

A person wearing a white skull mask and a large, colorful feathered headdress (red, black, and white) is shown in profile. They are holding a long, cylindrical object that is emitting a thick plume of white smoke. The background is dark and textured, possibly a wall or a backdrop.

ANTROPO LOGIA & AMBI ENTE MIDI ÁTICO

Hertz Wendell de Camargo
(Org.)



SYNTAGMA



ANTROPO LOGIA & AMBI ENTE MIDI ÁTICO

CURITIBA,
DEZEMBRO DE 2024

Hertz Wendell de Camargo
(Org)



SYNTAGMA

Capa > Foto: Rafael Passos
Diagramação > Jonathan Figueiredo
Coordenação Editorial > Hertz Wendell de Camargo
Revisão > Josemara Stefaniczen
Produção Eletrônica > Syntagma Editores

Avaliação > Textos avaliados às cegas e aos pares

Conselho Científico Editorial:

Dr. Antonio Lemes Guerra Junior (UEL)
Dr. Aryovaldo de Castro Azevedo Junior (UFPR)
Dra. Beatriz Helena Dal Molin (UNIOESTE)
Dr. José Ângelo Ferreira (UTFPR-Londrina)
Dr. José de Arimatheia Custódio (UEL)
Dra. Pollyana Mustaro (Mackenzie)
Dra. Vanina Belén Canavire (UNJU-Argentina)
Dra. Elza Kioko Nakayama Murata (UFG)
Dr. Ricardo Desidério da Silva (UNESPAR)
Dra. Ana Claudia Bortolozzi (UNESP-Bauru)
Dra. Denise Machado Cardoso (UFPA)
Dr. Marcio Macedo (UFPA)

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

A636 Antropologia e ambiente midiático. / Organização: Hertz Wendell de Camargo –
Curitiba : Syntagma Editores, 2024.
338 p.

ISBN: 978-65-984133-5-4

1. Antropologia. 2. Mídia. 3. Comunicação. I. Título. II. Camargo, Hertz Wendell de.

CDD: 306 / 302.23

CDU: 572 / 383.38



SYNTAGMA

Syntagma Editores Ltda., Curitiba (PR), 02 de dezembro de 2024.

www.syntagmaeditores.com.br



Foto: Rafael Passos

SUMÁRIO

SUMÁRIO

PREFÁCIO > 10

AUTORAS & AUTORES > 309

1 > 14

Ritos e encruzilhadas do cinema: o corpo-câmera no documentário *Uma ciência encantada (2010)*

Leandro Cunha de Souza
Hertz Wendell de Camargo
Francisco Sales de Lima Segundo
Liliane Cunha de Souza

2 > 33

Tecnologia e hip-hop: o *breaking dance* e a produção de conteúdos nas redes sociais

Marco Aurélio Paz Tella
Luiz Carlos de Lima do Nascimento

3 > 49

Antropologia dos games: do escapismo ao *setting* terapêutico

Pollyana Notargiacomo

4 > 65

Reflexões antropológicas a partir das contranarrativas de um perfil do Instagram

Tássio Ricelly Pinto de Farias
Maria Patrícia Lopes Goldfarb

5 > 81

Entre realidade e ficção: o acervo em Super-8 do NUDOC/ÚFPB e o filme Era Vermelho Seu Batom (1983)

*Rafaella Sualdini
Lara Santos de Amorim*

6 > 100

Pintou de verde é verde: reflexões sobre a antropologia do consumo, políticas de sustentabilidade e o marketing verde

Betânia Maria Zarzuela Alves de Avelar

7 > 123

O filme de santo: ensaio sobre a ritualização da análise fílmica

*Eduardo Martins Zimermann Camargo
Hertz Wendell de Camargo*

8 > 139

Tribos Indígenas do Carnaval da Paraíba: identidade, religiosidade e festa na cidade

Jessyca Barbosa Marins

9 > 153

A fotografia na pesquisa antropológica com crianças e adolescentes

Pedro Henrique Gomes da Paz

10 > **164**

“Encrespa, menina”: o papel das redes sociais no processo de transição capilar de mulheres negras

Letícia Rosendo Correia Souza

11 > **175**

As imagens do cinema em *Alma Corsária* (1993), de Carlos Reichenbach

Vinicius Pinheiro Policarpo Comoti

12 > **189**

Nas capas das revistas: a mídia brasileira como algoz da violência política de gênero

Leonara de Araújo Alves

13 > **202**

SOS 8 Comunidades: página e campo de disputa no Instagram

Marlon Nilton da Silva Galvão

14 > **223**

Pare, Olhe e Escute: mulheres, juventude e o turismo de base comunitária do território ribeirinho do Porto do Capim, em João Pessoa

Rossana Marlene de Holanda Silva

15 > **257**

Quem representa? Por que representa? Para quem representa? Iconografia, poder e colonialismo das imagens

Bernardo Américo Batista Tavares

16 > **282**

Um panorama da cinebiografia brasileira

Ralph Willians de Camargo

17 > **299**

O mito do consumo: aproximações mitológicas propícias para uma cultura de fãs

Ivan Chaves Coêlho

18 > **313**

Representações da antropologia do imaginário a partir da série *Cidade Invisível*

Caroline de França Uniga



Foto: Rafael Passos

PREFÁCIO

A intrínseca relação entre a Antropologia e a Comunicação

Hertz Wendell de Camargo¹

Organizador

Organizar esta coletânea é um privilégio que me proporciona a oportunidade de refletir sobre o que se torna cada vez mais relevante nos dias de hoje: a relação intrínseca e transformadora entre a Antropologia e os incontáveis ambientes midiáticos. Na minha passagem, durante a pesquisa de pós-doutorado, como professor do Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), vi de perto essa conexão com um misto de fascínio e responsabilidade. O livro que agora você acaba de baixar é fruto das investigações e reflexões de alunos de mestrado e doutorado que participaram da disciplina optativa “Antropologia, Mídia e Consumo”, um espaço em que buscamos problematizar as múltiplas maneiras pelas quais os fenômenos culturais e as tecnologias midiáticas se entrelaçam. O livro também abriu espaço para o diálogo com pesquisadores e pesquisadoras de outros programas de pós-graduação do Paraná e de São Paulo, refletindo a interdisciplinaridade necessária para o conhecimento e apontando para a intrínseca relação entre os campos da Antropologia e da Comunicação.

O objetivo principal deste livro é proporcionar ao leitor uma série de olhares que, aqui reunidos, revelam o impacto da mídia e

¹ Doutor em Estudos da Linguagem (UEL), professor permanente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Coordenador do SinapSense (UFPR). Professor adjunto do curso de Publicidade e Propaganda (UFPR). E-mail: hertzwendel@gmail.com

das práticas de consumo da imagem na sociedade contemporânea. Cada capítulo não só lança luz sobre temas atuais, como também revela uma preocupação constante com as metodologias e os modos de ver antropológicos que fundamentam a análise cultural. Acredito que estes trabalhos refletem bem o espírito da disciplina: uma antropologia que se abre ao entendimento dos fenômenos midiáticos com uma lente crítica e, ao mesmo tempo, sensível.

O título *Antropologia e Ambiente Midiático* não poderia ser mais apropriado para a complexidade dos temas abordados. É um título que denota o reconhecimento de um “ambiente” que, para além de técnico, é profundamente humano e cultural. Mais do que nunca, a mídia deixa de ser um espaço neutro e as dinâmicas de produção, consumo e ressignificação de conteúdos e imagens assumem uma centralidade em nossa vida cotidiana. Cada capítulo é um convite a questionar como essas dinâmicas nos afetam, como moldam nossas identidades e como espelham – ou desafiam – as estruturas sociais e políticas ao nosso redor.

A coletânea reúne reflexões e investigações que exploram a complexa relação entre mídia e antropologia, um terreno fértil para análises que transitam entre o simbólico e o material, o local e o global, o passado e o presente. Este livro evidencia como as tecnologias de mídia, em suas variadas formas e temporalidades, não apenas refletem culturas e sociedades, mas também as constroem e as transformam, oferecendo novas lentes para compreender o humano em sua diversidade e contradições.

Os capítulos percorrem trilhas que vão desde o cinema e a fotografia, com seu poder de narrativa visual, até os jogos eletrônicos e as redes sociais, espaços onde identidades são performadas, desafiadas e reconstruídas. Através dessas plataformas, testemunhamos o entrelaçamento de práticas culturais e midiáticas que tornam visíveis tanto os processos de dominação quanto as estratégias de resistência e recriação simbólica.

Nesta obra, há um interesse especial pela forma como o audiovisual atua como campo de tradução e negociação cultural. Seja no resgate de memórias coletivas, no uso da mídia como ferramenta de

expressão política ou na investigação dos ritos e narrativas inscritos na imagem, o texto ilumina como as práticas midiáticas podem ser analisadas sob uma perspectiva antropológica que privilegia o sensível, o ético e o estético.

A coletânea também amplia o olhar sobre as práticas cotidianas mediadas pela tecnologia, como as manifestações identitárias em plataformas digitais, o impacto de algoritmos na visibilidade cultural e as formas de interação entre comunidades e o ambiente virtual. Ao abordar o consumo, a sustentabilidade e o turismo, somos desafiados a pensar a mediação entre culturas e mercados e como essas relações são moldadas por narrativas midiáticas.

Os estudos aqui reunidos evocam ainda questões urgentes sobre poder, representação e colonialismo, propondo diálogos críticos que vão além da denúncia, convidando-nos a imaginar outras formas possíveis de convivência e criação cultural. Das páginas das revistas às comunidades ribeirinhas, do Super-8 ao Instagram, cada contribuição reafirma o potencial transformador da mídia quando vista sob a ótica da Antropologia, uma ciência que nos ensina a pensar o humano em sua profundidade e complexidade.

Este livro, portanto, é mais do que um mosaico de investigações acadêmicas, é um convite à reflexão sobre os desafios e possibilidades de um mundo cada vez mais mediado por imagens e sons. Ao explorar as encruzilhadas entre mídia e antropologia, ele nos ajuda a decifrar as tramas culturais que nos conectam, desafiando-nos a olhar além do óbvio e a escutar o inaudível. Este livro é um espaço onde a Antropologia encontra a mídia, onde cada autora e autor, com sua voz e perspectiva, contribui para a construção de uma Antropologia viva e engajada, que busca entender a complexidade do ambiente midiático contemporâneo. Esta coletânea representa não apenas um esforço acadêmico, mas um compromisso com uma sociedade mais consciente e crítica em relação ao que consome, compartilha e representa.



Foto: Rafael Passos

1

LEANDRO CUNHA DE SOUZA
HERTZ WENDELL DE CAMARGO
FRANCISCO SALES DE LIMA SEGUNDO
LILIANE CUNHA DE SOUZA

Ensaio sobre ritos e encruzilhadas do cinema brasileiro: a hipótese do corpo-câmera no documentário *Uma ciência encantada* (2010)

*Leandro Cunha de Souza*¹

*Hertz Wendell de Camargo*²

*Francisco Sales de Lima Segundo*³

*Liliane Cunha de Souza*⁴

Esse ensaio representa uma incursão exploratória ao universo do cinema brasileiro buscando conceituar a relação entre corpo e câmera como um dos agentes do processo criativo cinematográfico considerando a filmagem como um rito de passagem entre realidade e imaginário com complexos atravessamentos culturais: o corpo do operador da câmera, os corpos dos personagens e a *mise-en-scène* (Comolli, 2008). O campo da imagem, a movimentação da câmera e dos corpos no seu entorno, os enquadramentos possíveis, são situações comuns ao ato da filmagem. Por meio do encaixe corpo-

¹ Graduado em Ciências Sociais (UFPB), Mestre em Comunicação Social (UFPB), membro do grupo de Pesquisa ECCOS - Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade. E-mail: leandro-cunhadesouza39@gmail.com

² Pós-doutorando em Antropologia (UFPB) e Docente PPGCOM-UFPR. Líder do grupo de Pesquisa ECCOS - Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade. E-mail: hzwendell@gmail.com

³ Graduação em Comunicação Social (UFPB) e Mestre em Antropologia (PPGA/UFPB). E-mail: chicosales78@gmail.com

⁴ Graduação em Ciências Sociais feita na UFPB, mestrado em Antropologia, doutorado em Ciências Sociais no Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados sobre as Américas/PPGEC-SA na UNB e pós-doutoranda em Antropologia no PPGA-UFPB. E-mail: lilivertov@yahoo.com.br

-câmera, as imagens tomam fluidez e sentido em sua potencialidade comunicativa. Desta forma, podemos dizer que ocorre um ajuste, um encaixe, um encontro entre o corpo e a câmera (Nichols, 2009) e que, mesmo de forma maquínica, é notória a aproximação dos seus espaços e imaginários. Para compreendermos em uma breve explicação, como um ajuste mais para trás a pessoa que manuseia a câmera, um pouco mais a frente a câmera, na terceira posição, aproximados ou afastados, estão os corpos em cena, a matéria, as imagens (Benjamin, 1993), e tudo isso é atravessado pelas histórias culturais marcadas no corpo do diretor que imagina o quadro filmico, no corpo do operador que segue um roteiro, mas é o olho vivo por trás da máquina e no corpo da câmera, produto da cultura e da mimesis do olhar. A câmera ganha sentido em seus devires programáticos (Flusser, 2012) e o operador se funde a ela por meio do ritual da filmagem, atravessando a câmera com suas histórias pessoais e coletivas, suas técnicas e poéticas, a câmera é mais que a extensão do seu corpo, no rito eles são um só, corpo-câmera.

Escolhemos o documentário *Uma ciência encantada*⁵ (2010), dirigido por Chico Sales, que revela o ritual da Jurema Sagrada no município de Alhandra, na Paraíba, reconhecida por praticantes e pesquisadores por ser a capital da Jurema no Brasil. Nosso ensaio busca destacar a linguagem da câmera no documentário enquanto método e técnica, na tentativa de comunicar o ritual da Jurema e sua representação como “ciência”, no desenrolar da manifestação religiosa. Seguindo diversos autores – Deleuze (1985), MacDougall (2016), Elsaesser e Hagener (2018) –, concordamos que durante o manuseio dos equipamentos no ato da filmagem, operadores e aparelhos se confundem, e que nós somos um acúmulo cultural, pessoal e ontogenético da nossa espécie. Deste modo, a câmera é a extensão do corpo do seu operador, resultado de uma relação dialética entre a imagem técnica (câmera, aparato, tecnologia) e o imaginário (corpo, memória, repertório).

⁵ Disponível em: <https://acesse.dev/l8Eat>. Acesso em: 07 de junho de 2024. [Documentário, Cor, HDV, 20min, 2010, PB]. Direção e roteiro: Chico Sales. Direção de produção: Vivian Maitê. Diretor de fotografia: Leandro Cunha. Editor de som: Guga S. Rocha. Edição e finalização: Ely Marques. Elenco: Fernanda Tavares e Winsthon Aquilles. Filme realizado com recursos do Prêmio Linduarte Noronha de Curta-metragem, do Governo do Estado da Paraíba.

No documentário, o corpo-câmera carrega em si todo o aparato técnico do cinema tais como lentes, caderno de campo, pesquisa, elementos técnicos e estéticos. Ao mesmo tempo, ele dialoga com imagens, memórias, repertório cultural, experiências profissionais e biografia presentes no corpo (imaginário) do cinematógrafo. Diante de todas essas interações e movimentos operacionais inerentes à execução do ofício cinematográfico, este ensaio tem como preocupação maior, dentre outras, ser o primeiro passo para a uma discussão sobre a relação corpo-câmera no cinema brasileiro, tanto em filmes ficcionais como documentais. A intenção é explorar o tema, fazer perguntas ou levantar hipóteses para testar o *corpus* como objeto de pesquisa de doutoramento.

Por fim, marcada por manuseios em que a câmera pesa, treme, borra, experimenta, desfoca, erra, em que o corpo sente dor, percebida no ombro ou na mão, resultantes do esforço físico na tentativa de captar a melhor imagem, com vista a aproveitar ao máximo o potencial dos recursos técnicos dos equipamentos e de captar a essência espiritual da religião. Nesse percurso, não sem desconfortos e dores físicas, emergem sensações e ambiências, e afloram novos sentidos e paisagens imaginais relacionados ao objeto filmado, no caso, a Jurema Sagrada.

A JUREMA SAGRADA

A jurema é uma planta que desempenha um papel central em diversas práticas religiosas e culturais no Brasil, especialmente na região Nordeste, onde é particularmente reverenciada na Paraíba na religião que leva seu nome, a Jurema Sagrada. Suas origens remontam às tradições indígenas, sendo utilizadas por diferentes comunidades indígenas para fins medicinais e ritualísticos. A planta é conhecida por suas propriedades psicoativas, que são ativadas quando seus ramos e cascas são preparados em forma de um vinho, conhecido como “vinho de jurema”. Uma das características marcantes da Jurema na Paraíba é a sua interseção com o catimbó, o candomblé e a umbanda,

todas práticas espirituais que também possuem raízes afro-indígenas. O catimbó é frequentemente associado a rituais de cura, proteção e exorcismo e compartilha com a Jurema a utilização de elementos naturais e o contato com o mundo espiritual. Enquanto a Jurema é mais focada na experiência de transe e na comunicação com entidades espirituais, o catimbó pode envolver uma gama mais ampla de práticas. A relação entre a Jurema e o catimbó é complexa e multifacetada. Ambas as tradições dialogam e se influenciam mutuamente, refletindo a sincretização das culturas indígenas, africanas e europeias ao longo da história. Durante os rituais de Jurema, é comum que elementos do catimbó sejam incorporados, como a presença de encantos e a invocação de espíritos ancestrais, criando uma experiência espiritual rica e diversificada. Além disso, a Jurema e o catimbó também enfrentaram desafios contemporâneos, como a marginalização e a falta de reconhecimento por parte das instituições religiosas e da sociedade em geral. No entanto, essas práticas continuam a resistir e se revitalizar, com novas gerações buscando conectar-se com suas raízes culturais.

