aparecem se beijando na boca em frente ao casal inflável após a cerimônia do casamento. Essa transformação biográfica da rena natalina na cidade é entendida aqui como uma prática cultural, isto é, relacionada à produção e ao intercâmbio de sentidos. Ou ao que se pode identificar enquanto “compartilhamento de significados”. Eles, os significados compartilhados, “organizam e regulam práticas sociais, influenciam nossa conduta e conseqüentemente geram efeitos reais e práticos” (Hall, 2016, p. 20).

A última imagem do casal pós-Natal de 2022 postadas nas redes sociais foi a Sra. Rena aparecendo no aeroporto internacional da capital, rumo ao Polo Norte, com uma

“barriguinha duvidosa”. O texto no Instagram da prefeitura coloca sob dúvida apenas o corpo dela, insinuando que ela estaria grávida ou engordou após a cerimônia do casamento. Em um primeiro momento, poderia responder à pergunta que intitula este capítulo dizendo apenas Polo Norte, conforme consta na postagem governamental. Mas, enquanto pesquisador, para responder pra onde as renas vão depois do Natal, preciso avançar mais na discussão partindo da concepção de que, conforme apontou Judith Butler durante uma de suas entrevistas (Knudsen, 2010), o reconhecimento, assim como o poder, é algo que circula, isto é, não respeita as fronteiras identitárias, mas as produz. Isso ocorre sempre a partir de histórias singulares. Aqui, entendo que a biografia da rena em foco seja uma dessas histórias singulares, dando-se dentro de certo quadro comum de inteligibilidade cultural, colocando em circulação um currículo por meio do riso como pedagogia.

Do ponto de vista analítico-metodológico, neste capítulo irei focar em aspectos das narrativas biográficas das renas natalinas em Campo Grande que explicam o sucesso desses animais no contexto etnografado para compreender essa história singular e, ao mesmo tempo, responder à pergunta que não tem como resposta Polo Norte. Ao buscar outra resposta que não essa dada, estou atento ao fato da necessidade de pôr em questão o currículo no seu efeito de nos fazer conhecer determinadas coisas, e não outras (Louro, 2004). Dos eventos biográficos narrados, em especial nas redes sociais digitais, a retomada de uma trajetória generificada e sexualizada em termos heteronormativos ganhou contornos decisivos antes do Natal de 2023.

Em meados de outubro, em comemoração ao Dia das Crianças, as renas voltaram para a capital sul-mato-grossense para mais um grande evento: o Chá Revelação do “sexo” do filhote. Utilizarei aspas duplas em “sexo” exatamente para marcar não apenas um dado que se busca revelar como verdade duvidosa, mas, inclusive, entendendo-o enquanto um limite biologizante das experiências corporais binárias, indicando-o como uma construção sociocultural, portanto não anterior à cultura (Butler, 2003). Assim como o casamento no ano anterior, a prefeitura organizou mais essa atividade. Diante de famílias inteiras reunidas em frente a um palco com telão, a imagem do feto-filhote de rena emocionou muita gente. Antes de detalhar esse evento, caracterizo a capital e o estado de MS a partir do contexto político da classificação, ameaça e produção das diferenças.

Uma cidade e um estado nada (in)diferentes

Essa trajetória dos personagens aqui apresentados diz muito sobre certo modo de produção das diferenças que envolve contextos específicos de significação envolvidos em redes para além do local. Sabemos também que em termos de marcadores sociais, por exemplo, de gênero e sexualidade, o agenciamento de sujeitos subalternos existe mediado socialmente (Piscitelli, 2008; Pelúcio, 2012). Nesse sentido, olhar para características da dinâmica campo-grandense em que as renas surgiram, conectadas a experiências estaduais e nacionais voltadas às diferenças, ajuda a compreender a produção aqui em foco.

A capital sul-mato-grossense é marcada por experiências de violência e resistência, em um estado caracterizado pela vulnerabilidade de indígenas, quilombolas, imigrantes latino-americanos, mulheres e pessoas de sexualidades dissidentes. Fortemente determinado pelo agronegócio e grupos fundamentalistas-religiosos, as imagens da diferença tornam-se campo de disputas em torno do reconhecimento em várias ordens e interesses. Considerando a circularidade do reconhecimento, essas imagens marcam relações de poder não apenas de grupos subalternizados, nas suas relações de subordinação.

Parte dessas imagens surgiram do e no evento que buscava “revelar” o “sexo” do filhote do “casal mais amado” da cidade. Em tom comemorativo ao Dia das Crianças, as renas voltaram do Polo Norte antes do Natal para participar do evento, que reuniu centenas de pessoas diante de um telão num palco em uma tarde ensolarada. Na tela, a história biográfica do casal e, enfim, a imagem do filhote inteligível ao público, como em um exame de ultrassom.

A medicina e a sua tecnologia pop e hi-tech mais uma vez produzindo “sexo-curriculo” (Duque, 2020b) em nossas sociedades. Essa produção passa, necessariamente, neste contexto, por aspectos protéticos e performáticos (Butler, 2003; Preciado, 2014). Protéticos, por exemplo, na cor da fumaça azul indicando que o bichinho a vir a nascer é do “sexo” masculino, ou no fato de ele, depois de vir ao mundo, ter ganhado uma gravata no pescoço, igualzinho à que o pai usa, e não um laço na cabeça, como a mãe; e performático, pela expectativa de uma masculinidade heterossexual da criança ao longo da vida, conforme anunciado quando se cogitou que, pela forma de dançar na parada de 2023, ele pudesse não ser masculino como a maioria dos meninos.