Na Paraíba, a Jurema Sagrada se destaca como uma manifestação cultural rica, sendo considerada a cidade de Alhandra como a capital da Jurema no Brasil. O ritual dessa religião envolve uma série de práticas que buscam a conexão com o sagrado incluindo sons rítmicos, cânticos, danças, invocações, transe mediúnicos e a presença de um líder espiritual, frequentemente chamado de mestre, padrinho ou madrinha. Portanto, a Jurema, suas origens e diálogos com outras religiões na Paraíba representam não apenas uma prática religiosa, mas também um legado cultural que reflete a diversidade e a riqueza das tradições brasileiras.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

No intuito de investigar a relação entre o corpo e a câmara, escolhemos como referência principal o documentário *Uma ciência encantada* (Sales, 2010). A escolha deste documentário se justifica por ter sido produzido na Paraíba e também ao fato de um dos autores

deste ensaio ter participado de sua equipe de câmera e fotografia, além de se constituir numa contribuição do ponto de vista religioso.

IMAGEM 1: DA ESQUERDA PARA A DIREITA VEMOS GIAN ORSINI (ASSISTENTE DE CÂMERA), CHICO SALES (DIREÇÃO) E LEANDRO CUNHA (DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA).



FONTE: Arquivo pessoal de Leandro Cunha. Crédito da fotografia: Vivian Maitê.

Como ponto inicial de nossa investigação, analisamos o documentário a fim de compreender o processo de produção das imagens e sua sustentação enquanto narrativa visual. Em seguida, assistimos ao material bruto das imagens produzidas com a câmera Super-8 mm, percebendo suas características, semelhanças e peculiaridades. Comparamos com as imagens filmadas com a câmera digital, na tentativa de tensionar as diferenças e particularidades entre ambas e assim questionar os dispositivos. Visitamos o acervo pessoal e o material de arquivo do diretor de fotografia, composto por boletins de câmera, cadernos de anotações, cartuchos da película Super-8mm, fotografias analógicas em preto e branco das cenas que julgamos marcantes, como também fotografias analógicas em cor e fotografias digitais de *making of* da produção.

Revisamos a dissertação de mestrado acadêmico do realizador, diretor e pesquisador Francisco Sales Ferreira Segundo, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB, em julho de 2015 intitulada *Memória e tradição da ciência da Jurema em Alhandra (PB): A cidade da Mestra Jardecilha*.⁶ Posteriormente, analisamos a dissertação de mestrado acadêmico do diretor de fotografia, apresentado ao Programa de Pós-graduação em Comunicação pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em outubro de 2016 intitulada *Cinema direto na Paraíba: A consolidação de um estilo na representação do real*.⁷

A releitura de ambas as dissertações nos situou tanto no contexto histórico da pesquisa da produção do filme quanto para a forma que propusemos para a abordagem e condução com a câmera. Trilhamos um caminho de pesquisa interdisciplinar com viés ensaístico, descritivo e explicativo, com embasamento teórico e suporte da literatura que viabiliza um diálogo entre o documentário, a fotografia, a antropologia, a religião e a sociologia.

No intuito de ampliar as fontes de informação, procedemos a uma pesquisa nas bases de dados Scielo e Google Scholar, com a delimitação de tempo entre 2010 e 2024, no esforço de coletar o máximo possível do que havia sido produzido em termos de publicações acadêmicas. Usamos palavras chave como corpo, câmera, documentário, jurema. Entendemos que assim como a ciência, as narrativas audiovisuais e os aparatos tecnológicos também estão em constante reinvenção. Com esta provocação, notamos que a literatura existente está em constante modificação, fato que reforça a nossa convicção de que o tema proposto por nós é relevante e atual, como forma de compreender e aprofundar os estudos sobre novas formas de abordagens e linguagens da câmera no documentário.

⁶ Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/7540>. Acesso em 20 de agosto de 2024.

⁷ Disponível em: <https://www.direcaoedefotografia.com/repositorio>. Acesso em 30 de agosto de 2024.

O DOCUMENTÁRIO

A produção do documentário na Paraíba tem se destacado nas últimas décadas por se tratar de um campo vasto em sua diversidade temática, ciclos e formas de abordagens. A pesquisa sobre essas produções tem sido um terreno fértil de contribuições para a identidade local e estudos das expressões artísticas da região. Nesse sentido, nosso ensaio pretende investigar a relação corpo-câmera no documentário *Uma ciência encantada* (Sales, 2010) e para tal buscamos estabelecer observações na relação entre o corpo do operador, o corpo do aparato tecnológico e os corpos no entorno da cena.

A motivação por escrever este ensaio se deu ao perceber que existe a hipótese de que a câmera e a pessoa que a manipula se confundem, em muitos casos, se tornam um só corpo, como um transe, uma incorporação no momento da filmagem. Justamente por essa hipótese é que consideramos a filmagem como um ritual, pois, uma das características do ritual é a presença do corpo no espaço sagrado. Outro traço do ritual é sua capacidade de deslocamento no tempo, do tempo real, histórico e profano para um tempo imaginal, mítico e sagrado (Rocha, 2010; Camargo, 2013). No caso, uma hipótese é que o operador mergulhado na cena, na encruzilhada da *mise-en-scène*, entra em transe *mediúnico*⁸, se deslocando do seu tempo real para dentro do tempo da cena. A imagem audiovisual que nasce desse movimento e da captura de um fragmento no tempo-espaço da realidade passará por outro ritual, o da montagem, onde o montador adentra o tempo da cena e cria outro tempo. Na montagem, entre os cortes, cada cena está em tensão com a cena anterior e a posterior, ou seja, o sentido da cena é o produto dialético entre o passado e o devir. Outra temporalidade ainda está para nascer, no ritual do espectador que se desloca do tempo real para o imaginal quando seu olhar e a tela se encontram. Na encruzilhada fílmica, as temporalidades são como bonecas-russas criadas e encaixadas a partir do cruzamento de diferentes ritos.

⁸ Os termos *médium* e *mídia* possuem a mesma origem no latim *medium*. O neologismo criado para este ensaio representa essa relação entre o cinematógrafo e a câmera, uma relação midiática, que também é mediúnica, entre o cinematógrafo e a cena, no sentido de mediação entre a realidade e o espiritual dos ritos sagrados.

A nossa compreensão, sustentada por Deleuze (1985), reflete que por meio desse encaixe e ajuste entre a pessoa e o equipamento utilizado resulta por contribuir com a linguagem do filme, sobretudo com planos aproximados, guiados muitas vezes pela intuição, força da cena e expressões dos entrevistados. Desta forma, compreendemos que nós somos um acúmulo de experiências culturais, pessoais e ontogenéticas da nossa espécie, posto em prática no ato da filmagem, ao dispararmos o botão de gravar, passando a compor uma sequência ordenada, composta por gestos de aproximar, excluir, ajustar, desfocar e até mesmo desligar. Nesse sentido, a composição do plano está associada ao conforto do corpo de quem manipula o equipamento. Quando ocorre um posicionamento corporal desconfortável, no qual o operador sente dores, resulta conseqüentemente um desconforto ou desequilíbrio na imagem, facilmente perceptível pelo olhar mais atento do espectador.

Deleuze (1985), ao refletir o cinema de Dziga Vertov e Serguei Eisenstein, discorre sobre um tipo de cinema sensório-motor, pondo em evidência a relação entre o corpo e a máquina, com contraposições e entrechoques. Nesse modo de fazer cinema, a câmera atua como a extensão do corpo, desenvolvendo movimentações próprias, incorporando sensações humanas, intuições e interações gerando turbulências.

[...] não é que Vertov considerasse os seres como máquinas, mas sim que as máquinas tinham “coração”, e “rolavam, tremiam, freíam e lançavam raios”, como o homem também podia fazer, com outros movimentos e em outras condições, mas sempre em interação uns com os outros (Deleuze, 1985, p. 49).

Ao observar as imagens no cinema de Vertov, Deleuze faz inflexões entre os olhos do operador, os olhos da câmera e a lente, e para tal, conforme o autor:

o olho não é o olho demasiado imóvel do homem, é o olho da câmera, isto é, um olho na matéria, uma percepção tal como existe na matéria, tal como se estende de um pon-

to onde uma ação começa até o ponto onde vai a reação, tal como preenche o intervalo entre os dois, percorrendo o universo e batendo segundo seus intervalos (Deleuze, 1985, p. 49).

O pensamento de Deleuze pode ser traduzido pelas cenas filmadas com a câmera Super-8, que nos possibilitam enxergar o que a olho nu não conseguimos perceber. No geral, as cenas produzidas por esta bitola parecem sobrepor um véu na imagem como um tecido, porque a sensibilidade da película 8mm produz pouca definição, cores quentes, tons metálicos, cromáticos, contrastantes, granulações e ranhuras. Já as filmadas com a câmera digital se apresentam mais definidas, realistas, frias, devido à alta resolução e definição da imagem. No intuito de estabelecermos conceitos, os corpos no entorno da cena são entendidos como o quadro que compõe a imagem, a borda margeando seu limite na busca de delimitação do espaço filmado, a linguagem e performance que o corpo movendo a câmera provoca.

CONJUNTO DE IMAGENS 1: CENAS EM SUPER 8 DO DOCUMENTÁRIO











FONTE: Frames do filme "Uma ciência encantada" (Sales, 2010)

No documentário *Uma ciência encantada*, a relação entre a espiritualidade e as imagens cinematográficas se manifestam de maneira profunda e intrínseca ao ritual da Jurema Sagrada. A Jurema, enquanto prática religiosa, envolve uma conexão direta com o sagrado, onde elementos da natureza, do corpo e da mente se entrelaçam em um estado de transe e revelação. As imagens cinematográficas que demarcam um entremeio das cenas ditas reais do documentário não são meras representações visuais; elas são janelas para o imaginário coletivo dos praticantes da Jurema por meio do enquadramento e da montagem. A câmera, ao se mover e responder às nuances do ritual, carrega consigo as memórias e as vivências do operador, que, por sua vez, também é um sujeito imerso na cultura e na espiritualidade das cenas. Essa relação dialética entre o corpo-câmera e o ritual da Jurema cria um espaço onde as imagens filmadas que transcendem a realidade, revelando uma dimensão mística que dialoga com o inconsciente coletivo e os aspectos oníricos da imagem.

O esforço físico do operador é compensado pela capacidade de traduzir visualmente o sagrado em imagens que evocam emoções e reflexões. As “imperfeições” da imagem, como tremores, desfoques e granulações acabam servindo ora como filtros da realidade ora como tradução do imaginário religioso. Assim, a relação entre a Jurema registrada em audiovisual e o corpo-câmera se revela em um processo de cocriação, onde cada movimento do cinegrafista é carregado de intenção, e cada imagem filmada ressoa com o espírito da religião. A câmera se transforma em um médium, capaz de captar as essências invisíveis que permeiam o ritual, traduzindo-as em visões que, embora enraizadas na cultura e na tradição, também são profundamente subjetivas.

Portanto, ao analisarmos o filme, percebemos que a espiritualidade e as imagens oníricas não são apenas temas envolvidos, mas sim vivenciados através da prática ao mesmo tempo antropológica e cinematográfica, ou seja, científica e artística. Esse diálogo entre o corpo-câmera e a Jurema Sagrada convida o espectador a uma reflexão sobre como a arte pode servir como um canal para a experiência espiritual, revelando a riqueza e a complexidade das tradições religiosas através de uma linguagem visual única e poderosa.

No documentário *Uma ciência encantada*, a espiritualidade da Jurema Sagrada é capturada através de imagens que evocam estados oníricos, refletindo a profundidade das experiências religiosas dos praticantes. Esses momentos oníricos são essenciais, pois permitem que tanto o operador quanto o espectador acessem uma dimensão imaginal. A relação entre o corpo-câmera e a prática da Jurema é marcada por uma fusão de experiências. O operador da câmera não é apenas um administrador passivo; ele se torna parte do ritual, sentindo as emoções e as energias que fluem durante a narrativa dos entrevistados. Os tremores e as imperfeições na filmagem podem ser interpretados como expressões das tensões e das emoções vividas, simbolizando as tensões entre o visível e o invisível, os vivos e os mortos, a realidade e o imaginário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existem certamente possíveis lacunas nesse tema sob investigação, sendo ainda pouco exploradas na literatura do cinema. Não sabemos ao certo e até que ponto a câmera e a pessoa que a manipula se unificam a um só corpo? Se são corpos distintos no ato da filmagem? Se existe algum encaixe entre os corpos? Se entram em transe? Se incorporam?

Nossa pesquisa além de abordar um tema que apresenta diversas lacunas que merecem ser exploradas, se constitui inovadora e instigante, na medida em que poderá se constituir também um primeiro recorte de projeto de doutoramento. A motivação para investigar esse tema é a sua capacidade de nos fazer ver outras formas da relação entre a câmera, o corpo e as imagens cinematográficas.

Neste ensaio, discorreremos inicialmente como foram produzidas as imagens no documentário *Uma ciência encantada* (Sales, 2010), imagens que constituem os dados primordiais sobre os quais pretendemos analisar os elementos essenciais da relação corpo-câmera e que servirão como base para olharmos outras produções brasileiras. Consideramos conveniente informar que embora não sejamos

praticantes da religião da Jurema, nosso respeito e devoção contribuíram com o processo da pesquisa, facilitando perceber parte da subjetividade dos encantados, seus ritos, mitos e ciência.

O documentário citado, ao abordar o ritual da Jurema Sagrada, não apenas captura um evento religioso, mas também participa de sua expressão, contextualizando-o dentro de uma narrativa visual que é simultaneamente técnica e espiritual. Esta abordagem pioneira sobre o corpo-câmera é essencialmente um primeiro passo em um campo vasto e ainda pouco explorado pela pesquisa acadêmica. A ideia de que uma câmera e o operador se fundem em um só corpo durante o ato de filmar é uma hipótese que levanta questões fundamentais sobre a natureza da percepção e da representação cinematográfica. O ensaio sugere que, assim como os operadores de câmera permanecem atentos e sensíveis às nuances do ritual filmado, a câmera também deve ser vista como um participante ativo, que não apenas registra, mas interage com o espaço e as pessoas na cena. No entanto, este estudo inicial também revela a necessidade de um aprofundamento futuro. Existem inúmeras vertentes que merecem ser exploradas mais detalhadamente, como as diferenças entre as tecnologias de filmagem (Super-8 *versus* digital) e suas implicações na estética e na percepção do filme. Além disso, a investigação das experiências físico-sensoriais do operador durante a filmagem pode oferecer *insights* valiosos sobre como o corpo humano e a máquina interagem em um nível mais profundo durante a criação cinematográfica.

Futuras pesquisas podem se beneficiar de uma abordagem interdisciplinar, que inclui a Antropologia, a Psicologia, a tecnologia e os estudos de mídia, para construir um quadro mais abrangente das dinâmicas corpo-câmera. Ao considerar a câmera não apenas como uma ferramenta, mas como um parceiro na produção de significado, é possível abrir novos caminhos para o entendimento da prática documental e das produções ficcionais brasileiras.

Além disso, o contexto cultural e religioso da Jurema Sagrada e sua representação no documentário oferecem uma oportunidade única para explorar o papel do cinema na preservação e na valorização das tradições culturais. A interseção entre a prática ritual e a

prática cinematográfica destaca como o cinema pode servir como um meio poderoso para o diálogo intercultural e a compreensão de experiências científicas, artísticas e espirituais.

Em última análise, este ensaio não apenas lança luz sobre a importância do corpo-câmera no documentário, mas também desafia as concepções tradicionais sobre o papel do cineasta e do equipamento na narrativa visual. Ao considerar o potencial transformador do cinema, este trabalho convida a uma reflexão mais profunda sobre como capturamos e interpretamos o mundo ao nosso redor, e sugere que as práticas cinematográficas futuras podem se beneficiar enormemente de uma maior integração entre a técnica e a intuição, entre a máquina e o humano. Através desse diálogo contínuo, o cinema pode continuar a evoluir como uma forma de arte que não apenas documenta, mas também transforma.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERGER, John, *et al.* **Modos de ver**. Lisboa: Edições 70, 1972.
- CAMARGO, Hertz Wendell de. **Mito e filme publicitário: estruturas de significação**. Londrina: Eduel, 2013.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: Cinema 1**. São Paulo: Brasiliense. 1985.
- FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.
- MACHADO, A. **A ilusão especular – introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACDOUGALL, D. **O corpo no cinema**. In: BARBOSA, A.; CUNHA, E. T.; HIJIKI, R. S. G.; NOVAES, S. C. (Org.). A experiência da imagem na etnografia. São Paulo: Terceiro Nome, 2016. p. 127 - 149.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução: Mônica Saddy Marins. Campinas, SP: Papyrus, 2009. (Coleção Campo Imagético).

ROCHA, Everardo. **Magia e capitalismo**: um estudo antropológico da publicidade. São Paulo: Brasiliense, 2010.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do Cinema**: uma introdução através dos sentidos. Porto Alegre: Editora: Papyrus, 2018.



Foto: Rafael Passos

2

MARCO AURÉLIO PAZ TELLA
LUIZ CARLOS DE LIMA DO NASCIMENTO

Tecnologia e hip-hop: o *breaking dance* e a produção de conteúdos nas redes sociais

*Marco Aurélio Paz Tella*¹

*Luiz Carlos de Lima do Nascimento*²

A RUA E A TECNOLOGIA

Junção das palavras “cibernética” e “cultura”, a cibercultura se apresenta na virtualização das dinâmicas culturais de trocas, sob influências multilaterais e potencializando processos de hibridismos culturais (Canclini, 1995). A cibercultura surgiu a partir dos avanços tecnológicos da microeletrônica e da informação, especialmente, do desenvolvimento e disseminação dos computadores e internet, respectivamente. A partir desses meios de comunicação, trocas e interatividade, as práticas culturais são colocadas em circulação, numa escala planetária jamais vista e imaginada. Nesses termos, a cibercultura potencializa o que é intrínseco da cultura: o “compartilhamento, a distribuição, a cooperação, a apropriação dos bens simbólicos” (Lemos, 2004, p. 11).