O clima do evento que revelou o “sexo” foi antecedido por uma trágica experiência de violência contra uma menina, em que a rede de proteção à criança e ao adolescente se mostrou frágil e pouco eficiente ante as ameaças à infância. Conhecido como “o caso Sophia”, a morte de uma criança de dois anos sob a responsabilidade da mãe e do padrasto ganhou as redes sociais. O pai biológico alertou amplamente a rede de proteção sobre os maus-tratos que a filha sofria, mas, segundo ele, por ser homossexual e estar casado com outro homem, os órgãos municipais não o escutaram e foram negligentes quando a menina precisava de atenção. Ela foi levada, por exemplo, à unidade básica de saúde e hospitais 30 vezes antes da morte por violência e da prisão da mãe e do padrasto. O Conselho Tutelar e a Polícia Civil também tinham sido acionados e não atenderam aos apelos do pai biológico e seu esposo (Santos, 2023).

Nas comemorações de Dia das Crianças junto do retorno do casal de renas para a “relevação” do “sexo” do filhote, a prefeitura resolveu fazer uma “homenagem” à criança que ela não protegeu dando o nome de Sophia ao complexo de acolhimento para crianças e adolescente em situação de vulnerabilidade e risco de violência, sem avisar ou pedir autorização ao pai biológico e seu esposo. A homenagem iria se concretizar a partir de uma parceria do poder Executivo com uma liderança religiosa (pastor), envolvendo verba pública dirigida à Sociedade Evangélica Beneficente (SEBE). Após a polêmica, a prefeitura revogou o termo que celebrava o fomento financeiro à referida entidade. Segundo o pai biológico de Sophia e o seu esposo, o nome da filha estava sendo usado para “promoção pessoal, interferência religiosa e angariar recursos financeiros dos órgãos públicos e privados, a fim de minar a rede de proteção à criança e aos adolescentes” (Benitez, 2023).

Em 2022, outro caso nos ajuda a pensar o modo local de lidar com diferenças de gênero e sexualidade quando o assunto envolve infância. Sob forte mobilização, artistas, pesquisadores e políticos tidos como progressistas e que moram em Campo Grande conseguiram reverter o projeto de lei aprovado pelos deputados estaduais que proibia “danças eróticas” nas escolas, mas sem especificar que danças ou quais ritmos seriam vedados nas unidades escolares (Rocha, 2020). O clima da discussão política entre os representantes eleitos democraticamente indicava que uma das danças ameaçadoras à infância era o funk, ritmo que, no ano anterior, como já narrado, fez sucesso na dancinha da rena solteira na Parada Natalina.

Diferentemente da iniciativa descrita no parágrafo anterior, não foi possível convencer o governador do estado a vetar a lei que proíbe o uso da linguagem neutra em

Mato Grosso do Sul. Segundo o político proponente, tal linguagem geraria mais exclusão do que inclusão, visto que adultos e idosos já estariam adaptados “ao vernáculo”. A proibição deve ser posta em prática nos instrumentos de aprendizagem usados nas escolas, como materiais didáticos, e nos documentos oficiais do Estado. Ela se deu a partir de argumentos de que a referida linguagem provocaria “caos amplo e generalizado nos conceitos linguísticos”, sendo ela uma “imposição de militantes” (Maisonave, 2022). Assim, a questão não binária no estado de MS tem sido pautada de forma autoritária, ainda que em discursos revestidos de preocupação com a inclusão/exclusão.

Antes da pandemia – e da existência da Parada Natalina –, municípios acompanharam a prisão de um quadro no Museu de Arte Contemporânea (MARCO) que, sob o discurso de políticos conservadores e do responsável pela Delegacia Especializada de Proteção à Criança e ao Adolescente (DEPCA), fazia apologia à “pedofilia” e atacava “os valores da família”, quando, na verdade, segundo a artista responsável, era uma denúncia a essa prática (Peres, 2017; Polícia..., 2017; Sanchez, 2017). O quadro só voltou para o MARCO depois de a Secretaria de Estado de Cultura e Cidadania se pronunciar após reunião com deputados e o referido delegado, optando por colocar na porta da sala do museu que só maiores de 18 anos podem visitar as obras da artista, e não maiores de 12 anos, como antes (Haddad, 2017). Considerando a função educativa da exposição, adolescentes vítimas de violência/abuso sexual não puderam mais reconhecer nas obras o crime, assim como refletir sobre as formas de violência que podem vir a sofrer.

Além dessas experiências em relação às diferenças na cidade, há o caso do mutirão com funcionários da Câmara Municipal, alheios ao teor gramatical ou pedagógico, que buscou – mas não encontrou – conteúdo “exagerado” ou “perverso” nos livros didáticos (Torres, 2017). O referido mutirão ocorreu em 2017, mas, enquanto eu escrevo este capítulo, fui surpreendido, em 2024, pela ordem dada pelo governador para a retirada de um livro que faz parte do Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD) das escolas públicas de MS. Trata-se da obra vencedora do Prêmio Jabuti em 2021, “O Avesso da Pele”, do escritor Jeferson Tenório. A linguagem do livro foi tida como inapropriada após uma diretora de escola no Rio Grande do Sul postar a reclamação na internet e a sua postagem viralizar, fazendo com que alguns deputados pressionassem o governador de MS a se posicionar (Cavalcante, 2024).