O interesse em aprofundar a análise sobre as formas que dançarinos de *breaking* se relacionam com o ciberespaço parte das vi-

¹ Professor Doutor do curso de Antropologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9764530912212948>. E-mail de contato: marcoaureliopaz@hotmail.com

² Doutorando do curso de Antropologia Social da Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba, na linha de pesquisa Etnografias e Sociabilidades Urbanas, sob a orientação do professor doutor Marco Aurélio Paz Tella. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2474270927875059>. E-mail de contato: mkt_lucas@hotmail.com

sualizações de postagens que alguns *b-boys* e *b-girls* fazem em redes sociais virtuais, com destaque ao Instagram³ – foco destas observações. Durante o trabalho de campo realizado em projetos com outros recortes para análise, as redes sociais virtuais sempre foram meios para acessar informações sobre a cena *breaking dance*: eventos, batalhas, festas, locais de apresentações das *crews* e diálogos entre dançarinos e dançarinas⁴. Dentre as postagens realizadas por eles/elas, as fotografias e vídeos de curta duração começaram a chamar nossa atenção. Grande parte dessas postagens não eram apenas reprodução de imagens de movimentos de dança, mas produções preocupadas com os cenários e a interação desses com a dança.

A rua sempre foi espaço privilegiado de atuação pelos praticantes das artes do hip-hop, o principal espaço de experiência e palco de jovens das margens sociais (Pais, 2006). Isso se materializa no conteúdo das letras de rap, nas batalhas de rima e de *breaking dance* e nos espaços em que atuam os grafiteiros. A vivência das e nas ruas sempre foi fonte de reconhecimento e credibilidade para esses jovens do hip-hop. Quem não experencia a rua não é confiável, não é respeitado na cena.

Desde o surgimento hip-hop em Nova Iorque, na década de 1970, até sua propagação pelo mundo, a tecnologia ocupa um papel primordial. Pode-se observar isso no desenvolvimento do rap, com sistemas de som complexos, as *pick-ups* (toca-discos), com destaque aos sintetizadores⁵ e *samplers*⁶; nos grafites produzidos em modernos

³ Instagram é uma rede social virtual que surgiu em outubro de 2010, com o propósito de compartilhar fotos e vídeos, com a opção de compartilhamento em outras redes sociais virtuais, como Facebook, Twitter, Tumblr e Flickr.

⁴ Alguns diálogos começam a partir de uma postagem de algum/a *b-boy* ou *b-girl*, com alguma pergunta ou provocação relacionada ao *breaking dance*. A partir da postagem, outros/as dançarinos/as se posicionam sobre a postagem.

⁵ Os sintetizadores não foram uma invenção da década de 1980, mas foram impulsionados com a utilização de computadores. Com os sintetizadores, é possível criar sons digitais e misturá-los aos sons de instrumentos musicais.

⁶ O *sampler* é utilizado desde a década de 1940 e se massificou com o *rap* na década de 1980, com trechos de sons, pequenos ou longos, de outras músicas, podendo ser solos instrumentais ou sons existentes no nosso cotidiano, como latidos de cachorro, sirene de carros de polícia, ligações telefônicas, tiros de armas de fogo etc. Nos EUA e em outros países, incluindo o Brasil, os produtores de *rap* utilizam trechos de músicas antigas, de certa forma, resgatando a memória na música negra. É comum ouvir em grupos de *rap* paulistano, como Tahíde e DJ Hum, Racionais, DMN, trechos de músicas antigas de cantores como Tony Tornado, Gerson King Combo, Tim Maia, Jorge Bem Jor, Curtis Mayfield, Isaac Hayes, Marvin Gaye etc. Essa prática é alvo de ações jurídicas sobre direitos autorais e plágios (Tella, 2000).

meios de transporte, como o metrô; nas roupas e calçados utilizados produzidos com tecnologia na produção têxtil, com tecidos sintéticos e nos calçados esportivos, utilizados por dançarinos do *breaking dance*.

As artes do hip-hop chegaram às cidades brasileiras em meados da década de 1980. A tecnologia da comunicação teve papel crucial, como, por exemplo, os meios de comunicação e os aparelhos portáteis de som – os rádios-gravadores –, aparelhos de gravação, *walkman* etc. Os programas de televisão e rádio, associados aos aparelhos de som e de gravação serviram para a disseminação das artes do hip-hop. Foi nessa década que “novas tecnologias, em particular o computador, as telecomunicações e o audiovisual” (Popper, 1993, p. 203) passaram a fazer parte das relações sociais cotidianas. O computador (tecnologia microeletrônica) proporcionou novas e infinitas possibilidades para a sociedade, dentre eles a comunicação, impulsionada pelas inovações ligadas à informática (Lévy, 2006).

Os jovens envolvidos com o hip-hop souberam desfrutar das transformações tecnológicas e de sua massificação, mesmo aqueles com menos condições econômicas⁷. Não foi por acaso que o surgimento do movimento hip-hop aconteceu em meados da década de 1970, em bairros predominantemente ocupados pela população negra e latina, na cidade de Nova Iorque. Além da diversidade cultural desses bairros, essencial para a constituição do hip-hop, os protagonistas desse movimento usufruíram do surgimento da microinformática na década de 1970 (Lemos, 2005), para a produção musical dos raps e para a realização de festas nas ruas com os paredões *sound systems*, nos primórdios do hip-hop.

Mas foram nas décadas de 1990 e 2000, com a propagação de computadores conectados à internet e os *smartphones* – tecnologia eletrônica aliada à tecnologia da comunicação e informação –, que parte significativa desses jovens acessou a cibercultura. Grupos ou pessoas que fazem parte ou apenas se identificam com o hip-hop

⁷ O acesso à tecnologia depende de interesses pessoais, mas, principalmente, de recursos financeiros. Mesmo assim, pude verificar em trabalho de campo, em meados da década de 1990, jovens da Cidade Tiradentes (bairro da extrema Zona Leste da cidade de São Paulo) com computadores em casa, montados com o que chamamos de lixo eletrônico. Com esse computador, um grupo de jovens *sampleava*, sintetizava, enfim, produzia bases musicais para os *raps*.

passou a se conectar de uma forma jamais vista antes. São jovens periféricos de diversas cidades do mundo, conectados a partir de um computador fixo ou dos seus celulares.

Há, portanto, novas formas de desigualdade e exclusão que acompanham, desde sempre, o desenvolvimento das tecnologias já citadas. Embora cada vez mais os níveis de conectividade entre as pessoas e das pessoas com a cibercultura sejam maiores, seja pelo acesso aos computadores fixos e móveis, *smartphone* e pela internet, há aquelas/as excluídos/as. Assim, se há, como defende Lévy (2006), novas modalidades de inclusão, há também de exclusão. A exclusão atinge aqueles/as que, por razões socioeconômicas, não conseguem meios para conectar.

A pessoa excluída é a não conectada. Além dessa nova modalidade de exclusão, há também, segundo Lévy (2006), diferentes níveis de acesso à cibercultura, contribuindo para desigualdades de acesso. Esse também decorre das desigualdades socioeconômicas, visto que o acesso aos equipamentos de custo alto e aos pacotes de conexão são impraticáveis para parcela significativa de jovens. A solução encontrada é a aquisição de aparelhos móveis de baixo custo, com tecnologia superada e com níveis de conectividade bem desigual aos que possuem favoráveis condições socioeconômicas.

Como vimos, o processo de interação das artes do hip-hop com as tecnologias citadas sempre aconteceu, e de forma progressiva. Como se verificou com as relações sociais cotidianas, a tecnologia passou a fazer parte de processos e produções artísticas. O hip-hop só pôde desenvolver-se e disseminar em virtude do acesso – muitas vezes restrito –, domínio e utilização das tecnologias disponíveis. Trata-se de todo um processo que se iniciou numa cidade, Nova Iorque, considerada umas das mais cosmopolitas do mundo, e que experenciou os efeitos da tecnologia, microeletrônica, comunicação e informação em suas esferas políticas, econômicas, administrativas, sociais e culturais.

No decorrer da década de 1980, o hip-hop se difundiu por todos os continentes, mas chegou primeiro às grandes cidades, megalópoles como São Paulo. Programas de televisão, rádio e a indústria

fonográfica intensificaram a circulação das artes do hip-hop. Elas foram recebidas e localmente adaptadas às características sociais e culturais daquele bairro ou cidade.

O hip-hop se espalhou para diversas cidades do mundo, com um estilo próprio, de música, rima, dança e pintura. Diferentemente do que muitos apontavam, para um processo de homogeneização cultural, as artes do hip-hop interagiram e incorporaram elementos locais, proporcionando novos conteúdos. Mais do que uma relação, em que hierarquias entre culturas seriam reproduzidas, houve releituras locais de um hip-hop internacionalizado, cosmopolita. Isso também aconteceu entre esses jovens e a interação com os diversos elementos tecnológicos.

As artes, de forma geral e no hip-hop, se articularam para manipular os avanços tecnológicos. Diante de toda dificuldade social e econômica, jovens das margens sociais de nossas cidades instalaram estúdios digitais, muitas vezes com computadores reutilizados. Com tais estúdios, os *rappers* (músicos de rap), sem formação musical, puderam produzir músicas e passaram a controlar, de forma autônoma, todo o processo musical: composição das músicas, das letras e da distribuição dos seus produtos (Tella, 2018).

Pierre Lévy (2006) sublinha descontinuidades nas formas de se fazer música, possibilitando o aparecimento de novas práticas musicais. Os sons (criados) digitais, colados a trechos de antigas músicas, produzindo músicas em pequenos estúdios, em salas ou quartos de jovens periféricos, abalaram o controle artístico, político e econômico das grandes gravadoras e de seus modelos de produção musical em série. O que esses jovens fizeram em fins das décadas de 1970 e, principalmente, 1980, potencializados pela tecnologia, foi colocar em movimento uma identidade cultural que tem a música negra como um alicerce.

Todo esse movimento surge do interesse de pessoas e grupos pela observação, pesquisa, informação, conhecimento, trocas, distribuição até chegar ao compartilhamento. Esse movimento acontece em decorrência das possibilidades, sem divisas, que a cibercultura anuncia. Podemos fazer uma lista de aspectos reprováveis,

negativos ou simplesmente de aspectos que não consentimos sobre ações de pessoas e grupos na cibercultura. Há grupos políticos, financiados por capital privado, que promovem ondas de notícias falsas com objetivos político-eleitorais⁸. Entretanto, não podemos deixar de lado que a cibercultura é um espaço em disputa.

Logo de início, a cibercultura rompeu com o controle exercido nas produções culturais e informações, exercido pelas grandes empresas de produção cultural e de comunicação – estúdios de cinema, gravadoras, televisão, rádio etc. A cibercultura promove a pluralidade de vozes, desmantela as fontes exclusivas de emissão de informação e produção cultural. Ela abala as estratégias (De Certeau, 1998) de controle político, de influências nas produções artísticas e de forte ingerência do mercado.

Portanto, nosso interesse pelas práticas culturais na cibercultura surgiu pela capacidade dela em promover conexões entre pessoas, interligar grupos e culturas, tornar-se um “campo abrangente de forças e significados, no qual esta complexa produção da vida, trabalho e linguagem acontece” (Escobar, 2016, 38). A cibercultura é o espaço onde as produções artísticas, apoiadas nos avanços tecnológicos, circularão, alcançando pessoas muito além das fronteiras do bairro ou da cidade.

O caminho aqui trilhado consiste em observar como dançarinos de *breaking dance* utilizam a cibercultura para promover encontros, trocas, reconhecimentos e fortalecimento da identidade cultural. De acordo com o que foi afirmado acima, essas trocas e encontros não são novidades. A cibercultura potencializa tais encontros. Dos espaços presenciais à cibercultura, as conexões estabelecidas vão muito além das fronteiras físicas.

⁸ Podemos dar exemplos de ações de grupos privados do campo político da direita e da extrema direita, como a produção de notícias falsas e a disseminação por robôs em redes sociais virtuais: as eleições presidenciais nos EUA vencidas por Donald Trump, em 2016; o referendo sobre a permanência do Reino Unido na União Europeia (Brexit), em 2016; as eleições presidenciais no Brasil vencidas por Jair Bolsonaro, em 2018.

A DANÇA E A RUA

Além da realização de trabalho de campo observando a prática do *breaking dance* em diversos espaços da cidade – espaços onde treinam, em deslocamentos pela cidade, nas molas⁹ etc. –, as publicações dos/as interlocutores/as, nas redes sociais virtuais, tornaram-se relevantes fontes de informações sobre tais jovens. São imagens, pequenos vídeos e mensagens de *b-boys*, *b-girls* e *crews* de *breaking dance* postadas nas redes sociais virtuais como o Instagram.

A opção pelo Instagram se deu pelo fato de essa rede social ser voltada quase que exclusivamente para a publicação de imagens fotográficas e pequenos vídeos, com a opção de compartilhar mensagens de texto. Nesse momento, há um distanciamento do trabalho de campo numa perspectiva presencial-física para uma perspectiva presencial-virtual. A utilização da forma presencial em ambas as perspectivas do trabalho de campo vai na direção de corroborar que os espaços físico e virtual não são antagônicos, não se anulam. Esses espaços são apropriados por esses jovens interativamente, potencializando a divulgação de suas práticas culturais e proporcionando trocas de informação e conhecimento.

No Instagram, alguns *b-boys* e *b-girls* postam imagens de treinos realizados individualmente, em suas casas. Outros postam imagens de movimentos da dança numa evidente interação com espaços públicos da cidade. A escolha aqui foi pela segunda opção, por propor uma conexão entre a rua e a cibercultura. Essa conexão também sugere a apropriação e processos de ressignificação dos espaços públicos, mas também da cibercultura.

A análise desses novos processos de conexões – hip-hop e tecnologia; rua e cibercultura – e de apropriação – rua e cibercultura –, protagonizados por esses sujeitos cidadãos (Agier, 2011), con-

⁹ As molas são intervenções em faixas de pedestres, no calçadão da praia e em outros espaços públicos que atendem, em princípio, dois objetivos. O primeiro é a arrecadação de dinheiro. Esse dinheiro pode ter duas finalidades: engrossar a "caixinha" do grupo, uma poupança mantida pelas *crews* para ser utilizada a partir das demandas coletivas, ou pode ser repartido entre todos os *b-boys* daquela intervenção, cada um utilizando o dinheiro da maneira que quiser. A maioria dos *b-boys* que dançam nos semáforos custeia todas as suas despesas com essa fonte de renda. O segundo é divulgar, por alguns minutos, às vezes por segundos (nas faixas de pedestres de semáforos), a arte da dança de rua (ver Tella, 2018).

tribui para a disseminação e fortalecimento das artes do hip-hop. Essas conexões são cruciais para o fortalecimento e expansão da cibercultura. O hip-hop, enquanto prática cultural da rua, utiliza a cibercultura para expandir “formas de conexões” (Lemos, 2005) de pessoas, além de espaços de trocas culturais e de aprendizagem em aplicativos de redes sociais virtuais, mídia sociais e plataformas, como Instagram, Facebook, YouTube etc.

São nesses sítios que se intensificam a agregação social (Lemos, 2005), as redes de sociabilidades, trocas de mensagens, postagens de vídeos e fotografias. É na cibercultura que esses jovens, na maioria periféricos, podem observar e serem vistos, num processo de constante movimento de idas e vindas em diferentes direções. São também nesses sítios que eles pesquisam, informam-se e aprendem o que outros dançarinos de rua, *rappers*, grafiteiros, *DJs* estão fazendo em qualquer lugar.

Em particular, expressam síntese do *breaking dance* enquanto prática cultural que disputa a rua e a cibercultura. A propósito disso, deve-se ressaltar que tanto o espaço público como a cibercultura não são concedidos. A prática da dança atua em ambos os espaços com os propósitos de disputar, apropriar e ressignificar. De modo geral, *b-boys* e *b-girls* usufruem das redes sociais virtuais ao postar suas imagens registradas em seus aparelhos de celular ou de amigos/as. Mas essa não foi a primeira forma de interação e muito menos a última. Isso é o que veremos a seguir.

BREAKING DANCE E AS REDES SOCIAIS DIGITAIS

A fotografia e o vídeo são eficientes formas de registros dos movimentos artísticos corporais, particularmente da prática cultural do *breaking dance*. Com a atual tecnologia dos aparelhos celulares e acesso à internet móvel, tornaram-se possível o registro, digitalização e envio/compartilhamento de imagens. Mas, antes de adentrar sobre eficácia e efeitos da digitalização da imagem, gostaria de me deter acerca dos registros dos movimentos corporais.

Uma das características associadas às artes do hip-hop é a efemeridade. A rua é o lugar praticado pelo hip-hop, que compreende a criação, a manifestação, a comunicação e a difusão de tais práticas culturais. A criação significa o processo inicial do fazer a arte: ‘grafitar’, movimentos da dança, as primeiras rimas, as primeiras batidas musicais. A manifestação acontece com a execução do resultado da criação. A comunicação é a etapa direcionada a transmitir a mensagem/imagem, sendo o corpo o principal veículo. Como última etapa, a difusão ou compartilhamento das mensagens, propagando essa prática cultural.

As etapas descritas acima podem ser precisamente detectadas no *breaking* e, em todas elas, podemos constatar a conectividade com a cibercultura. Na primeira etapa, o processo de criação envolve pesquisas de vídeos postados em redes sociais virtuais e em plataformas de compartilhamento de vídeos (YouTube e Vimeo) por dançarinos de *breaking dance* de várias partes do mundo. O nível de conectividade é muito importante, e é no alcance ao que outros/as *b-boys* e *b-girls* estão fazendo e postando que se estabelecem as trocas, porque seus vídeos postados são vistos e comentados. É comum tais dançarinos registrarem e publicarem em suas performances os treinos, apresentações, molas e batalhas. O registro da execução da dança é feito pelas próprias câmeras dos seus celulares ou em pequenos equipamentos de filmagens, como as GoPro. As imagens são colocadas ao vivo, em *lives*¹⁰, por exemplo, ou são editadas e postadas em suas redes sociais. Ao postar nas redes, cumpre-se as etapas de comunicar suas experiências e difundir suas práticas culturais.

As empresas de tecnologia, especificamente as proprietárias de marcas de celulares e operadoras de rede de internet móvel, vendem a expectativa de conectividade boa e em qualquer parte da cidade, por determinado desembolso do consumidor. Os valores de aparelhos celulares e acesso à internet móvel são impraticáveis para muitos jovens do hip-hop. Grande parte dos jovens que praticam a dança do hip-hop é das camadas mais pobres. Muitos não têm emprego fixo, com carteira assinada, outros vivem da prática da mola,

¹⁰ A *live* é uma função utilizada pelo Facebook e Instagram em que usuário produz vídeo ao vivo e publica na sua linha do tempo, no caso do Facebook, ou posta no seu perfil, no Instagram.

para financiar sua própria subsistência. Nem todos/as possuem a câmera GoPro ou celulares com tecnologia avançada. Mas grande parte faz registros com o próprio celular, tendo ou não tecnologia avançada para captar e registrar imagens. Em outras palavras, há um investimento de *b-boys* e *b-girls* no registro de suas práticas culturais. Mesmo que não alcance todos/as esses jovens, em decorrência de limitações financeiras, há um investimento deles/as para registrar sua prática cultural.

A difusão publicitária de conectividade a qualquer hora do dia e em qualquer lugar da cidade tem seus limites. Esses limites passam por questões socioeconômicas dos jovens, como já colocado, mas também pela falta de cobertura de sinal *wi-fi* em espaços públicos, principalmente em bairros mais distantes dos centros e em cidades de média e pequena escala. Contudo, muitos desses jovens superam as dificuldades de acesso à conectividade, ao pegar emprestado aparelhos de celulares ou câmeras GoPro de amigos – para o registro de imagens – e acesso ao sinal de internet, *wi-fi*, nos poucos lugares públicos que oferecem internet. Os sujeitos nesse texto têm acesso a *wi-fi* e aparelhos de celulares próprios. No entanto, é relevante problematizar alguns limites de categorias disseminadas, como “cidade ciborgue” e “cidade desplugada”, e chamar a atenção para problemas como o desigual acesso à rede de internet e à cibercultura.

Todo esse investimento no registro do que fazem os/as dançarinos/as se torna um meio para reverter um traço de práticas de rua: a efemeridade. Um dos dilemas que sempre acompanhou a prática do *breaking dance* talvez seja os limites para consumir as quatro etapas acima descritas. Isso acontece em decorrência dos limites da difusão dessa prática cultural, marcando o *breaking* como uma arte efêmera, com pouquíssimas pessoas tendo acesso. Mas isso não é exclusividade dentro do hip-hop. Sem me adentrar sobre a discussão da pós-modernidade, David Harvey na “Condição Pós-Moderna”, sublinha uma das principais características da nossa época, a “total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo” (2009, p. 49).



Nas redes sociais, as imagens e textos carregam, normalmente, características de serem passageiras e transitórias. No Instagram, por exemplo, os *stories* possibilitam aos usuários compartilharem imagens que permanecem nos seus perfis por apenas 24 horas, desaparecendo em seguida. Tais imagens, além de seu valor visual, geram conhecimentos/informações. É comum o uso de tal ferramenta para fazer um comunicado sobre eventos/campeonatos/batalhas, assim como algumas *lives*, que são transmissões ao vivo, sobre algum conteúdo relevante para um público específico. Temos também as legendas como marcos que informam sobre algo. Nos exemplos acima, temos um compartilhamento do B-boy Kenshin (Jean Kenshin), presidente da Federação de Breaking da Paraíba,

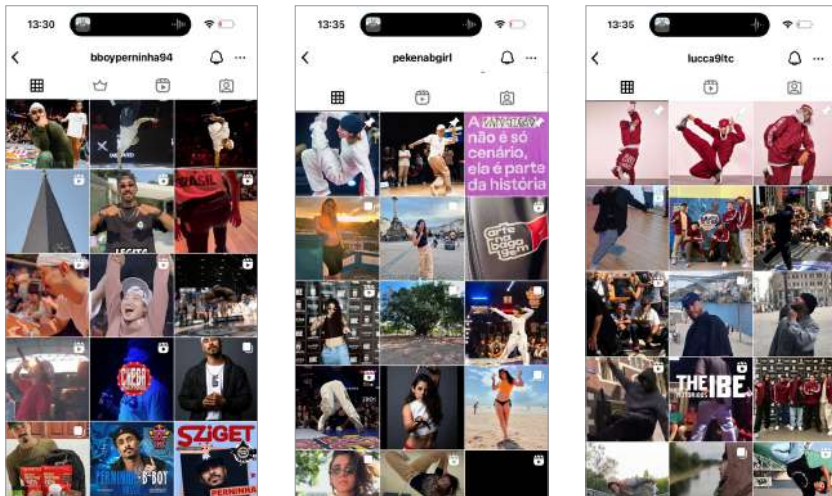
a respeito do transporte para uma competição em Fortaleza. Já o B-boy Perninha (Lucas Machado), atleta/dançarino e produtor cultural, realizou uma *live* com *b-boys* do Rio Grande do Sul para trazer informações sobre os impactos das enchentes na região em meados do ano de 2024.



O deslocamento e demarcação de territórios são elementos que podemos relacionar à cibercultura por conta da sua mobilidade. As *hashtags* (termo associado a um tópico ou discussão) apresentam, de certa forma, um caráter identitário. Já as marcações de localizações podem agregar algum *status*, pois mobilizam curtidas/*likes* e comentários que contribuem para a interação. Em um dos exemplos

nas imagens anteriores, a B-girl Pekena (Jéssika Andrade), atleta/dançarina da Soul Brazil Crew, compartilhou em seus *stories* uma fotografia em que comemorava sua classificação na regional para participar da edição nacional da RedBull. Destacamos aqui o uso das referências à marca que patrocina o evento, que é uma referência para as pessoas que praticam *breaking*. Já o B-boy Luccas, da Looney Tunes Crew, compartilhou um vídeo nos *stories* de uma “mola” na cidade de Amsterdam, na Holanda, na passagem do seu grupo pela Europa. Na publicação, ele usa o recurso de *tag* de localização do lugar por onde passou.

No entanto, os rastros de fotografias e vídeos que se sobrepõem em publicações, transitórias ou mesmo que se apagam em *stories*, algumas vezes se fixam nos murais, que sincronizam todas as imagens compartilhadas no *feed* do usuário, ou em uma reunião a partir de uma *hashtag*, e se apresenta em uma galeria/álbum virtual. Nos perfis pessoais, viram verdadeiros portfólios.



Ter a rua como espaço de atuação das artes do hip-hop não significa que tais práticas culturais não possam utilizar as tecnologias eletrônicas, a comunicação e a informação e os espaços virtuais. Muito pelo contrário. Apesar de sempre ser relacionado como um movimento protagonizada por jovens negros ou marginalizados de nossas

grandes cidades e de ter a rua como espaço da experiência, o hip-hop sempre se apropriou das tecnologias para sua prática e disseminação.

Vale salientar que as artes do hip-hop não são produtos híbridos da rua e tecnologia. As relações sociais entre seus praticantes acontecem na rua, nos espaços públicos e lá é onde acontecem suas experimentações. Entretanto, é inegável a relevância exercida pelas tecnologias, como vimos acima. Com o passar do tempo, os avanços tecnológicos aprimoram as formas de se produzir e distribuir os raps, por exemplo. Não só isso: com o acesso aos computadores pessoais, aparelhos celulares e internet móvel, a comunicação entre os praticantes do hip-hop também se intensifica e ganha contornos diferentes, inéditos.

Nas redes sociais, percebe-se que os jovens são produtores das imagens, são protagonistas (*selfies*), expressam-se também por meio dos textos e sinalizadores e compartilham conteúdos que condizem com seus estilos de vida, gerando trocas de conhecimentos. É interessante pensar que nesses exemplos o espaço físico (muitas vezes da rua) não está deslocada do virtual, não são dimensões diferentes; eles existem de forma concomitante; um é extensão do outro.

REFERÊNCIAS

AGIER, Michel. **Antropologia da cidade**: lugares, situações, movimentos. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: *estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano I**: as artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

ESCOBAR, Arturo. Bem-vindos à Cyberia: notas para uma antropologia da cibercultura. In: SEGATA, Jean, RIFIOTIS, Theophilos (Orgs.). **Políticas**

etnográficas no campo da cibercultura – Brasília : ABA Publicações ; Joinville : Editora Letradágua, 2016.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo, edições Loyola, 2009.

LEMOS, André. **Cibercultura e Mobilidade. A Era da Conexão**. Texto apresentado no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Uerj, setembro de 2005.

LEMOS, André. Cibercultura, cultura e identidade. Em direção a uma "Cultura Copyleft"? **Contemporânea - Revista de Comunicação e Cultura** / Pós de Comunicação da UFBA. V. 2 n.2. 2004.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. São Paulo: Editora 34, 2006.

PAIS, José Machado. Bandas de garagem e identidades juvenis. *In*: COSTA, Marcia Regina da Costa, SILVA, Elizabeth Murilho (orgs.). **Sociabilidade juvenil e cultura urbana**. São Paulo: Educ, 2006. p. 29-54.

POPPER, F. As Imagens Artísticas e a Tecnociência. *In*: PARENTE, André (Org.) **Imagem Máquina**, Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

TELLA, Marco A. P. Ações e práticas culturais juvenis: apropriações de espaços públicos em João Pessoa. *In*: **Revista Brasileira de Gestão e Desenvolvimento Regional**. v. 14, n. 4, p. 180-198, jul/2018 (ed. especial), Taubaté, SP, Brasil.



Foto: Rafael Passos

3

POLLYANA NOTARGIACOMO

Antropologia dos games: do escapismo ao setting terapêutico

Pollyana Notargiacomo¹

Os games são elementos catalisadores que vêm reconfigurando a arte e a tecnologia, assim como as formas de aprender, trabalhar e interagir no século XXI, instituindo um campo de pesquisa que pode ser abordado a partir da antropologia do jogo digital.

Inclusive, segundo o relatório de 2024 da NewZoo (Buijsman *et al.*, 2024), os jogos constituem a principal mídia cultural – ou, como a empresa definiu “a pedra angular da mídia e do entretenimento” – pois as novas gerações adotam os games como diversão e as anteriores continuam como jogadores, resultando numa população mundial de 3,42 bilhões de pessoas em 2024 e num mercado de 187,7 bilhões de dólares (com uma projeção de 213,3 bilhões de dólares para 2027). Deste número, 355 milhões (em torno de 11%) pertencem à América Latina (englobando o Brasil, a Argentina, o Chile, a Colômbia e o México). Para esse levantamento, a investigação envolveu 73 mil entrevistados de 36 países, englobando uma faixa etária entre 10 e 50 anos. Neste sentido, a primeira observação a ser feita é que a geração gamer – formada pelos *Millenials*, Geração Z e Geração Alpha (McCridle, 2014) – é uma geração digital (Tascott, 2010), ou seja, nasceu, cresceu e se desenvolveu em um ambiente marcado pela integração da internet ao tecido socioeconômico-cultural.

¹ Doutora em Educação (FEUSP), Pós-Doutora em Engenharia Elétrica (UFU), professora adjunta dos cursos de Ciência da Computação/Sistemas de Informação/Ciência de Dados da FCI-UPM, líder do laboratório JAS3 (Jogos, Aprendizagem, Simulação, Sistemas e Sinais) e do grupo GETS (Games, Educação, Tecnologia e Sociedade). E-mail: pollyana.notargiacomo@mackenzie.br

Já no que se refere especificamente ao mercado brasileiro, cabe destacar alguns dados da 11ª Pesquisa Games Brasil (PGB2024) – realizada pela SX Group, Blend New Research e ESPM – referente à 2024 (com coleta realizada entre dezembro de 2023 e janeiro de 2024, totalizando 13.360 entrevistados de 26 estados): 85,4% dos entrevistados colocam os games entre as principais escolhas para entretenimento e 48,8% jogam em *smartphones*. Além destes dados de ordem demográfica, cabe destacar, tendo em vista o escopo do presente trabalho, os indicadores a seguir: 70,8% declararam que os jogos exercem impacto em suas vidas; 70,6% jogam on-line buscando a melhoria do humor; 76,8% creem que os jogos propiciam o relaxamento; 59,9% optam por jogos que permitam esquecer os problemas; e, 73,4% dos pais jogam com seus filhos. Estes dados indicam que a maioria dos entrevistados veem os games como elementos relevantes e que buscam os jogos digitais como uma espécie de escapismo dos contratempos e dificuldades, assim como para a melhoria do humor e para o relaxamento. Cabe também apontar a importância de os pais interagirem com os filhos, sendo que ambos os aspectos serão trabalhados ao longo do presente texto.

A sociedade contemporânea constitui, assim, um *mundo pós-digital*, caracterizado pela completa integração tecnológica e crescente indistinção do limiar entre realidade e virtualidade (Cruz; Gominho, 2020), amplificando as representações simuladas e instituindo simulacros (Baurdrillard, 1991) em que identidades virtuais podem se apresentar distorcidas para obter validação social ou para escapar de problemas da vida real. Uma possibilidade para analisar este universo é o estudo do dado antropológico, o qual ao se vincular à virtualidade estabelece um *locus* de pesquisa que abarca a análise das interações digitais e as mudanças resultantes no cotidiano das pessoas, instituindo “um espaço de fluxo que substitui o espaço de lugares” (Castells, 2011, p. 462) por meio de “construções simbólicas [...] [que não configuram] uma realidade única e imutável” (Dornelles, 2008, p. 24). Desta forma, o “espaço de fluxos” constitui a moldura da sociedade em rede por meio de três camadas de suporte: a das telecomunicações e tecnologias informacionais, a das conexões que estabelecem centros comu-

nicacionais e a das projeções realizadas em macrorredes para atender aos interesses de microrredes (Castells, 2011).

Tal arcabouço implica, para Castells (2011), na transcendência dos sistemas representacionais da cultura contemporânea, de forma que a fantasia assume os contornos da realidade. O autor, inclusive, destaca que estruturação da sociedade se dá por meio de fluxos, sejam estes informacionais, tecnológicos, organizacionais, imagéticos ou simbólicos. Inclusive, segundo Ribeiro (2005, p. 637), “tecnologias digitais trazem contribuições inovadoras para as novas práticas de trabalho em antropologia”, sendo que o autor destaca não só a questão da análise como a própria estruturação e tratamento das informações.

Com base nestas especificidades, Boellstorff (2006), apresentou uma proposta de análise da relação existente entre os games e a cultura a partir de três princípios. O primeiro, *Game cultures*, busca compreender a correlação entre universos sintéticos e o mundo real, ou seja, à coerência existente no sistema de significados culturais dessas duas formas de manifestações. Já o segundo, *Culture of gaming*, dispõe, como marca distintiva, os fatores interculturais e suas derivações pertinentes ao ato de jogar (a exemplo de aspectos como gênero, linguagem, localização, plataforma etc.). Por último, o terceiro, *The gaming of cultures*, explora como os jogos afetam a vida das pessoas de maneira a instituir uma cultura que ultrapassa o universo dos games e modela a própria sociedade (Boellstorff, 2006).

Portanto, o presente trabalho busca compreender os games como uma atividade escapista, a partir do primeiro e do terceiro princípios, assim como estabelecer uma correlação destes com a área de psicologia para compreender os fatores envolvidos e instituir indicadores que possam ser utilizados no *setting* terapêutico. Para tanto, o capítulo encontra-se organizado da seguinte forma: a seção 1 trata do jogo como um elemento integrante da cultura; a seção 2 aborda aspectos relacionados à antropologia cultura e, mais especificamente, abordagens para a realização de estudos culturais pertinentes aos games; a seção 3 discute o conceito de escapismo e discute como o entretenimento pode ser utilizado neste sentido; a seção 4 estabelece a relação entre a cultura os jogos digitais e a psi-

colgia com o intuito de integrar a discussão do escapismo por meio dos games ao *setting* terapêutico; e, por último, a seção 5 dispõe as considerações finais em relação à temática tratada.

JOGOS COMO ELEMENTOS CULTURAIS

A primeira distinção a ser feita diz respeito aos jogos como elementos culturais. Neste sentido, cabe ressaltar o trabalho de dois autores: Huizinga e Caillois.

Huizinga, em 1938, instituiu os pilares de uma teoria social do jogo, constituindo um marco nesta área de estudos ao mostrar que a ludicidade é parte integrante e alavanca do desenvolvimento do tecido cultural e não o contrário, já que “no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve” (Huizinga, 2000, p. 13), pois “o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da ‘vida cotidiana’” (Huizinga, 2000, p. 33).

Caillois (1990), em 1959, estabelece uma diferenciação entre brincadeira (*paidéia*) e jogo (*ludus*), sendo a primeira marcada pela distração sem um compromisso com as regras e objetivos que não apenas uma experiência de alegria, ao passo que o segundo possui não só metas como regras para ação em busca de atingi-las. Com isso, o autor procura destacar os contornos espaço-temporais, o valor recreativo do jogo, assim como a caracterização destes como uma atividade improdutiva (ou seja, não voltada à obtenção de lucro), que apresenta uma estruturação percebida pelas regras e condições de vitória, além de também propiciar a competição e a formação de equipes.

Além disso, Caillois (1990), caracterizou quatro tipos de jogos (que podem ser combinados entre si em contextos sociais de atuação direta ou indireta). O primeiro, Disputa (*Agon*, jogos agonais), diz respeito aos jogos que envolviam luta na antiguidade, ou seja, aos

que se direcionam ao confronto (de um oponente ou equipe) com o intuito de atingir uma determinada meta a partir da suposta igualdade entre os participantes (decorrente não só das características individuais como das próprias regras). O segundo, Simulação (*Mimicry*, mimética), possui como foco a imitação/encenação, ou seja, em assumir um papel, um personagem. O terceiro, Aleatoriedade (*Alea*), se relaciona à aleatoriedade, implicando maior relevância no acaso para a configuração de uma vitória do que essencialmente na atuação do jogador, sendo característica de jogos que envolvem apostas. E, por último, o quarto, Vertigem (*Ilinx*), em que os jogos envolvem a perda da estabilidade.