Assim, neste contexto municipal e estadual, as trajetórias biográficas do Sr. e Sra. Rena precisam ser localizadas nesse clima antiagenda dos direitos humanos, especialmente dos Direitos Sexuais e Reprodutivos no Brasil (Agostini *et al.*, 2019). Esse

clima está caracterizado em MS e fora dele por ações, conforme algumas citadas aqui, anti-igualitárias e que precisam ser consideradas como ameaças aos princípios democráticos da igualdade e da universalidade no campo das políticas públicas e dos direitos humanos (Miskolci; Pereira, 2019). Conforme o trabalho de campo desenvolvido para este estudo, o entretenimento natalino não está fora desse cenário pouco favorável à ampliação de direitos quando das temáticas tidas como das diferenças. Os/as empreendedores/as morais surgem não apenas como responsáveis pela existência dos artefatos aqui em foco, mas também por seus diferentes usos. Como fica aqui registrado em forma de dados analisados, “a gramática moral que une setores da igreja católica, evangélicos neopentecostais e grupos de interesses diversos é a cola de uma verdadeira aliança política anti-igualitária” (Miskolci; Pereira, 2019, p. 10).

Os (des)controles das diferenças

“O casal mais amado de Campo Grande está chegando! 🥰 E dessa vez, além de curtirem a semana das crianças, vamos descobrir juntos se o Sr. e a Sra. Rena estão esperando uma reninha ou um reninho. 😊”. Assim foi anunciado o Chá Revelação do “sexo” do filhote de renas em um dos perfis oficiais da prefeitura municipal. O texto acompanhava um vídeo com imagens do casal dançando juntos nos dias de Parada Natalina ao som de uma música animada e descontraída. Na postagem não havia comentários. Segundo a própria prefeita, essa atividade compunha a “Semana da Criança”, que envolveu também a polêmica já tratada aqui em relação à então “Casa Sophia”. A liderança política afirmou também que a referida semana era organizada por dois Conselhos de Pastores, o de Mato Grosso do Sul (CONSEA/MS) e o de Campo Grande (CNSEPA/CG). Mesmo com o vínculo religioso estabelecido para as atividades da semana, nas palavras dela: “O combate à violência não tem religião e não tem cor” (Ribeiro, 2023).

A tentativa de apagamento das diferenças – sejam elas de religiosidade, raça ou qualquer outra, quando elas estão na experiência fazendo (produzindo) a diferença – é a pista para compreender o regime de visibilidade em questão. Ao me referir a regime, não estou identificando algo que proíba ou impeça certa visibilidade, neste caso, imagética. Mas, ao contrário, refiro-me a algo que regula e normaliza, algo que se ensina e se aprende em termos curriculares e pedagógicos por códigos de valores e representações de como

se deve tornar reconhecido (Miskolci, 2017; Passamani, 2018; Duque, 2020a). Portanto, em certo aspecto regulatório e normalizador, há interesses e intencionalidades de controle das diferenças pelas imagens ou por meio delas. As imagens das renas, neste caso, têm sido um exemplo disso, conforme, de certo modo, já exposto e refletido até aqui.

Collins (2019) faz uma reflexão na perspectiva da teoria social crítica sobre imagens de controle de mulheres afro-americanas, entendendo-as como negativas em um contexto ideológico estadunidense de dominação por estereótipos e objetificação. Inspirado nessa reflexão, mas em uma perspectiva teórica pós-crítica, compreendo as imagens das renas natalinas aqui apresentadas não focado em objetificação e estereótipos. Isso me permite compreender as imagens de controle na perspectiva aqui caracterizada do regime de visibilidade, isto é, fora da chave, necessariamente, da opressão. Como destacou Burke (2004), interessa-me nas imagens o que elas têm de “instabilidade ou multiplicidade de significados”. Isto é, nas experiências de (des)controle das intencionalidades e dos seus efeitos de poder.

No Facebook de um jornal local, o sucesso da família com o filhote é muito elogiado nos comentários, inclusive agradecimentos públicos são feitos à prefeita. Visivelmente sem nenhum comentário crítico, seja em texto ou *emojis*, tanto na notícia envolvendo a Parada Natalina como outros assuntos, é visível a tentativa de controle da representação positiva da liderança política junto aos animais, como da própria iniciativa em si da Parada como entretenimento pós-pandemia da Covid-19. Dito de outro modo, caracteriza flagrante tentativa de controle da visibilidade/reconhecimento das reações da audiência ante as imagens postadas. Ainda assim, um comentário escapou entre os elogios e coraçõezinhos das curtidas: “Essa alegria tem que ser repassada nas farmácias das UPA [Unidades de Pronto Atendimento]”. Em perfis com as imagens menos controladas, as críticas são mais presentes, como aqueles perfis no Instagram e no Facebook dos jornais locais com as mesmas notícias postadas nos perfis oficiais da prefeitura, com postagens reivindicando “mais asfalto” ou médicos “nos postinhos”, isto é, nas unidades básicas de saúde (UBS).

Quando o assunto é o filhote, as reações nas páginas regionais de humor no Facebook e Instagram são marcantes. Em um dos casos, um vídeo curto com o recém-chegado dançando em frente ao casal de renas em sua última aparição na Parada Natalina, cuja legenda é “Quero beber para ficar no pic [*sic*] da rena filhote... Meu sonho!”, são lidas as seguintes postagens da audiência: “Levemente alcoolizado 🤪🤪”, “Tóxico kkk”, “Na boa... Deram tóxico pro anão...”, “Meu IPTU tá pago, já pagaram o de vocês?

Só pra lembrar quem paga essa patifaria” e “Queria saber quem é a rena filhote, já que a mãe é um homem”.

Há uma variedade de temas abordados nos comentários selecionados acima. Considerando o contexto em que se buscou proibir “danças eróticas” como o funk em ambiente escolar, justificando o fato de ser uma instituição com e para crianças, o filhote de rena, além de dançar com os pais o referido estilo musical e levantar dúvidas sobre consumo de drogas, parece fugir a certo controle representacional junto a adultos e, principalmente, crianças que acompanham a Parada. Ao mesmo tempo, a relação pejorativa e preconceituosa risível feita em uma postagem com o nanismo, isto é, com uma característica física tida como “deficiência”, traz novos elementos de (des)controle das diferenças (leia-se: do que a diferença representaria) nas experiências etnografadas.

Aqui está outro ponto importante do processo de circularidade do reconhecimento (leia-se também da identificação) em termos generificados das e nas relações de poder: o binarismo presente proteticamente na cor azul do Chá Revelação do “sexo” da reninha e na expectativa performática da masculinidade quanto ao dançar do bichinho indica posições de sujeitos, mas também a própria produção da subordinação daqueles e daquelas que escapam ou fogem currículo-pedagogicamente das normativas.

Dito de outro modo, a certeza dada pelo azul de um “sexo” fica sob suspeita ou dúvidas a partir da primeira aparição da cria (Ramos, 2023). O riso, nessa experiência de entretenimento, indica que algo pode ter dado errado em termos identitários do e no bicho, mas isso ocorre porque já é risível a vida das pessoas tidas como fora dos conformes, isto é, não binárias. O perigo posto pela dúvida se o filhote é ou não binário ainda será mais bem resolvido no futuro: conforme já anunciado nas redes sociais, a prefeitura deverá fazer um concurso público para encontrar o nome masculino para a reninha.

A dúvida sobre o “sexo” da mãe no comentário de uma das postagens da audiência se dá devido a uma outra polêmica envolvendo a família no ano de 2023: descobriram que o ator que faz/interpreta a Sra. Rena não é uma mulher. Nas palavras de um morador que enviou a informação para uma página regional de humor no Instagram: “Fiquei chateado porque pelo menos a senhora Rena deveria ser uma mulher e não um homem. Agora, toda hora que eu vejo essas renas andando, não consigo mais olhar de uma forma ‘ah, que legal’”. E prossegue: “Depois que descobri a verdade, não consigo olhar pra essas renas do jeito que todos olham”.

Um dos comentários em relação a essa situação de um homem interpretar a Sra. Rena foi: “É uma Rene kkkkkk”. Portanto, tanto a interrupção de uma expectativa de

“sexo” como o não binarismo voltam à cena, em um contexto social que já proibiu a linguagem neutra e já buscou tirar qualquer “perversão” em termos de gênero ou mesmo censurar livros com discussões raciais. As diferenças, nesse sentido, ao mesmo tempo que estão sob interesses de invisibilidade e não reconhecimento, tornam-se, nestes termos, (des)controladas. O regime de visibilidade aqui produz, por ele mesmo, efeitos outros.

Ao me referir a (des)controle, chamo a atenção para o quanto esses artefatos estão funcionando como “elementos de redes de significação” (Ferrari; Castro, 2018, p. 102), por isso, inclusive, podemos nos referir a currículo e pedagogia cultural presentes nessas imagens da família de renas natalinas que apresentam experiências de gênero e sexualidade “indicando-nos como devemos agir e pensar, anunciando modos de ser e estar mais ou menos conformes às normas” (Ferrari; Castro, 2018, p. 102). O sucesso da família de renas junto ao público passa pela inteligibilidade binária de gênero e heteronormativa na sexualidade risível de uma identificação elogiosa à prefeitura e, ao mesmo tempo, para outras e outros, ainda sem perder a graça, pela crítica normativa quando das situações de escapes ou fissuras das expectativas binárias colocadas sob suspeitas ou dúvidas em termos de gênero. Em um contexto sul-mato-grossense desigual e onde se lida com as diferenças conforme aqui narrado, o riso também pode ser visto como agência em meio a subalternidades, sejam dos/as que elogiam, sejam dos/as que criticam a Parada Natalina.

“Voltem logo 😊” – a título de conclusão

Considerando o que foi discutido anteriormente, entendo que “o sentido é um diálogo – sempre parcialmente compreendido, sempre uma troca desigual” (Hall, 2016, p. 23). Esse diálogo não é interrompido simplesmente, mesmo quando parece ser. Conforme uma página oficial da prefeitura municipal no Instagram: “Essa família que a gente ama tá saindo de férias, mas já pediu para avisar que não vê a hora de voltar pra cá”. A expectativa do retorno ou a torcida para que ele aconteça é um dos sinais de o quanto esse diálogo é um processo currículo-pedagógico contínuo. Ao mesmo tempo, mesmo entre aqueles mais preocupados com o humor, é um diálogo (de sentido) que busca ser controlado. Afinal, na ocasião de descobrirem o “verdadeiro sexo” da Sra. Rena, o responsável por uma dessas páginas justificou o fato de ter esperado o Natal passar para dar a notícia: “Não publicamos antes, pois poderia decepcionar mais pessoas”.