Aqui se estabelece uma necessidade de atualização e/ou discussão de alguns aspectos apresentados. Diferentemente da posição de Huzinga (2000), que coloca que jogos integram e precedem a cultura, Jenkins (2006) estabelece que os games integram uma cultura de convergência. Ambas as colocações, na verdade são pertinentes, porque Huzinga (2000) destaca a relevância dos jogos para o desenvolvimento social, assim como Jenkins (2006) enaltece a relevância da convergência midiática que os games instituem na cultura. Desta forma, pode-se dizer que ao longo da história da humanidade, os jogos vêm desempenhando um papel de destaque ao alavancar a cultura e se destacar como polo convergente, se desdobrando em filmes, produtos, animações, brinquedos, roupas, dentre infinitas possibilidades.

Já em relação à Callois (1990), o jogo pode adquirir, no cenário atual, contornos de atividade produtiva, dado que é possível assumir a profissão de “e-atleta” com patrocínio e dedicação à essa atividade (assim como receber bolsa de estudos em universidades). Também em Callois (1990), as atividades pertinentes à *Mimicry* (Simulação) atualmente se direcionam, sobretudo, aos RPGs ou às situações em que o jogador assume um avatar e/ou personagem. Ainda, no caso de *Ilinx* (Vertigem), esta foi substituída pelo perigo intrínseco à realização da atividade esportiva de alta velocidade, como é o caso da Fórmula 1, da motovelocidade e dos esportes radicais. Por último, a *Alea* (Aleatoriedade) se instituiu como uma questão contemporânea que tem suscitado inúmeras discussões, inclusive a de Transtorno

de Jogos na Internet, tipificada no CID-11 – 11ª Edição do Catálogo Internacional de Doenças – como *Gaming Disorder*.

Essas abordagens descritas anteriormente consideram os jogos como artefatos culturais ao buscar a compreensão dos jogos com os quais os jogadores interagem, assim como as formas de interação e as temáticas (e mecânicas existentes), de maneira que se torne possível desvelar que tipo de valores e crenças são trabalhados nestes universos. Por isso, os jogos podem ser caracterizados como um microcosmos social que constitui uma simulação de estruturas de caráter individual ou grupal (NASIR, 2005).

ANTROPOLOGIA CULTURAL E ESTUDOS CULTURAIS DE JOGOS DIGITAIS

As abordagens de estudos culturais de games consideram, de maneira complementar, aspectos pertinentes aos hábitos, consumo e socialização (Mäyrä, 2007). Sicart (2014, p. 98, tradução nossa), inclusive, destaca que os games constituem suportes parciais para significados, pois estes se estabelecem “por meio de uma atividade que é contextual, apropriativa, criativa, disruptiva e profundamente pessoal”. Além disso, Santos e Araujo (2020, p. 3) colocam que os jogos digitais constituem “[...] formas de ficcionalizar experiências e de simular outras vidas”, portanto, “jogar é compreender que os níveis de interpretação são múltiplos. Interpretar é saber jogar no sistema, conhecer seus significados, reconhecer seus padrões e usar suas funcionalidades para uma experiência mais significativa”. Adicionalmente, para Bruni (2017), os jogos eletrônicos contemporâneos constituem uma mídia digital audiovisual voltada ao entretenimento por meio da instituição de três modos de engajamento do jogador: regras, interatividade ficcional ou integração de avatar.

Por conseguinte, a experiência intrínseca ao jogar estabelece um *locus* em que o jogador interage, toma decisões e, com isso, segundo Alves (2005) vai construindo a identidade de seu personagem de maneira subjetiva e imersiva. Esse ponto se relaciona diretamente

à discussão sobre a jornada percorrida pelo jogador-personagem, a qual é ressignificada ao longo do processo interativo. Neste sentido, Gomes e Abs (2022) complementam esse ponto ao discutir a construção da experiência narrativa do jogador ao longo da vivência interativa-imersiva, porque esta incorpora elementos da história do jogo (presentes antes da interação) e elementos decorrentes das interações (resultando numa experiência particular), sendo que, para os autores, constitui dois lados de uma fila de Moebius em que “não há uma narrativa do jogo e outra do jogador, ambas estão no mesmo plano e constroem uma única e singular experiência narrativa” (p. 99). Por isso, Salen e Zimmerman (2012) destacam que um jogo pode trazer uma narrativa incorporada, ou seja, contextual, mas que o jogador vivencia uma experiência narrativa emergente ao realizar escolhas, sendo participante da construção da própria história. Esse ponto é relevante porque o jogador também traz suas experiências, desejos, individualidade, ressignificando a história vivenciada no contexto do jogo; aspectos que podem ser trabalhados desde uma abordagem psicológica que busque compreender por que os games constituem atividades escapistas, como também para fazer uso destas para o autoconhecimento e aprimoramento pessoal.

ENTRETENIMENTO COMO FORMA DE ESCAPISMO

Um primeiro componente a ser destacado, no sentido de contextualizar o escapismo, é o conceito de círculo mágico. Este é descrito por Huizinga (2000, p. 11) como um “espaço fechado, isolado do ambiente cotidiano, e é dentro desse espaço que o jogo se processa e que suas regras têm validade”, de tal forma que ao imergir se assume as regras e contornos deste ambiente, deixando do lado de “fora” quaisquer outros pensamentos e preocupações. Neste sentido, a imersão propiciada pelo círculo mágico permite o estabelecimento de uma desconexão do mundo real. Da mesma forma, o escapismo é marcado pelo indivíduo voltar-se às atividades de entrete-

nimento com o intuito de desviar de aspectos psicossociais (com os quais não deseja lidar no momento) para se focar em gratificações instantâneas. Neste contexto, o uso excessivo do artifício do escapismo se torna uma fuga defensiva (Amorin, 2014) marcada, dentre outros aspectos, pela falta de autonomia para administrar a situação e pela vulnerabilidade identitária. Assim, se configura a ausência do próprio cotidiano, representando um ponto a ser trabalhado para compreender o que conduz à evitação da realidade.

O escapismo pode ser decorrente de diferentes motivações. As primeiras a serem destacadas são emoções negativas relacionadas à ansiedade, à depressão, ao estresse e ao medo. Freud (2010, p. 19-20), inclusive ressalta que diversões são paliativos “que nos permite fazer pouco de nossa miséria”, a qual é obscurecida pelas “gratificações substitutivas”, artifícios ilusórios eficazes “graças ao papel que tem a fantasia na vida mental”. Estes aspectos, para os adolescentes, caracterizam o distanciamento de problemas vivenciados na realidade concreta (como apontam os dados da pesquisa PGB 2024), funcionando como “um poderoso recurso de sobrevivência em meio ao caos, uma forma de preservar o equilíbrio diante dos problemas” (Bronztein; Cirino, 2017) que se apresentam na sociedade contemporânea.

Outra motivação se relaciona à exploração de diferentes identidades por meio de personagens e/ou avatares (Mäyrä, 2007), abordagem que apresenta pontos positivos relevantes, pois o jogador-personagem tem a oportunidade de se expressar de maneira livre no universo do jogo digital, além de experienciar diferentes ângulos sobre sua própria identidade ou mesmo sobre o contexto em que se encontra inserido. A questão a ser observada é quando o mundo virtual se sobrepõe, em relevância e significado, ao mundo real, instituindo um cenário que pode indicar alguma fragilidade em relação à construção da identidade real do indivíduo (Baudrillard, 1991).

Inclusive, a compreensão dessas motivações por parte do profissional, ou seja do terapeuta, constitui o cerne do trabalho para o tratamento, dado que propiciará para o paciente a compreensão dessas causas subjacentes e, a partir disso, um uso equilibrado dos games. Por conseguinte, uma das questões a ser trabalhada no *set-*

ting terapêutico constitui a exploração não só dos desejos, como das inseguranças, frustrações e medos (Felipe, 2020) que impossibilitem ao paciente estabelecer uma real conexão com sua própria identidade, preferindo, então, assumir uma identidade virtual que possa reduzir os problemas enfrentados no cotidiano, resultando no escapismo. Contudo, neste âmbito se encontra o desafio profissional: estabelecer um mecanismo para que o paciente-jogador possa se expressar sem ser julgado e de maneira que deseje dar continuidade ao tratamento psicológico.

GAMES E PSICOLOGIA: DO ESCAPISMO AO PROCESSO TERAPÊUTICO

Do ponto de vista clínico, os games podem ser trabalhados como ferramentas de apoio psicoterapêutico que possibilitam enunciar aspectos da subjetividade ou mesmo trabalhar fobias, sentimentos e perdas num ambiente controlado e sem riscos reais (Santos, 2015), constituindo uma esfera catártica (Pujante, 2021) em que, também, é possível refletir sobre aspectos de socialização, conflitos e concepções. Portanto, no que diz respeito às respostas emocionais, os games podem contribuir positivamente para a redução da ansiedade (devido ao prazer inerente à experiência do jogo), assim como promover relaxamento, diversão, respostas sociais e instituir mecanismos para o desenvolvimento da autoestima e da habilidade de gestão das emoções (Granic *et al.*, 2014).

De forma complementar, os jogos também são mediadores e catalizadores para trabalhar sentimentos negativos como a angústia, a frustração e a estagnação (Molesworth; Watkins, 2016), propiciando um ambiente para a formação identitária (Gosling; Crawford, 2011). Pois é nessa interação com os games que o adolescente pode experimentar diferentes papéis sociais e personas (Alves, 2005), fazendo desta mídia um elemento relevante para os exercícios envolvidos na construção da identidade dada as possibilidades de controle e manipulação do ambiente para a superação dos desafios apresen-

tados. Porém, se essa prática se tornar exacerbada, pode levar estes jovens a não diferenciarem os contornos que separam a identidade virtual da identidade real, resultando em problemas para enfrentar desafios que se apresentem no mundo real.

Só que como colocado na seção anterior, os games também, quando ocorre o uso excessivo, apresentam impactos negativos relacionados, segundo o DSM-5 TR (2023), à preocupação excessiva; sintomas de abstinência; necessidade de ampliar o tempo envolvido; ausência de controle em relação à interação; desinteresse por outras atividades recreativas; utilização para alívio ou fuga de sentimento negativo; continuidade de uso consciente diante dos problemas psicossociais; prejuízo educacional, profissional ou de relacionamento em função do jogo; ou mesmo quando a dimensão de envolvimento é camuflada.

Contudo, uma questão fundamental a ser trabalhada diz respeito aos critérios e condução da abordagem terapêutica a ser adotada. Uma possibilidade de direcionamento pode ser estabelecida a partir da adaptação do trabalho de Djaouti, Alvarez e Jessel (2011). Estes autores propuseram uma classificação para *serious games* pautada em três atributos: *gameplay* (jogabilidade, ou seja, à experiência vivenciada ao jogar), *purpose* (propósito ou finalidade), *scope* (escopo), sendo que estas três dimensões podem oferecer materiais para o trabalho terapêutico. Para tangibilizar esses aspectos, uma abordagem possível para o terapeuta compreender seus pacientes gamers é fazer uso de *games como temas geradores*:

- Realizar um levantamento dos jogos preferidos pelo paciente-jogador, buscando indicadores sobre aspectos como os personagens adotados e/ou construídos (suas características físicas e de personalidade, valores, anseios, ações etc.);
- Caracterizar os gêneros de jogos com os quais o paciente-jogador mais interage (tendo em vista as mecânicas presentes e as ações que podem ser tomadas pelo jogador-personagem, além dos tipos de decisões e ambientes em que a interação se desenrola);

- Mapear e os sentimentos e pensamento decorrentes da interação e imersão (explorando o que o paciente-jogador faria se tivesse experimentado outra forma de resolução no contexto do círculo mágico.

A partir da identificação dos temas geradores, pode-se estabelecer um delineamento para compreender de quais desafios, situações e sentimentos o paciente-jogador busca escapar, dado que o levantamento por meio das preferências deste pode apresentar pistas para que o terapeuta compreenda quais elementos na vida real constituem desafios. De forma complementar, também se torna possível inventariar indicadores a respeito da frequência e intensidade da interação com os games, do grau de identificação estabelecido com a persona virtual (a qual pode refletir a fragilidade em relação à identidade real), da divergência entre o comportamento digital e o comportamento na vida real (denotando dificuldade em relação à construção identitária) e do impacto na vida socioemocional (resultando em isolamento social e dificuldade de relacionamento).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme visto anteriormente, o jogo ao invés de apenas constituir um mecanismo de escapismo, pode se tornar uma ferramenta que possibilite ao paciente-jogador não só refletir e se conhecer, como de desenvolver pessoalmente e atingir o bem-estar fora do círculo mágico descrito por Huzinga (2000). Isso também denota, como destacado ao longo deste capítulo, que os games constituem ferramentas de apoio terapêutico, mas há um elemento fundamental: o terapeuta deve conhecer a cultura e o universo de jogos digitais para poder estabelecer um diálogo com o paciente-jogador e analisar diferentes aspectos presentes na experiência que se constrói no jogar.

Além disso, a partir do foi trabalhado ao longo das seções, percebe-se a complexidade envolvida nas interações com games, suas possibilidades positivas e negativas, além dos fatores relaciona-

dos, implicando numa combinação de abordagens de áreas como a antropologia, a psicologia, a saúde e a educação para o estabelecimento de uma proposta que possa ser adaptada para uso no *setting* terapêutico. Por isso, cabe aqui o resgate do icônico aforismo de McLuhan: “o meio é a mensagem”. Da mesma forma, o game é a mensagem. Mensagem que traduz um modo de pensar e de agir, que dispõe uma cultura e seus atores que ao interagirem constroem significados e estabelecem relações. Mensagem que se traduz em experiência e pode ser mediadora do autoconhecimento e do desenvolvimento pessoal. Mensagem que pode ser uma lanca para a discussão da identidade e para o trabalho terapêutico. Mensagem que se dá num microcosmos que reflete os contornos e especificidades da contemporaneidade ao possibilitar assumir diferentes papéis e avatares, instituindo novos campos de estudo multidisciplinares que requerem abordagens diferenciadas numa sociedade marcada pela constante mudança.

REFERÊNCIAS

- ALVES, L. R. G. **Gamer Over: jogos eletrônicos e violência**. São Paulo: Futura, 2005.
- AMORIN, Jéssica. **Consumismo, compulsão e felicidade: a representação social da felicidade nas práticas de consumo compulsivo**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2014.
- AMERICAN PSCHIATRIC ASSOCIATION. **Manual de Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM-5-TR)**. 5. ed. rev. Porto Alegre, Artmed, 2023.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Antropos, 1991.
- BRONZTEIN, K. P.; CIRINO, N. N. Imersão fractal: a experiência escapista em mundos virtuais e suas réplicas diegéticas. **Revista GEMInIS**, São Carlos, UFSCar, v. 8, n. 2, p.131-145, maio / ago. 2017.

- BRUNI, P. Videogame: uma proposta definicional. *In: XII Seminário de jogos eletrônicos, educação e comunicação (SJEEC)*, 2017, Salvador, p. 124-134. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/sjec/article/view/3546/2273>. Acesso em: 25 set. 2024.
- BUIJSMAN, M. *Et al. 2024 Global Games Market Report*. NEWZOO. Released August 2024. Disponível em: https://resources.newzoo.com/hubfs/Free%20Reports/Games%20Market%20Report%20and%20Forecasts/2024_Newzoo_Free_Global_Games_Market_Report.pdf. Acesso em: 25 set. 2024.
- CAILLOIS, R. **Os jogos e os homens**. Lisboa: Cotovia, 1990.
- CASTELLS, M. **A era da informação: Economia, sociedade e cultura**. Volume I - A Sociedade em Rede. 14. reimpr. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- CRUZ, L.; GOMINHO, L. O poder da informação e a alienação: o impacto social do avanço tecnológico sobre a sociedade. **Revista Jurídica**, v. 2, n. 2, Belém de São Francisco/PE: FACESF, 2020.
- DORNELLES, J. **Vida na rede: uma análise antropológica da virtualidade**. 2008. 293 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2008.
- FELIPE, R. C. de B. **A utilização dos jogos digitais como mediadores na prática psicoterapêutica**. 68 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Universidade Católica de Pernambuco, Pernambuco, 2020.
- FREUD, S. **O mal estar na civilização**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010.
- GRANIC, I.; LOBEL, A.; ENGELS, R. C. M. E. *The benefits of playing video games*. **American Psychologist**, Washington, DC, v. 69, n. 1, p. 66-78, 2014.
- GOMES, L.; ABS, D. A escuta clínica das narrativas nos games. *In: ABS, D. (Org.). Contextos digitais: encontros, pesquisas e práticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2022.
- GOSLING, V. K.; CRAWFORD, G. *Game scenes: theorizing digital game audiences*. **Games and Culture**, Thousand Oaks, v. 6, n. 2, p. 135-154, 2011.

- HUIZINGA, J. **Homo Ludens**: o jogo como elemento de cultura. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: ALEPH, 2006.
- KOWERT, R. Dark Participation in Games. **Frontiers in Psychology**, v. 11, Article 598947, 2020.
- MÄYRÄ, F. **An introduction to games studies: Games in culture**. Londres: Sage, 2007.
- McCRINDLE, M. **The ABC of XYZ: understanding the global generations**. Sydney: UNSW Press, 2014.
- MOLESWORTH, M.; WATKINS, R. D. *Adult videogame consumption as individualised, episodic progress*. **Journal of Consumer Culture**, Thousand Oaks, v. 16, n. 2, p. 510-530, 2016.
- NASIR, N. S. *Individual cognitive structuring and the sociocultural context: Strategy shifts in the game of dominoes*. **Journal of the Learning Sciences**, 14, p. 5-34, 2005.
- PGB2024. **11ª Pesquisa Games Brasil**. 2024. Disponível em: <https://www.pesquisagamebrasil.com.br/pt/edicao-gratuita/>. Acesso em: 20 set. 2024.
- PUJANTE, Nicolas T. *Speech for Fun, Fury and Freedom: Exploring Trash Talk in Gaming Stations*. **Asian Journal of Language, Literature and Culture Studies**, v. 4, n. 1, p. 1-11, Article nº. AJL2C.63554, 2021.
- RIBEIRO, J. S. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. **Rev. Antropol.**, v. 48, n. 2, São Paulo: jul./dez. 2005.
- ROBERTS, J. M.; ARTH, M. J.; BUSH, R. R. *Games in Culture*. **American Anthropologist**, v. 61, n. 4, p. 597-605, ago. 1959. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/667148>. Acesso em: 20 set. 2024.
- SALEN, K.; ZIMMERMAN, E. **Regras do jogo: Fundamentos do design de jogos**. São Paulo: Edgar Blücher, 2012.
- SANTOS, A. K. S.; ARAUJO, C. L. A Potência Narrativa dos Games: Uma Pesquisa Exploratória sobre Imersão e Agência nas Partidas de Jogos Veiculados

em Plataformas Digitais. *In: 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Intercom - Sociedade Brasileiras de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, p. 1- 8, 2020.