Penso que, diante disso, já posso responder à pergunta presente no título deste capítulo. Para onde vão as renas depois do Natal? Elas não vão; nem para o Polo Norte e

nem para lugar algum. Elas ficam na cidade, nas imagens, na memória de quem se expressa sentindo saudades nas redes sociais ou desejando que elas voltem logo. O regime de visibilidade que busca apagar certas diferenças, na verdade, as mantém vivas mesmo quando as renas estão sem ar, murchas, esvaziadas enquanto artefatos infláveis. O sentido que elas têm e produzem, ainda que muito variados a cada ano, considerando as suas biografias aqui narradas, fazem parte de sistemas de significação, ou dos mapas conceituais compartilhados que são a cultura (Hall, 2016). Enquanto artefatos currículo-pedagógicos, sejam midiáticos ou infláveis, digitais ou off-line, são uma coisa só pelo significado que possuem. O sucesso além do Natal é um sinal de o quanto a presença desta família persiste na cidade.

Dito de outro modo, o currículo cultural não desaparece e aparece conforme o calendário anual, nem a pedagogia que lhe é própria. As pessoas esperam para ver, lamentam não ter visto, criticam o investimento público no entretenimento e/ou parabenizam as autoridades à espera do próximo fim de ano exatamente porque as renas binárias em termos de gênero e heteronormativas, seja em qualquer uma de suas versões, vieram pra ficar por algum tempo – enquanto, rindo, lembrarem delas com saudades ou lamento. Afinal, elas representam muito mais do que o Natal, ainda que carreguem muito dos sentidos locais que o Natal tem. Mesmo estando envoltos de interesses e efeitos políticos, esses “adoráveis infláveis” são a todo o tempo imagens de (des)controle para muitas famílias da cidade, o que diz mais das pessoas e de suas instituições, das relações locais de poder que estão em jogo, do que de bichos ou Polo Norte.

Referências

AGOSTINI, Rafael; ROCHA, Fátima; MELO, Eduardo; MAKSUD, Ivía. A resposta brasileira à epidemia de HIV/AIDS em tempos de crise. *Ciência & Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 12, p. 4599-4604, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1413-812320182412.25542019>. Acesso em: 14 mar. 2024.

ALVES, Diego. População de Campo Grande irá escolher o nome do bebê Reninha após chá revelação. *Midiamax*, Campo Grande, 12 dez. 2023. Cotidiano. Disponível em: <https://midiamax.uol.com.br/cotidiano/2023/populacao-de-campo-grande-ira-escolher-o-nome-do-bebe-reninha-apos-cha-revelacao/>. Acesso em: 14 mar. 2024.

BENITEZ, Jéssica. Pai de Sophia pede R\$ 50 mil de indenização a pastor. *Primeira Página*, Campo Grande, 05 out. 2023. Justiça. Disponível em: <https://primeirapagina.com.br/justica/pai-de-sophia-pede-r-50-mil-de-indenizacao-a-pastor/#comments>. Acesso em: 06 mar. 2024.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 21ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAVALCANTE, Guilherme. Riedel manda recolher livro polêmico utilizado em escolas de MS após reclamação de deputados. *Midiamax*, Campo Grande, 06 mar. 2024. Cotidiano. Disponível em: <https://midiamax.uol.com.br/cotidiano/2024/riedel-determina-recolhimento-imediato-de-obra-polemica-utilizada-na-rede-publica-de-ms/>. Acesso em: 06 mar. 2024.

CORREIA, Guilherme; SERVIAM, Suzana. Povo enfrentou congestionamento para ver casamento entre renas. *Campo Grande News*, Campo Grande, 26 dez. 2022. Diversão. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/diversao/povo-enfrentou-congestionamento-para-ver-casamento-entre-renas>. Acesso em: 14 mar. 2024.

DUQUE, Tiago. A Epistemologia da passabilidade: dez notas analíticas sobre experiências de (in)visibilidade trans. *História revista*, Goiânia, v. 25, n. 3, p. 32-50, 2020a.

DUQUE, Tiago. O sexo-currículo de Lourival na era digital. In: RODRIGUES, Alessandro; CAETANO, Marcio; SOARES, Maria da Conceição Silva. (Org.). *Queer(i)zando currículos e educação: narrativas do encontro*. Salvador: Devires, 2020b, v. 1, p. 93-108.

FARIA, Matheus Aparecido de; GOMES, Maria Carmen Aires; MODENA Celina Maria. “Mar de bullying”: turbilhão de violências contra lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais na escola. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 48, p. 1-16, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/WK8x88PBT6Gbc4T7gR7nDnM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 06 mar. 2024.

FERRARI, Anderson; CASTRO, Roney Polato de. Debates insubmissos na educação (apresentação de dossiê). *Revista Debates Insubmissos*, Caruaru, v. 1, n. 1, p. 101-103, jan.-abr. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.32359/debin2018.v1.n1.p101-103>. Acesso em: 14 mar. 2024.

FISCHER, Rosa Maria B. Mídia, máquinas de imagens e práticas pedagógicas. *Revista Brasileira de Educação*, v. 12, n. 35, p. 290-299, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/C35fNMQLPQrLKdSrwn54pxt/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 06 mar. 2024.

GOLDMAN, Marcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 46, n. 2, p. 445-476, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ra/a/ZbLf7Zpb9rXF7bqndnd56GPd/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 06 mar. 2024.

HADDAD, Renata Volpe. Quadro apreendido volta a ser exposto com nova classificação etária. *Campo Grande News*, Campo Grande, 16 set. 2017. Disponível em:

<https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/quadro-apreendido-volta-a-ser-exposto-com-nova-classificacao-etaria>. Acesso em: 14 jun. 2023.

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

KNUDSEN, Patrícia Porchat Pereira da Silva. Conversando sobre psicanálise: entrevista com Judith Butler. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.18, n.1, p. 161-170, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/L8vVC5NzQ5n5gQz9WbY9WHk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 06 mar. 2024.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEITÃO, Débora K.; GOMES, Laura G. Etnografia em ambientes digitais: perambulações, acompanhamentos e imersões. *Antropolítica – Revista Contemporânea de Antropologia*, v. 1, n. 42, 11 maio, 2017. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/12043/546-1181-1-PB.pdf?sequence=1>. Acesso em: 14 jun. 2023.

LOURO. Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. Conhecer, pesquisar e escrever. *Educação, Sociedade & Culturas*, Porto Alegre, n. 25, p. 235-245, 2007.

MAISONNAVE, Fabiano. Governo proíbe linguagem neutra em escolas de Mato Grosso do Sul. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 3 jan. 2022. Educação. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2022/01/governo-proibe-linguagem-neutra-em-escolas-do-mato-grosso-do-sul.shtml>. Acesso em: 14 jun. 2023.

MEYER Dagmar E.; PARAÍSO, Marlucy A. (Orgs.). *Metodologias de pesquisas pós-críticas em Educação*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014.

POLÍCIA diz que quadro tinha ‘efeito contrário’ ao tentar denunciar pedofilia. *Midiamax*, Campo Grande, 15 set. 2017. Polícia. Disponível em: <https://midiamax.uol.com.br/amp/policia/2017/policia-diz-que-quadro-tinha-efeito-contrario-ao-tentar-denunciar-pedofilia/>. Acesso em: 14 jun. 2023.

MILLER, Daniel. *Trecos, Troços e Coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

MISKOLCI, Richard. *Desejos digitais: uma análise sociológica da busca por parceiros on-line*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

MISKOLCI, Richard; PEREIRA, Pedro Paulo G. Educação e Saúde em disputa: movimentos anti-igualitários e políticas públicas. *Interface*, Botucatu, 23, p. 1-14, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/Interface.180353>. Acesso em: 14 mar. 2024.

OLIVEIRA, Amurabi. Por que etnografia no sentido estrito e não estudos do tipo etnográfico em educação? *Revista da FAEBA – Educação e Contemporaneidade*, Salvador, v. 22, n. 40, p. 69-81, 2013. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/faceba/v22n40/v22n40a07.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2023.

PADILHA, Felipe; FACIOLI, Lara. Pesquisa de campo com mídias digitais: desafios para a imaginação sociológica em tempos de pandemia. *Áskesis*, São Carlos - SP, v.11, n. Edição Especial, p. 4107-122, dezembro, 2022. Disponível em: <https://www.revistaaskesis.ufscar.br/index.php/askesis/article/view/788/394>. Acesso em: 14 jun. 2023.

PASSAMANI, Guilherme R. *Batalha de Confete: envelhecimento, condutas homossexuais e regimes de visibilidade no Pantanal-MS*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018.

PELÚCIO, Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, São Carlos, v. 2, n. 2, p. 395-418, 2012. Disponível em: <https://atrevidas.milharal.org/files/2019/09/Pel%C3%BAcio-Larissa.-Subalterno-quem-cara-p%C3%AAlida.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2023.

PERES, Taciane. Em repúdio, Coronel David registra boletim de ocorrência contra exposição de teor sexual no Marco. *Assembleia Legislativa de MS*, Campo Grande, 14 set. 2017. Notícias. Disponível em: <https://www.al.ms.gov.br/Noticias/78563/em-repudio-coronel-david-registra-boletim-de-ocorrencia-contr-exposicao-de-teor-sexual-no-marco>. Acesso em: 14 jun. 2023.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedades e Cultura*. Goiânia, vol. 11, n.2 p. 263-274, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/5247/4295>. Acesso em: 14 jun. 2023.

RAMOS, João. Menine? Saiba se bebê rena da Cidade do Natal é não-binário. *Midiamax*, Campo Grande, 7 dez. 2023. Mídia Mais. Disponível em: <https://midiamax.uol.com.br/midiamaais/2023/menine-saiba-se-bebe-rena-da-cidade-do-natal-e-nao-binario/>. Acesso em: 11 mar. 2024.

RIBEIRO, Leo. Semana da criança tem chá revelação de rena e lançamento da Casa Sophia. *Correio do Estado*, Campo Grande, 2 out. 2023. Cidades. Disponível em: <https://correiodoestado.com.br/cidades/semana-da-crianca-tem-cha-revelacao-de-rena-e-lancamento-da-casa/420851/>. Acesso em: 11 mar. 2024.

ROCHA, Leonardo. Deputados aprovam projeto que proíbe danças eróticas nas escolas. *Campo Grande News*, Campo Grande, 7 mai. 2020. Política. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/politica/deputados-aprovam-projeto-que-proibe-dancas-eroticas-nas-escolas>. Acesso em: 14 jun. 2023.