SANTOS, V. S. **Jogos digitais e subjetividade**. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Psicologia) – Curso de Psicologia, Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2015.

SICART, M. **Play Matters**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2014.

SHAW, A. *What Is Video Game Culture? Cultural Studies and Game Studies*. **Games and Culture**, 5(4), p. 403-424, SAGE, 2010.

TAPSCOTT, D. **A hora da geração digital**: como os jovens que cresceram usando a Internet estão mudando tudo, das empresas aos governos. Rio de Janeiro: Agir Negócios, 2010.



Foto: Rafael Passos

4

TÁSSIO RICELLY PINTO DE FARIAS
MARIA PATRÍCIA LOPES GOLDFARB

Reflexões antropológicas a partir das contranarrativas de um perfil do Instagram

Tássio Ricelly Pinto de Farias¹
Maria Patrícia Lopes Goldfarb²

O ensaio em tela problematiza a produção de contranarrativas sobre “ser professora concursada”³ a partir da análise de conteúdos selecionados de um perfil da rede social Instagram. Do ponto de vista teórico, partimos das contribuições das chamadas etnografias do virtual (Segata; Rifiotis, 2016); inspirados, também, na recente publicação de Ribeiro (2024) intitulada *Etnografando stories: experimentações sociotécnicas nas mídias digitais*.

Outras publicações recentes, no campo da Antropologia, também contribuíram para o ajuste metodológico deste trabalho, que consistiu na tentativa de fazer uma “antropologia digital” (Cesarino, 2021; Scheren *et al.*, 2024). Optamos por não chamar de *netnografia*, uma vez que o termo designa uma abordagem que “[...] utiliza dados coletados por meio de interações online” (Kozinets, 2014, p.63). A leitura da obra homônima revela que Kozinets cunhou o conceito para se referir ao estudo das interações em comunidades de plataformas digitais, como as que existiam no Orkut e no Facebook, e que congregavam pessoas em torno de interesses específicos. Compreen-

¹ Doutorando em Antropologia pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Paraíba (PPGA/UFPB). Professor nos cursos de graduação da Faculdade Evolução Alto Oeste Potiguar (FACEP) desde 2015. E-mail: prof.tassiofarias@gmail.com

² Doutora em Sociologia. Professora Associada da Universidade Federal da Paraíba e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA/UFPB). Líder do Grupo de Estudos Culturais (GEC). E-mail: patriciagoldfarb@yahoo.com.br

³ Expressão utilizada pelo perfil analisado.

demos, então, que a *netnografia* supõe que os pesquisadores/as interajam⁴ com integrantes dessas redes sociotécnicas, o que não é o caso deste estudo.

Consideramos também as contribuições de Cesarino (2021, p.305), que nos desafia a pensar como “a plataformização complicada, notadamente, pressupostos correntes sobre agência e ambiente, indivíduo e sistema [...]”. A partir das contribuições da teoria ator-rede (TAR), os estudos antropológicos da cibercultura propõem transcender o clássico dualismo agência humana vs. técnica/tecnologias. A esse desafio Rifiotis (2016) deu o nome de “repovoamento”. Trata-se da tentativa de analisar o ciberespaço fugindo dos reducionismos que desconsideram as implicações sociotécnicas dos não humanos nas agências humanas.

Partindo dos pressupostos teóricos anunciados, propomo-nos analisar alguns materiais audiovisuais compartilhados no perfil *@selmadenieta*⁵, da rede social Instagram⁶, a fim de problematizarmos a produção de contranarrativas sobre a profissão docente, em especial, sobre “ser professora concursada”.

A CULTURA DOS MEMES

Em tempos de ciberespaço tem sido cada vez mais comum o consumo de novas modalidades de entretenimento. Referimo-nos especificamente aos conteúdos audiovisuais produzidos e publicados em páginas de redes sociais, como Instagram, TikTok e outras. Mesmo um olhar menos atento/sistemático das banalidades do nosso cotidiano revelaria que pessoas das mais diversas fases geracionais estão sendo “capturadas” por determinados perfis de produ-

⁴ “O uso do termo e abordagem da netnografia no projeto geral sinalizaria não apenas a presença, mas o peso do componente online. Significaria que um tempo significativo foi gasto interagindo e tornando-se parte de uma comunidade ou cultura online.” (Kozinets, 2014, p.62).

⁵ Disponível em: < <https://www.instagram.com/selmadenieta/> >. Acessado em 9 ago. 2024.

⁶ O esforço para deixar claro que nos referimos ao Instagram justifica o fato de não sermos usuários de outras redes sociais em que conteúdos semelhantes são disponibilizados, como o TikTok, por exemplo.

tores de conteúdos digitais⁷. É sobretudo a partir dos *smartphones* que nós acessamos esses conteúdos tratados aqui genericamente por *memes*⁸.

O termo *meme* foi proposto pelo biólogo Richard Dawkins nos idos da década de 1970, e estava inicialmente relacionado ao campo da genética (Camargo, 2024). Em síntese, seria a capacidade do gene se reproduzir. Esse potencial de reprodutibilidade dos genes também pode ser verificado no fenômeno da comunicação contemporânea, uma vez que os aplicativos/*softwares* possibilitaram a replicação praticamente ilimitada das informações (sejam elas no formato de vídeos, imagens, áudios etc.). É nesse sentido que Camargo (2024, p.7) afirma que “o ser humano possui duas formas de transmitir informações: uma biológica (genes) e outra cultural (memes).” Utilizamos a expressão “*meme*” a fim de congregarmos todos os conteúdos audiovisuais com propósito humorístico e que circulem via redes sociais, capturando a atenção das pessoas por ironizar situações cotidianas (Ribeiro, 2024).

Um *meme* não tem sentido em si. Descontextualizado, ele pode soar como uma piada totalmente sem sentido. Camargo (2024, p.7) destaca que como fenômeno da comunicação contemporânea, “os memes são equivalentes às locuções populares, pois não são signos isolados [...]”. Eles são fatos sociais com interfaces múltiplas, mesmo que do ponto de vista da “materialidade” sejam acessados via internet e *smartphone*. Logo, não podem ser reduzidos à “coisa do ciberespaço” (estritamente digital), pois estão relacionados com o imaginário das pessoas de uma determinada cultura ou segmento social.

Como quase tudo, a graça não é natural, ela não existe por si. Chagas *et al.* (2017, p.179) esclarecem que “como produto cultural, um meme depende de um repertório cultural extraído de relações sociais, memórias, referências históricas, geográficas, econômicas, e de aspectos conjunturais específicos”. Em tese, isso faz do *meme* um tipo de fato social. Portanto, os *memes* não podem ser pensa-

⁷ Optamos por utilizar este termo considerando que é uma expressão que os próprios agentes utilizam para descrever o seu trabalho.

⁸ Souza e Passos (2021, p.233) argumentam que “[...] o termo meme é uma abreviação da palavra grega *mimetes* [...]” que significa imitação. Optei pelo termo *meme* a fim de simplificar as menções aos mais diversos conteúdos sarcásticos (re)publicados em *reels* do Instagram.

dos como coisas passíveis de serem apreendidas isoladamente, pois o sentido que carregam supõe um conjunto semântico. Propomos pensarmos os *memes* como linguagens que possuem o potencial de ampliar o alcance de contranarrativas que estão se popularizando.

Um outro ponto que merece destaque é que uma análise antropológica dos *memes* impõe o fim dos dualismos já mencionados (cultura vs. técnica, real vs. digital). Ou seja, implica em renunciar à perspectiva do virtual como simples meio/lugar onde os conteúdos são projetados. Os *memes* supõem redes sociotécnicas em que o “sócio” e o “técnico” não podem ser concebidos separadamente. A comicidade que tem lugar no Instagram, obviamente, também tem lugar no imaginário popular, o que significa dizer que o virtual e o social são indissociáveis, em muitos casos.

Como demonstrado por Chagas *et al.* (2017), em estudo sobre as eleições presidenciais de 2014, os *memes* passaram a compor o imaginário brasileiro. É por meio da comicidade que certos temas da vida política nacional chegam até muitas pessoas, a exemplo do caso da relação entre vacina e jacaré no contexto da pandemia de Covid-19. Como faziam/fazem as charges dos jornais impressos, para além da comicidade, os *memes* remetem a questões relacionadas aos problemas de ordem social. E mais! Uma vez que seu alcance é significativamente superior ao das mídias analógicas (impressas), os *memes* ampliaram o potencial crítico das formas de humor, como teorizado por Walter Benjamin a respeito da reproduzibilidade técnica e do cinema de Chaplin nos idos da década de 1930 (Farias, 2021).

O crescente acesso à internet, o uso cada vez maior das telas portáteis (do tipo que transportamos conosco a todo momento), e a popularização dos aplicativos de redes sociais, resultaram no maior consumo de informações e na maior capilaridade dos conteúdos cômicos.

Em um mundo hiperconectado, caracterizado por novos modos de fazer e viver (comprar, vender, acessar informações, namorar, se entreter etc.), somos inclinados a refletir sobre os desafios de fazer antropologia. Cientes disso, enfatizamos que não pretendemos apontar soluções fáceis para o problema epistemológico da sobreposição cultura vs. técnica, mas propor uma reflexão que, ao

menos, considere a inviabilidade epistêmica da manutenção radical dessas separações e assimetrias.

Apresentamos, a seguir, algumas notas antropológicas a partir de uma observação feita online, trazendo a luz em algumas narrativas que chamamos de não hegemônicas, a partir da análise de dois *reels* de um perfil do Instagram, como dito anteriormente.

“DEIXA ELA!” – ETNOGRAFANDO UM PERFIL A REDE SOCIAL INSTAGRAM

Recentemente temos testemunhado a visibilidade que alguns produtores/as de conteúdos digitais adquiriram por meio dos seus perfis de redes sociais. Alguns desses/as agentes conseguiram alcançar a popularidade e a fama que antes eram privilégios exclusivos de comunicadores/as de veículos mais tradicionais, como os apresentadores de programas de TV, por exemplo. Nesse admirável mundo hiperconectado, constantemente, novas pessoas se destacam por produzirem conteúdos variados, mas o nosso interesse aqui tem como foco a questão da comicidade, e, mais especificamente, os *memes* que ironizam as particularidades da profissão docente.

Nesse universo das redes sociotécnicas, muitos *influencers* têm se profissionalizado, em muitos casos por meio de sátiras às adversidades de algumas profissões. Sabendo que existem outras plataformas em que conteúdos da mesma natureza são amplamente (re)publicados, optamos pelo *Instagram* por já utilizamos esta rede social, tendo certa familiaridade com o perfil que descrevemos doravante.

Visando enquadrar o presente ensaio nos cânones acadêmicos estabelecidos, escolhemos analisar dois vídeos de um perfil do Instagram. O recorte faz parte da tentativa de “sistematizar” a observação, uma vez que a página em comento vem expandindo o volume de publicações, inclusive, não se restringindo ao assunto de nosso maior interesse.

A escolha do perfil (ver figura 1) está relacionada ao interesse de pesquisa doutoral pelas trajetórias de professores/as de escolas

públicas, e com o fato da página ser amplamente conhecida no campo de atuação profissional (é possível observar no print abaixo que temos mais de cinquenta colegas que também seguem o perfil).

FIGURA 1: PRINT DO PAINEL DO PERFIL



FONTE: Instagram

Como se poder verificar na figura acima, o perfil *@selmadenieta* possui mais de um milhão de seguidores no Instagram. A página pertence ao humorista Jeorge Luiz⁹, que também dá vida a personagem Selma, uma professora de escola pública, concursada, famosa por utilizar o bordão “*Deixe ela!*” (versão abreviada). Enquanto professores, percebemos, desde o final do ano de 2023, a popularidade que o bordão de Selma vinha ganhando entre nossos colegas. Era cada vez mais comum o compartilhamento de *reels* do perfil entre nossos pares. O conteúdo gira, quase sempre, em torno de alguns dilemas banais da profissão docente.

⁹ Disponível em: < <https://www.instagram.com/jeorgeluz/> >. Acesso: 9 ago. 2024.

Atualmente o perfil não mais se restringe a esse tipo de publicação, e nos últimos tempos vem se transformado em uma página de compartilhamento de recortes audiovisuais dos shows do humorista. Tomamos conhecimento da página após dois vídeos viralizarem. Um dos *memes* narrava, com grande dose de comicidade, o comportamento inusitado de um aluno que levava para a escola uma galinha escondida em sua mochila. Essas situações vistas predominantemente a partir da comicidade compõem a rotina laboral de muitas professoras que conhecemos. O diferencial no perfil analisado é que tais *memes* recebem uma narração cômica (como explicaremos adiante), levando o aparentemente dramático ao riso, o que tornou a página popularmente conhecida no universo da educação básica.

Destacamos aqui que, nos vídeos selecionados, a professora Selma narra cenas de materiais audiovisuais que não são produzidos por George Luiz. O humorista, fazendo uso de aplicativos/*softwares* por nós desconhecidos, remove o áudio original dos vídeos, e adiciona uma narração autoral, com a voz da sua personagem. Acreditamos que muitos desses vídeos são pegos no próprio Instagram e/ou em outras plataformas, e têm a narração adicionada, de modo que a voz da professora Selma é facilmente reconhecida.

Para facilitar a análise, selecionamos dois vídeos dentre os mais visualizados no perfil. Utilizamos, também, como critério de seleção o conteúdo dos vídeos, que, para fins didáticos, chamamos de vídeo A e vídeo B. O vídeo A (ver figura 2) utiliza a comicidade para abordar o empoderamento possibilitado pela investidura no cargo de professora; o vídeo B (ver figura 2) ironiza os desafios da lida em sala de aula, retratando a situação descrita acima (o menino que vai para a escola com uma galinha escondida em sua mochila). Reiteramos que o perfil vem disponibilizando conteúdos com outros focos (publicidades, shows do humorista, rotina do ator etc.), mas que não compõem o recorte.

É interessante observar como o humorista consegue abordar, com os seus *memes*, duas faces tão distintas da profissão docente: o empoderamento e a precarização. Tomamos o caso da professora Selma de Nieta como ilustrativo de realidades complexas vividas

por milhares de pessoas trabalhadoras em educação, que exercem o ofício de professor/a em condições precárias, sobretudo, do ponto de vista das condições estruturais das escolas públicas; mas que também se empoderaram da ascensão social que alçaram por meio de suas trajetórias profissionais, em especial quando aprovadas em concursos públicos.

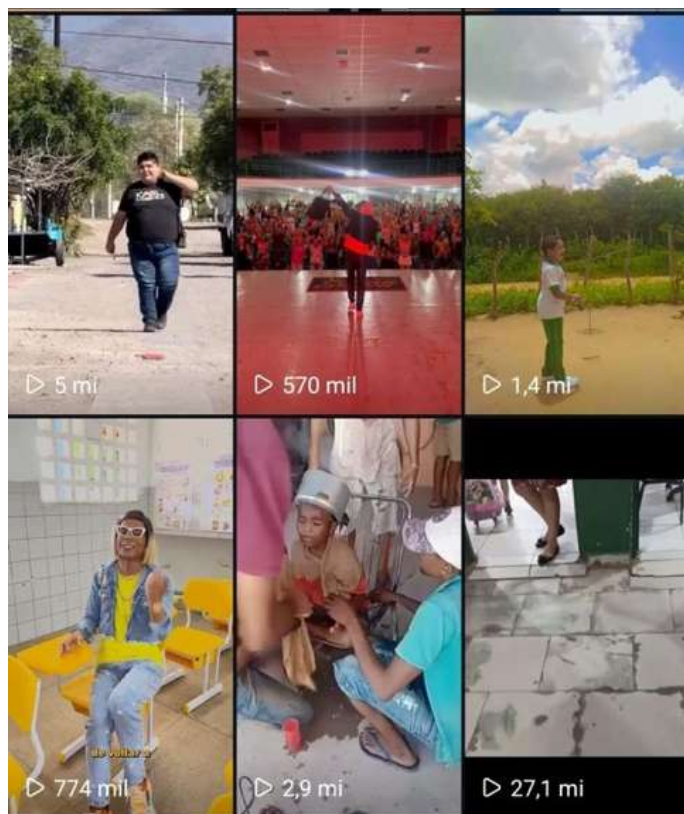
O ofício de professor/a, predominantemente enxergado pelo viés da precarização, precisa ser problematizado. Compreendemos que o estigma de profissão mal remunerada não tenha se originado nos tempos atuais, entretanto, é justo não perder de vista as relativas melhorias das condições laborais e até mesmo os ganhos salariais após a implementação da chamada lei do piso salarial¹⁰. É oportuno aprofundar em outros estudos se, e, em que medida, outras profissões com remunerações e condições de trabalho semelhantes, ou mesmo piores, escapam desse estigma que parece pesar mais sobre a docência nas escolas públicas.

Retornando à análise do material audiovisual, no vídeo A¹¹, localizado no canto superior esquerdo da figura abaixo (ver figura 2), com mais de cinco milhões de visualizações, um professor afeminado é retratado caminhando relaxadamente, como se estivesse chegando em uma pequena vila. A narração citada abaixo ilustra essa condição de empoderamento, sintetizada na versão abreviada do bordão (“Deixe ela!”), que se tornou muito popular entre profissionais da educação básica.

¹⁰ Lei 11.738/2008

¹¹ Disponível em: < <https://www.instagram.com/reel/C5Eq0Pff2Jp/?igsh=NnMwdzQ4eDczeWI=> > Acesso: 9 ago. 2024.

FIGURA 2: PRINT DA ABA DOS REELS



FONTE: Instagram

Deixe ela, que ela é professora de história e tá chegando no interior para aproveitar o feriado de semana santa. Elas são uns cão! (Transcrição da narração do vídeo A, figura 2).

No vídeo B¹², canto inferior direito da figura 2, com mais de vinte e sete milhões de visualizações, a professora Selma narra a reação de espanto de professoras e da coordenadora pedagógica de uma escola ao perceberem que um aluno estava com uma galinha presa em sua mochila. É como se o material audiovisual nos alertasse sobre um dos desafios da profissão docente em ambientes esco-

¹² Disponível em: < <https://www.instagram.com/reel/C4jH2RPJFFC/?igsh=bDAyNG1Y3d5M3Br> >. Acesso: 9 ago. 2024.

lares, no caso em tela, o comportamento inusitado de alguns/mas alunos/as. Vejamos a transcrição da fala na citação abaixo.

Eita, inferno! Quem é coordenadora pedagógica não tem um minuto de paz nessa escola! Adivinha só o que bexiga Francisco Jr. trouxe dentro da mochila dele? Tá dentro da sala de aula, ele fica rindo. Tinha precisão de Francisco Jr. trazer uma galinha pra sala de aula? Não sei o que esse menino falta inventar mais não viu! Qualquer dia vocês vão chegar aqui e as professoras vão estar estiradas, de tanta rai-va que esses alunos fazem [...]. (Transcrição da narração do vídeo B, figura 2).

Como professores, temos pesquisado, nos últimos tempos, trajetórias de colegas professores/as da educação básica. Aqui o que chamou a atenção nos *memes* de Selma de Nieta foi a capacidade de deslocar uma narrativa maculada pelo insucesso, ou mesmo pela falta de opção, considerando que ser professor/a pode refletir uma escolha circunscrita dentro de um campo de possibilidades histórico e culturalmente determinado. Ou seja, ser professor/a muitas vezes não reflete uma primeira escolha, mas uma escolha possível.

Observamos que o perfil não se ocupa apenas de *memes* que reforçam a ideia de profissão precarizada. Pelo contrário, os vídeos selecionados tratam de duas faces diferentes da profissão docente. Para além dessa seleção, feita estritamente com fins metodológicos, temos visto constantemente aparições da personagem nas chamadas jornadas pedagógicas de secretarias de educação. Nas ocasiões, o tom predominante das narrativas é o empoderamento da professora efetiva.

O bordão “Deixe ela!”, diga-se, é o carro-chefe do perfil. Mas Selma conseguiu popularizar outros bordões, tais como, “Elas são uns cão!”, também para se referir a uma certa emancipação política adquirida pela professora concursada nos rincões do Brasil. E as narrações continuam: “Deixe ela, que ela é concursada e ninguém bole com ela!”. Tudo se passa como se a personagem de Jorge Luiz estivesse antagonizando com as situações em que a professora que não é concursada devesse favores aos políticos locais, ao passo em que a professora concursada, não. Ela adquiriu sua independência e tem consciência disso. Por isso, empodera-se.

Interpretamos as narrações que Selma de Nieta adiciona aos vídeos como contranarrativas, vez que desafiam narrativas hegemônicas do imaginário popular sobre ser professor/a. É lugar-comum o discurso de precarização da profissão docente, seja no sentido de que muitas pessoas enxergam como trabalho mal pago, ou mesmo no sentido de que lidar com crianças ou adolescentes é um trabalho árduo, nas condições predominantes nas redes públicas. Porém, algumas pessoas que fazem esses discursos sequer já estiveram na condição de professor/a!

A professora Selma consegue romper com essa ordem de narrativas focadas na precarização e propõe uma outra ótica, a do empoderamento. Berth (2018) define empoderamento, a partir das influências de Foucault, como articulado a um autoconhecimento e autovalorização, relacionado ao enaltecimento da profissão, estética ou outros modos de vida. O empoderamento seria o que leva os sujeitos sociais a se posicionarem criticamente, mesmo que através da sátira ou dos memes.

Para além da inegável precarização da profissão docente, ser professora permanente (“concurada”) é uma possibilidade viável de ingresso no serviço público, o que garante certa estabilidade num contexto marcado por semi-emprego, trabalho informal, ou mesmo desemprego.

Hoje, a versão abreviada do bordão (“Deixe ela!”) da professora Selma de Nieta é utilizada massivamente entre professoras da educação básica. Não significa, obviamente, que os problemas estruturais da educação pública foram resolvidos. Poder-se-ia afirmar, na melhor das hipóteses, que foram mitigados. Mas essa personagem deu sua contribuição para a educação ao redirecionar o olhar das pessoas para outras nuances da profissão docente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fechamos a última sessão com uma anedota que marcou a trajetória profissional de um dos autores. Era um fim de tarde do primeiro semestre do ano dois mil e dezenove, e aguardava o táxi

que levava os/as professores/as até a cidade-sede de uma faculdade privada. Essas viagens costumeiramente eram marcadas por muitas conversas informais, em tons de risos e de desabafos. Foi em um desses típicos momentos de queixas, onde nós professores/as costumamos reclamar de alguns dilemas próprios da sala de aula, que o motorista do carro que nos transportava expressou grande sensibilidade por sermos professores/as, e afirmou algo do tipo: “tantos anos estudando, tanto esforço, para enfrentar diariamente um trabalho duro e mal pago”. Naquela ocasião fiquei a me perguntar: ele sabe quanto ganhamos? Nosso salário é inferior ao dele? Será que ele compreende que deveríamos ganhar mais, na condição de profissionais diplomados? O que mais ele pensa sobre a docência? Estas inquietações passaram a ser muito significativas desde então.

Em um contexto marcado pela subtração de direitos trabalhistas (chamados por alguns de “modernização do trabalho”), desemprego estrutural e informalidade, enxergamos a profissão docente como uma alternativa viável, sobretudo para as camadas menos favorecidas dos interiores do Brasil, onde muitas cidades são marcadas pela escassez de trabalho, e o êxito ocupacional costuma ser atribuído àqueles/as que alcançaram a “estabilidade profissional” por meio de um concurso público.

Embora não pretendamos simplificar uma “escolha” tão séria e duradoura, entendemos que a aquisição de uma profissão carece de observações mais sistemáticas, a fim de que possamos compreender em que medida essa opção reflete uma agência individual, circunscrita dentro de um campo de possibilidades historicamente determinado (Velho, 2003). Como nos aponta Velho, projetos individuais estão imersos na complexidade social, em diálogo com determinados sistema de valores socialmente construídos

Os *memes* do perfil supracitado conseguem enfatizar exatamente essa possibilidade de resistir às formas mais precárias de emprego por meio da carreira pública de professora. Como bem disse reiteradas vezes a professora Selma, “deixe ela, que ela é professora concursada e ninguém mexe com ela!”. Essa narrativa não apenas torna visível uma outra face da docência, como também reverbera

na forma de um certo sentimento de pertencimento e positividade à uma categoria tão estigmatizada.

Para além das abordagens reducionistas que concebem o virtual como uma espécie de técnica que instrumentaliza e coloca os indivíduos em um estado de passividade, é possível enxergar nessas redes sociotécnicas novas agências. Como destaca Cesarino (2021, p.305), “o que o novo ambiente cibernético faz não é e nem pode ser controlar diretamente os usuários [...]”, uma vez que os nossos modos de usar essas redes implicam em mediações sociotécnicas não previstas/impostas por parte das próprias plataformas.

Quanto a personagem Selma de Nieta, se é verdade que o seu bordão contribuiu para potencializar a visibilidade de novas narrativas sobre ser professora efetiva de escola pública, é também possível problematizar em que medida ela pode reforçar a ocultação de estruturas de dominação cada vez mais sutis e efetivas. Sua contribuição se dá no sentido de ampliar o olhar sobre ser professora, marcado até então pela causalidade simples. Concebe a docência como uma profissão que não pode ser reduzida à precarização, embora ela exista.

Durante a escrita deste ensaio, o algoritmo da plataforma Instagram passou a sugerir cada vez mais *reels* do perfil que estávamos analisando. Isso deixa claro a necessidade de uma antropologia que considere não apenas as agências humanas, uma vez que interagimos com os não humanos e necessitamos desse diálogo para a compreensão de nossa própria construção social da realidade.

REFERÊNCIAS

ALDÉ, A. O internauta casual: notas sobre a circulação da opinião pública na internet. **Revista USP**, São Paulo, n.90, 2011.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte: Letramento, 2018

CAMARGO, Hertz Wendell de. Traços de uma fraseologia popular digital em circulação na dublagem brasileira. **Travessias**, Cascavel, v. 18, n. 2, p. 1-18, maio/agosto, 2024.

CESARINO, L. Antropologia digital não é etnografia: explicação cibernética e transdisciplinaridade. **Civitas**: revista de ciências sociais, Porto Alegre, v.21, n.2, p. 304-315, 2021. <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7289.2021.2.39872>

CHAGAS, V. “Não tenho nada a ver com isso”: cultura política, humor e intertextualidade nos memes das Eleições 2014. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, Goiânia. **Anais...** Goiânia: UFG, 2016.

CHAGAS, V. et. al. A política dos memes e os memes da política: proposta metodológica de análise de conteúdo de memes dos debates eleitorais de 2014. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n.38, p.173-196, jan./abr. 2017.

FARIAS, Tássio Ricelly Pinto de. A atualidade da concepção de reprodutibilidade de Walter Benjamin. **Academic Journal of Studies in Society, Sciences and Technologies – Geplat Papers**, v.2, n.1, p.1-15, 2021.

FERRAZ, Cláudia Pereira. A etnografia digital e os fundamentos da Antropologia para estudos em redes on-line. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v.12, n.35, p.46-69, jun.-set, 2019.

KOZINETS, R. **Netnografia**: Realizando pesquisa etnográfica online. Porto Alegre: Penso, 2014.

MILLER, Daniel; SLATER, Don. Etnografia *on e off-line*: cibercafés em Trinidad. **Horizontes Antropológicos**, ano 10, n.21, p.41-65, jan./jun. 2004. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832004000100003>

OLIVEIRA, Diego. A técnica como modo de existência em Gilbert Simondon: tecnicidade, alienação e cultura. **Dois Pontos**, v.12, n.1, p. 83-98, 2015. <https://doi.org/10.5380/dp.v12i1.36861>

PEIRANO, M. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 20, n.42, p.377-391, jul./dez. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-71832014000200015>

RIBEIRO, Stephanie. Etnografando *stories*: experimentações sociotécnicas nas mídias digitais. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, ano 30, n. 68, e680411, jan./abr. 2024

RIFIOTIS, T. Desafios contemporâneos para a antropologia no ciberespaço: o lugar da técnica. *In*: SEGATA, J.; RIFIOTIS, T. (org.). **Políticas etnográficas no campo da cibercultura**. Brasília: ABA Publicações; Joinville: Letra d'água, 2016. p. 115-128.

RIFIOTIS, T. Etnografia no Ciberespaço como “Repovoamento” e Explicação. *In*: SEGATA, J.; RIFIOTIS, T. (org.). **Políticas etnográficas no campo da cibercultura**. Brasília: ABA Publicações; Joinville: Letra d'água, 2016. p. 129-152.

SEGATA, J.; RIFIOTIS, T. (org.). **Políticas etnográficas no campo da cibercultura**. Brasília: ABA Publicações; Joinville: Letra d'água, 2016.

SOUZA, Tássia Aguiar de; PASSOS, Mateus Yuri. Os memes em pauta: uma análise discursiva das apropriações midiáticas do humor. **Intercom – RBCC**, São Paulo, v.44, n.1, p. 231-246, jan./abr., 2021.

SOUZA, T. A. Memes e contracultura: a reconfiguração de narrativas hegemônicas na semiosfera. **Revista Temática**, Paraíba, n.12, p.51-64, 2017.

VALENZUELA, S. Analisando o uso de redes sociais para o comportamento de protesto: o papel da informação, da expressão de opiniões e do ativismo. **Revista Compolítica**, Rio de Janeiro, v.4, n. 1, 2014.

VELHO, G. **Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.



Foto: Rafael Passos

5

RAFAELLA SUALDINI
LARA SANTOS DE AMORIM

Entre realidade e ficção: o acervo em Super-8 do NUDOC/UFPB e o filme *Era Vermelho Seu Batom* (1983)

*Rafaella Sualdini*¹

*Lara Santos de Amorim*²

O ensaio propõe uma análise do acervo em Super-8 depositado no NUDOC/UFPB, com ênfase na sua importância para a construção da memória do cinema paraibano entre 1970 e 1980. O NUDOC, em parceria com o Atelier Varan, trouxe a perspectiva do Cinema Direto para a Paraíba por meio de formações especializadas. Esse convênio tornou-se fundamental para a produção cinematográfica na Paraíba durante a redemocratização e o final da Ditadura Militar no Brasil, período marcado por obras que abordam temas como desigualdade, movimentos sociais, sexualidade, resistência cultural e registros sem edição formais, mas não menos importantes para a história da Paraíba.

O ensaio também destaca a importância de iniciativas de digitalização e preservação de filmes em Super-8, como o projeto *Ci-*

¹ Mestranda em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), vinculada ao Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA), sob a orientação da professora Lara Santos de Amorim. A pesquisa se insere na linha de pesquisa “Imagens, Patrimônios, Artes e Performances”. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9449494962633044>.

² Doutora em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (2002), com doutorado sanduíche em Antropologia na CUNY/Graduate Center (2001) e Pós-doutorado no PPGCInf/UnB (2018), com foco em acervo fotográfico digital institucional, memória e modernismo. É professora de Antropologia na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e no PPGA/UFPB, atuando nas linhas de pesquisa “Imagens, Patrimônios, Artes e Performances” e “Etnografias e Sociabilidades Urbanas”. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2644643105827732>.

nema Paraibano: Memória e Preservação, realizado por Lara Amorim e Fernando Trevas em 2013, que se propôs a preservar a memória audiovisual e cultural da região, reconhecendo o acervo como um patrimônio cultural paraibano. Esse projeto realizou a digitalização de 92 filmes e registros sem edição formal, com o propósito de disponibilizar esse material para domínio público. O texto também menciona o *Cine Limite*, por meio do projeto *Digitalização Viajante*, coordenado por William Plotnick e Glênis Cardoso, que em 2023 digitalizou 36 obras do acervo do NUDOC e tem promovido exibições desses filmes em Super-8, tanto na plataforma digital do projeto quanto em salas de exibição presenciais.

Pretende-se incluir ainda uma análise da produção do filme *Era Vermelho Seu Batom* (1983), de Henrique Magalhães, que explora a interseção entre ficção e documentário, abordando questões de identidade, gênero e sexualidade. A análise é construída por meio de um diálogo com o próprio diretor do filme, que concedeu uma entrevista para a autora, discutindo o papel do NUDOC no campo da produção audiovisual na década de 1980 e o processo de construção do curta-metragem *Era Vermelho Seu Batom* (1983).

O SUPER-8 NA PARAÍBA E O ATELIER VARAN DE JEAN ROUCH

Segundo Amorim (2013), a bitola Super-8 chegou à Paraíba em um período de ditadura e crise econômica, oferecendo uma alternativa acessível para a produção audiovisual devido ao seu baixo custo. Inicialmente utilizada para registros caseiros e eventos, o formato se transformou em uma ferramenta essencial para o surgimento de um movimento cinematográfico na Paraíba. Esse movimento buscou novas formas de linguagem estética, utilizando do Super-8 para criar obras que abordavam questões de desigualdade, política, movimentos sociais, diversidade de gênero e resistência cultural. Com a abertura política e a redução da censura em 1979, João de Lima e Pedro Nunes produziram *Gadanhô* (1979), marcando o início do

movimento superoitista paraibano ao documentar a vida dos catadores do Lixão do Roger, segundo Lira (2016):

Este documentário de 22 minutos, realizado em Super-8, já esboçava uma estilística do cinema direto, mesmo sem o uso do som sincrônico. Gadanho despertou uma geração de futuros cineastas, dentro e fora do âmbito do Departamento de Comunicação Social, para a realização cinematográfica até então vista como inatingível. (Lira, 2016, p. 75-76).

Segundo Nunes e Gomes (2022), no final dos anos 1970 e durante os anos 1980, a Paraíba viveu um surto cultural, evidenciado pela proliferação de produções cinematográficas principalmente com a bitola Super-8³, além de intensas atividades em outras áreas da arte, como no teatro, música e artes plásticas.

No ano de 1979, a Universidade Federal da Paraíba (UFPB) inaugurou o Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC)⁴ com o objetivo de promover a produção de documentários e formar profissionais na área do Cinema Direto⁵. O NUDOC foi o resultado da Jornada de Cinema da Bahia, que ocorreu em João Pessoa, segundo Falcone (2022) o evento: “[...] trouxe para a Paraíba realizadores brasileiros de ponta e, também, o francês Jean Rouch - em uma estrutura institucional da UFPB.” (Falcone, 2022, p. 334-335). Em 1982 o NUDOC estabeleceu um convênio entre a UFPB e a associação Varan, liderado por Jean Rouch, cineasta e antropólogo. O convênio buscou implantar um ateliê de Cinema Direto em João Pessoa e oferecer estágios de formação na capital francesa para os estudantes do NUDOC.

O Atelier Varan teve um impacto significativo na produção cinematográfica da região. Segundo Lira (2013), a formação ofe-

³ “Todos os filmes em Super-8 do ciclo de realizações na Paraíba (1979-1985) são coloridos, reversíveis, positivos (pois não havia negativos) e sonoros, com duas pistas magnéticas para inscrição do áudio em sincronia com a captação das imagens, ou inserção a posteriori.” (Nunes e Gomes, 2022, p. 26).