SANCHEZ, Izabela. Artista tentou combater o machismo e a pedofilia, mas foi julgada no Cadafalso. *Campo Grande News*, Campo Grande, 14 set. 2017. Artes. Disponível em:

<https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/artista-tentou-combater-o-machismo-e-a-pedofilia-mas-foi-julgada-no-cadafalso>. Acesso em: 14 jun. 2023.

SANTOS, Ana Clara. Investigação sobre omissão de médicos no caso Sophia pode se estender por mais um mês. *Correio do Estado*, Campo Grande, 03 mar. 2023. Cidades. Disponível em: <https://correiodoestado.com.br/cidades/investigacao-sobre-omissao-de-medicos-no-caso-sophia-pode-se-estender/411847/>. Acesso em: 06 mar. 2024.

SILVA, Leandro Soares da. Vinte e quatro notas de viagem. *Revista Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 2, p. 216-226, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/12889/9205>. Acesso em: 06 mar. 2024.

VACCARI, Glauceia. Personagens do Natal de Campo Grande, renas irão se casar nesta segunda-feira. *Correio do Estado*, Campo Grande, 25 dez. 2022. Cidades. Disponível em: <https://correiodoestado.com.br/cidades/personagens-do-natal-de-campo-grande-renas-irao-se-casar-nesta/409073/>. Acesso em: 11 mar. 2024.

Sobre os/as autores/as:

Aidil Araújo Lima

Escritora e poeta cachoeirana. Autora de *Mulheres Sagradas* (2017) e *Páginas Rasgadas* (2020), além de quatro antologias: *Olhos de azeviche: contos e crônicas* (Rio de Janeiro, 2020); *Philos, Profundezas - Antologia literária e fotográfica* (Cachoeira, 2017); *Revista Philos*, 2ª e 3ª edições (São Paulo, 2017); *Jubileu de Ouro de Mogi das Cruzes - SP* (Mogi das Cruzes, 2015). É uma das interlocutoras da pesquisa “O gesto e o olhar: sentidos e diálogos da arte afrodiáspórica no Brasil” (CNPq).

Cristiane Vilma de Melo

Cristiane Vilma de Melo é graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Carlos, mestra em sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos (PPGS/UFSCar), onde atualmente desenvolve seu doutoramento. Entre 2022/23 desenvolveu estágio de pesquisa no Instituto de Antropologia Cultural e Sociologia do Desenvolvimento da Universidade de Leiden/Holanda. Sua pesquisa atual, apoiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), tem enfoque no fenômeno da plataformização do trabalho sexual, e sua área de interesse versa sobre estudos de gênero e sexualidades, *queer studies*, *porn studies*, *media studies*, com enfoque em representações e visibilidades.

Diego Buffa

Diego Buffa <diego.buffa@unc.edu.ar> Graduado em História e Mestre em Relações Internacionais pela UNC; Doutor em Relações Internacionais pela UNR. Pesquisador e professor de pós-graduação na Universidade Nacional de Córdoba e na Universidade Nacional de Tres de Febrero. Diretor do Programa de Estudos Africanos | CEA | FCS | UNC e Coordenador do Programa de Pesquisa sobre África e sua Diáspora na América Latina | AFRYDAL | CIECS (CONICET-UNC).

Eliane da Conceição Silva

Doutora em Sociologia pela Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras-Araraquara-SP (2016) com a tese intitulada *A violência social brasileira* na obra de Carolina Maria de Jesus. Professora da Universidade Federal da Paraíba e pesquisadora do Laboratório de Política e Governo da FCLAr-Unesp.

Evanilson Gurgel

Doutor em Educação pela UFBA, Mestre em Educação pela UFRN, Licenciado em Pedagogia (UNINTER) e em Ciências Biológicas (UFRN). Professor Adjunto da Universidade Federal Rural do Semi-Árido. Líder do grupo (ARTE)FATOS: Grupo de Estudos e Pesquisas em Narrativas, Currículos e Políticas Culturais/UFERSA/CNPq. Orienta e desenvolve pesquisas em perspectiva pós-crítica com foco em temas de interesse às áreas de currículo, corporeidade, gênero e ensino de ciências.

Fernando de Figueiredo Balieiro

Fernando de Figueiredo Balieiro é Professor do Instituto de História e Ciências Sociais da Universidade Federal de Catalão (UFCat) e dos Programas de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). É pesquisador do CNPq, coordenador do Comitê de Pesquisa em Sociologia Digital do Congresso Brasileiro de Sociologia e seus temas de

interesse são: Sociologia Digital e disputas políticas e de enquadramento nas mídias digitais.

Fernando Seffner

Professor Titular da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Docente e orientador junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEDU) na linha de pesquisa Educação, Sexualidade e Relações de Gênero. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2 - CA ED - Educação Atua em pesquisas e orientações investigando processos de produção, manutenção e modificação das relações de gênero com ênfase nas masculinidades, situações de vulnerabilidade à AIDS; conexões entre direitos humanos e políticas públicas de gênero e sexualidade, interseccionalidade e marcadores sociais da diferença, cultura escolar e ensino de História. É líder do Grupo de Estudos de Educação e Relações de Gênero GEERGE e pesquisador de outros grupos de pesquisa, destacando-se aqui o LISTHE Laboratório de Ensino de História e Educação UFRGS, o NEPAIDS Núcleo de Estudos e Pesquisas em AIDS USP, e o NEED Núcleo de Estudos em Educação Democrática da UFF Universidade Federal Fluminense, onde é o coordenador da linha de pesquisa Educação Democrática e Gênero, todos registrados no DGP CNPQ. Foi coordenador do GT23 - Gênero, Sexualidade e Educação da ANPED Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (2017-2021).

Gleysa Teixeira Siqueira

Gleysa Teixeira Siqueira, nascida em Cachoeira-BA, Historiadora, Especialista em Teoria e Métodos em História e Mestra em Ciências Sociais (UFRB). Professora da Educação Básica há 20 anos, possui experiências como Professora supervisora do PIBID (2018 a 2024). Atualmente exerce a docência nas Escolas Municipais de Cachoeira e São Félix. Autora do livro “Uma História de Cabeluda: Mulher, Mãe e Cafetina” (2022), obra de grande sucesso e repercussão nacional, líder de vendas na 10ª ed. da FLICA, no momento é o livro mais vendido sobre a história de Cachoeira. Enquanto pesquisadora, desenvolve estudos na área de Gênero, Memória, Prostituição e Sexualidade.

Jorge Leite Jr.

Possui graduação, mestrado e doutorado em ciências sociais e atualmente é professor do Departamento de Sociologia e dos Programas de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) e Estudos da Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Suas pesquisas versam sobre sexualidade, gênero, corpo e cultura, com foco nos *queer studies* e *porn studies*.

María José Becerra

María José Becerra <mbecerra@ffyh.unc.edu.ar> Graduada em História e Mestre em Relações Internacionais pela UNC; Doutora em Relações Internacionais pela UNR. Pesquisadora e professora da Universidade Nacional de Córdoba e da Universidade Nacional de Tres de Febrero. Coordenadora do programa de pós-graduação de Especialização em Estudos Afro-Americanos | UNTREF e Coordenadora do Programa de Pesquisa sobre África e sua Diáspora na América Latina | AFRYDAL | CIECS (CONICET-UNC).

Marlécio Maknamara

Pós-Doutor em Educação pela La Trobe University. Doutor em Educação pela UFMG. Pesquisador Produtividade em Pesquisa do CNPq. Professor Associado da UFPB, Permanente do PPGE/UFBA e PPGE/UFPB. Líder dos grupos ENSAIO - vida, pensamento e escrita em educação/UFPB/CNPq e do ESCRE(VI)VER: Grupo de Estudos e Pesquisas com Narrativas em Educação/UFBA/CNPq. Editor (2022-2024) da Revista Temas em Educação.

Patricia de Santana Pinho

Nascida em Salvador, Bahia, Patricia de Santana Pinho possui graduação, mestrado e doutorado em ciências sociais pela Universidade Estadual de Campinas. Sua área de pesquisa gira em torno de questões raciais e suas interseções com classe, gênero, nação e mobilidades transnacionais. Suas publicações focam na negritude e na branquitude no Brasil e, de modo mais amplo, na América Latina. Patricia Pinho é professora no Departamento de Estudos Latino-Americanos e Latinos na Universidade da Califórnia, Santa Cruz, onde dirige o programa de doutorado. Ela é co-fundadora da rede de pesquisadores latino-americanos sobre a branquitude.

Priscila Martins de Medeiros

Professora adjunta do Departamento de Sociologia da UFSCar; docente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da mesma instituição. Coordenadora do Grupo de Pesquisa “Texturas da Experiência: Sociologia e estudos da diáspora africana” (Diretório de Grupos CNPq). Pesquisadora do NEAB/UFSCar. Atualmente, desenvolve a pesquisa intitulada “O gesto e o olhar: sentidos e diálogos da arte afrodiaspórica no Brasil” (Bolsa de Produtividade em Pesquisa, nível 2, CNPq).

Rafaela Oliveira Borges

Doutora e mestra em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bacharela em Ciências Sociais pela mesma instituição. Atualmente é pesquisadora do NEERD - Núcleo de estudos sobre emoções e realidades digitais. Pesquisa performatividades de gênero, corporalidades e identificações dissidentes nos espaços urbanos e nas mídias digitais.

Rosa Maria Blanca

Rosa Maria Blanca é docente, curadora, escritora e artista, possui Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas (Bolsa CAPES) / Universidade Federal de Santa Catarina (2011), com a tese bilíngue Arte a partir de uma perspectiva queer / Arte desde lo queer. Realizou o doutorado sanduíche na Universidad Complutense de Madrid (Bolsa CAPES/DGU), estudando a produção eletrônica do conhecimento. Possui Mestrado em Artes Visuais (Bolsa CAPES) / Universidade Federal de Rio Grande do Sul (1999), Brasil, e Graduação em Ciencias de la Comunicación (Bolsa SEP) / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (1989), México. É Coordenadora do Laboratório de Arte e Subjetividades. Atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (UFSM), E no Departamento de Artes Visuais (UFSM), É integrante do Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades (NIGS/UFSC).

Tiago Duque

Professor na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCCAMP), Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar),

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Pós-Doutor em Educação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), líder do Impróprias – Grupo de Pesquisa em Gênero, Sexualidade e Diferenças (UFMS/CNPq). Temas de interesse: gênero, sexualidade, currículo, pedagogia cultural e mídias digitais.