⁴ O NUDOC foi fundado pelos professores Paulo de Albuquerque Melo e Pedro Pereira dos Santos durante o reitorado de Lynaldo Cavalcanti de Albuquerque em 1979. Atualmente o Núcleo de pesquisa está sendo coordenado pelo professor e cineasta João de Lima Gomes.

⁵ Segundo Nunes (2022), o Cinema Indireto, liderado por nomes como Jomard Muniz de Britto, buscou subverter os princípios do Cinema Direto, propondo uma estética que nas produções cinematográficas, mesclava ficção e documentário.

recida em 1982 consistiu em um treinamento de quatro meses, que abrangeu tanto aspectos teóricos quanto práticos do Cinema Direto. O curso começou com uma introdução teórica e análise de filmes documentários, incluindo filmes realizados por Jean Rouch. Na segunda parte, os alunos focaram na prática, realizando exercícios com a câmera Super-8.

Henrique Magalhães, um dos realizadores do NUDOC, teve uma experiência enriquecedora com o intercâmbio oferecido pelo Atelier Varan. Durante seu estágio de dois meses na capital francesa, ele experimentou o fascínio de estar em um país diferente pela primeira vez e o choque cultural que contribuiu para seu desenvolvimento na arte e no cinema. Essa oportunidade foi essencial para a concepção e produção de suas obras, como *Baltazar da Lomba* (1982) e posteriormente, *Era Vermelho Seu Batom* (1983).

Durante seu intercâmbio na capital francesa em 1982, Magalhães, junto com Torquato Joel, realizou registros da dupla de cantores brasileiros *Les Étoiles*⁶, que se apresentavam nos bares de Paris. Ele destacou que registrar o estilo visual e performático desses artistas foi fundamental para a construção de suas obras cinematográficas. Embora o documentário não tenha sido finalizado e o material tenha permanecido na França, Magalhães considera essa experiência como um ponto de partida importante para suas produções subsequentes.

Ao retornar ao Brasil, Henrique Magalhães produziu *Baltazar da Lomba* (1982) junto com o grupo *Nós Também*⁷ e, mais notavelmente, realizou a direção de *Era Vermelho Seu Batom* (1983), uma

⁶ Segundo Fidalgo (2021), *Les Étoiles* foi uma dupla brasileira formada por Rolando Faria e Luiz Antônio, que se destacou na Europa nos anos 1970 e 1980 com uma estética inspirada no Dzi Croquettes. A dupla se popularizou na Europa, interpretando canções da Música Popular Brasileira, e desafiando normas de gênero com suas plumas, brilhos, glitter e figurino feminino. Embora quase desconhecidos no Brasil, eles deixaram um legado na cena musical europeia interpretando músicas brasileiras.

⁷ Em sua dissertação, Santana afirma que o grupo *Nós Também* foi uma organização de militância gay que atuou em João Pessoa entre 1981 e 1983. Formado por estudantes e professores da UFPB, o grupo promoveu a luta pela diversidade sexual e liberdade através da arte gráfica, produções visuais e manifestações, confrontando tanto a sociedade conservadora quanto a esquerda ortodoxa. Suas atividades, marcadas pela falta de hierarquia e pela postura anarquista, deixaram um legado importante, apesar do breve período de existência. A produção do filme *Baltazar da Lomba* (1982) finalizou o ciclo de atividades do grupo (Santana, 2019).

obra que ele descreve como: “uma experiência completamente anárquica” (Magalhães, em entrevista concedida em junho de 2024)⁸.

Segundo Amorim (2013), o acervo do NUDOC digitalizado contém mais de cem obras em Super-8, as quais foram organizadas em categorias e temáticas como trabalho, manifestações tradicionais e religiosas, eventos históricos e cívicos, eventos artísticos, registros institucionais, registros urbanos e registros do meio ambiente, revelando a diversidade de interesses entre os realizadores da época. O acervo em Super-8 reúne documentos da memória cultural da Paraíba, sendo compreendidos pelo projeto de preservação como um patrimônio audiovisual da região.

Além disso, o acervo do NUDOC inclui obras audiovisuais que abordam questões de sexualidade e diversidade Queer, como: *Perequeté* (1981), dirigido por Bertrand Lira; *Baltazar da Lomba* (1982), produzido pelo grupo ativista de direitos gays *Nós Também*; *Era Vermelho Seu Batom* (1983), de Henrique Magalhães; *Closes* (1982), dirigido por Pedro Nunes; e *Miserere Nobis* (1983), de Lauro Nascimento. Produzidos nos últimos anos da ditadura militar na Paraíba, esses filmes exploraram a homossexualidade de maneira experimental, utilizando abordagens como documentário e ficção para criar uma linguagem subversiva do Cinema Indireto.

O filme *Closes* (1982), de Pedro Nunes, é um exemplo de como a temática *Queer* e a subversão da linguagem documental convencional contribuíram para a formação do terceiro ciclo do cinema paraibano⁹, através do Cinema Independente e do Cinema Indire-

⁸ Transcrição da entrevista realizada com o professor de Mídias Digitais, Henrique Magalhães, no dia 25 de junho de 2024 por essa autora e pesquisadora. A entrevista aconteceu no CCHLA/UFPB, na Praça da Alegria, ponto de encontro dos alunos do Campus I. Foram abordados temas como sua participação no NUDOC, incluindo seu papel como um dos integrantes e realizadores do grupo que participou da formação na França, oferecida pelo Atelier Varan, com o propósito de estabelecer na Paraíba um núcleo de pesquisa de cinema direto. Magalhães também falou sobre o grupo de ativismo Gay *Nós Também* e os filmes *Baltazar da Lomba* (1982) realizado pelo grupo *Nós Também* e *Era Vermelho Seu Batom* (1983), dirigido por ele. Magalhães atualmente é professor aposentado do curso de Mídias Digitais da UFPB e se tornou quadrinista, tendo criado a personagem Maria (1975), uma mulher lésbica.

⁹ Segundo Nunes (2013), o terceiro ciclo do cinema na Paraíba aconteceu entre 1979 e 1983, e se destacou por sua diversidade e inovação, reunindo cineastas experientes e iniciantes. Profissionais renomados como Linduarte Noronha e Manuel Clemente desempenharam um papel de formação acadêmica dos estudantes de Comunicação Social nesse período, o que se caracterizou pela predominância do formato Super-8, pela criação do NUDOC e pelo convênio

to. Segundo Nunes (2013), no final dos anos 1970, durante o regime militar sob o comando do General Ernesto Geisel, a Paraíba viu emergir o terceiro ciclo do cinema, caracterizado pelo “Cinema Independente”¹⁰. Esse movimento surgiu como uma forma de resistência à modernização conservadora predominante no Brasil, diferenciando-se não apenas da cultura dominante, mas também das oposições políticas. Para Nunes (2013), o termo “Cinema Independente” foi um dos muitos rótulos utilizados para descrever esse movimento, que buscava redefinir o papel do cinema como ferramenta de resistência cultural e social. Na época, esses filmes contribuíram significativamente para a produção do audiovisual paraibano.

Além das obras que tratam as questões de sexualidade, o acervo do NUDOC contém registros importantes para a história da Paraíba. Como os registros da década de 1980 que documenta a etnia indígena Potiguara da Baía da Traição realizando o Toré; *Ciclo dos Caranguejos*, dirigido por Elisa Cabral, em 1982, que documenta as comunidades ribeirinhas de Várzea Nova, Porto do Moinho, Forte Velho e Livramento; manifestações dos quilombolas *Caiana dos Crioulos* com o registro do Coco de Roda; e *Nós, os Agricultores de Camuçim*, que trata da luta da zona rural no município de Pitimbu-PB, em 1981. Esses e outros materiais que compõem o acervo foram digitalizados como verdadeiros documentos da cultura paraibana, que devem ser preservados para a manutenção da memória histórica da Paraíba.

com o Atelier Varan. A pluralidade de abordagens e a reflexão sobre a identidade do cinema paraibano marcaram essa fase, consolidando uma nova etapa na produção e circulação de filmes na Paraíba.

¹⁰ Segundo Nunes (2022), em 1981 aconteceu a II Mostra de Cinema Independente promovida pelo Grupo de Cinema da Oficina de Comunicação da UFPB. Relata que durante o evento, a Polícia Federal interditou o antigo auditório da reitoria com bombas lançadas no seu interior, uma ação de repressão policial que gerou repercussão nacional e no dia seguinte as exhibições voltaram a acontecer com o auditório lotado. Em 1982 Nunes finaliza *Closes* (1982). O filme foi submetido à censura, “com agentes policiais federais empunhando metralhadoras no próprio local de exibição - Teatro Lima Penante da UFPB.” (Nunes, 2022, p. 57).

O SUPER-8 NA PARAÍBA, O CPMP, O CINE LIMITE E O FILME ERA VERMELHO SEU BATOM

Com o objetivo de preservar este material em película do NUDOC/UFPB, foi iniciado em 2012 o projeto *Cinema Paraibano: Memória e Preservação* (CP:MP), financiado pelo Programa Petrobrás Cultural, tendo sido coordenado pelos pesquisadores Lara Amorim e Fernando Trevas Falcone, professores da Universidade Federal da Paraíba, nas áreas de antropologia e cinema respectivamente. O projeto digitalizou e restaurou 92 títulos do acervo em Super-8 que foram produzidos no final da década de 70 e início da década de 80. Esses filmes e registros (filmes sem edição) estão depositados no NUDOC e guardados com os próprios realizadores em seus acervos pessoais. A telecinagem realizada pelo projeto CPMP, um método técnico para a digitalização das películas filmicas, foi realizada entre 2012 e 2013 pelo fotógrafo Roberto Buzzini, que expressa sua paixão pelo “Cinema Puro” em entrevista realizada por Amorim e Falcone. Segundo ele, “cinema puro” é aquela produção que tem suas imagens captadas em película fotográfica, sensível à luz” (Buzzini, 2013, p.153).

Quase uma década depois, em 2023, o Cine Limite coordenado pelos pesquisadores de cinema William Plotnick e Glênis Cardoso focou na digitalização de 36 obras da Paraíba por meio do projeto *Digitalização Viajante* que aconteceu entre outubro de 2022 e fevereiro de 2023, em seis cidades brasileiras (Brasília, Recife, João Pessoa, Teresina, Rio de Janeiro e São Paulo). A Digitalização Viajante foi um projeto criado pela Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) e pela Iniciativa de Digitalização de Filmes Brasileiros (IDFB).

Embora o projeto *Digitalização Viajante* não esteja diretamente relacionado ao trabalho de Amorim e Falcone, ele também contribuiu para a preservação e divulgação de obras cinematográficas paraibanas, ampliando o acesso a alguns filmes do acervo do NUDOC para o público em geral, através da mostra digital “*A Onda de Filmes Queer em Super-8 da Paraíba*”. Realizada de 01 a 30 de junho de 2024, a mostra celebrou o mês do orgulho gay, destacando a importância

histórica e cultural dos filmes realizados na terceira geração do cinema paraibano¹¹.

Atualmente, a deterioração de filmes em película depositados em acervos físicos ameaça a memória e a divulgação desses filmes para novas gerações de realizadores e pesquisadores. Projetos como CPMP e *Digitalização Viajante*, coordenado pelo Cine Limite, que realizaram o processo de telecinagem dos filmes e registros (filmes sem edição) depositados no acervo do NUDOC, são importantes para preservar e divulgar a história e a memória do cinema paraibano.

Assim como aconteceu com o filme *Era Vermelho Seu Batom* (1983), gravado em bitola Super-8 na Baía da Traição, no litoral norte da Paraíba. Com 15 minutos de duração, o filme passou pelo primeiro processo de telecinagem no projeto CPMP e, quase uma década depois, foi novamente restaurado no projeto *Digitalização Viajante*. Ambos os projetos visavam a preservação do material. O cuidadoso armazenamento dos negativos originais realizados por Magalhães foi crucial para que o curta-metragem pudesse ser acessado e digitalizado sem perdas significativas da imagem e do som. Sendo possível aproveitar não apenas a imagem, mas também o som original do filme, permitindo o acesso e divulgação para um público mais amplo de um material com mais de quarenta anos de existência.

O curta-metragem se destaca por sua abordagem inovadora para a época, explorando questões relacionadas à homossexualidade e travestilidade através do uso de elementos de ficção e documentário. Sendo considerado um marco para o cinema Queer paraibano. O filme reflete a interseção entre militância política, expressão artística e contexto cultural do diretor.

O enredo do filme aborda o relacionamento entre dois homens durante um acampamento de carnaval, onde um dos parceiros é flagrado fantasiado de mulher. Segundo Nunes (2013), a relação entre

¹¹ Durante a mostra online, foram exibidos os seguintes filmes: *Perequeté* (1981), de Bertrand Lira; *Baltazar da Lomba* (1982), do coletivo Nós Também; *Closes* (1982), de Pedro Nunes; *Miserere Nobis* (1983), de Lauro Nascimento; e *Era Vermelho Seu Batom* (1983), de Henrique Magalhães. Em 17 de maio de 2024, o *Anthology Film Archives*, em Manhattan, Nova York, apresentou presencialmente a mostra "A Onda Queer de Filmes em Super-8 da Paraíba". Conhecido por sua preservação e exibição de cinema independente e experimental, o *Anthology Film Archives* exibiu a mostra com curadoria de Adam Baran, escritor, diretor, produtor e curador especializado em histórias ocultas da vida, sexualidade e identidade *Queer*.

eles se deteriora devido à discriminação e preconceito do parceiro. Magalhães (2024) explicou durante sua entrevista, que *Era Vermelho Seu Batom* (1983) reflete as inquietações de uma geração preocupada com conflitos existenciais como o amor e a solidão, além de abordar questões relacionadas aos movimentos de libertação, especialmente dos homossexuais.

A importância de *Era Vermelho Seu Batom* (1983) é ampliada pela sua conexão com o trabalho anterior do grupo de ativismo gay *Nós Também*. Magalhães destaca que o filme *Baltazar da Lomba* (1982) foi um projeto baseado na pesquisa de Gabriel Bechara sobre o primeiro homossexual perseguido pelo Tribunal da Inquisição acusado de sodomia, o roteiro do filme partiu de documentos históricos, utilizando do documentário ficcional para reproduzir a história de Baltazar da Lomba¹². Para Falcone (2022) *Baltazar da Lomba* (1982) era: “[...] uma junção carnavalizante entre ficção histórica e documentário” (Falcone, 2022, p. 333).

Segundo Magalhães (2024), a inclusão de cenas da própria equipe em ação criou uma metanarrativa onde os criadores se tornaram parte da história, rompendo a barreira entre realidade e ficção e tornando o processo de produção fílmica visível ao público, a história de *Baltazar* também era uma forma de identificação com próprio grupo que lutava pelos direitos homossexuais.

Com *Baltazar da Lomba*, a equipe aparece no filme, mas não é identificada nos créditos; em vez disso, somos reconhecidos visualmente. Isso foi feito para mostrar nossa conexão com a história do *Baltazar*. A ideia era deixar claro que nós, como equipe, fazíamos parte daquela narrativa. Foi uma sacada muito inteligente do grupo romper com a ficção tradicional. Não se tratava apenas de contar uma história, mas de apresentar uma pesquisa que refletia a nossa própria realidade. (Magalhães, em entrevista concedida em junho de 2024).

¹² No curta-metragem, o personagem é chamado de *Baltazar da Lomba* com “Z”, enquanto a pessoa real que inspirou a narrativa é *Baltazar da Lomba* com “s”. Ao longo do texto, essa diferenciação será respeitada para distinguir o personagem ficcional (*Baltazar*) da figura histórica (*Baltazar*).

A experiência de Magalhães com *Era Vermelho Seu Batom* (1983) começou com a intenção de criar um documentário sobre o bloco de carnaval *As Virgens das Trincheiras*. Magalhães e seus amigos Bertrand Lira e Torquato Joel foram para a Baía da Traição, na Paraíba, com a ideia de registrar o carnaval cultural da cidade, onde homens se travestem de mulheres. “Peguei a câmera do NUDOC emprestada, olha só a responsabilidade de levar o equipamento da Universidade para um acampamento na praia” (Magalhães, em entrevista concedida em junho de 2024), destacando a confiança e a liberdade que tinham no NUDOC para realizar suas próprias produções independentes.

No entanto, enquanto estavam na Baía da Traição a ideia do documentário começou a mudar. Em vez de simplesmente registrar a festa popular de carnaval de rua, eles passaram a criar uma ficção. “Quando chegamos lá, começamos a conversar e inventar histórias... elaboramos a história de um rapaz que entra no bloco e tem um romance com alguém. No início, não havia nada muito elaborado” (Magalhães, junho de 2024). O roteiro e as imagens começaram a tomar forma de maneira espontânea, misturando o real e o imaginário da própria equipe que brincava com a câmera despreziosamente realizando registros da festa.

Para os realizadores, incluindo o diretor do curta-metragem, a narrativa se desenvolveu de maneira improvisada: “Começamos com uma primeira parte onde o rapaz encontra outro, há um flerte e, depois, eles começam a se beijar na praia. Isso era só o começo da história” (Magalhães, junho de 2024). O objetivo foi capturar a essência do carnaval de rua, aproveitando o momento do bloco. Durante as filmagens e, posteriormente, na edição do material, foi possível construir uma narrativa que envolvesse a história de um amor homossexual.

Magalhães e sua equipe participaram ativamente do bloco, trazendo uma dimensão poética e realista que também refletia a vivência do próprio diretor no filme. “Quando vimos que o bloco estava prestes a sair, decidimos correr e gravar. Era um momento que não se repetiria.” (Magalhães, junho de 2024). Magalhães se transvestiu e entrou no bloco, participando como um dos integrantes do Bloco das *Virgens das Trincheiras*. “Eu me vesti como mulher, coloquei

uma flor no cabelo, batom e bustier, e entrei no bloco. Foi tão espontâneo, que eles brincavam comigo como se eu fosse parte do grupo.” (Magalhães, junho de 2024).

Um dos momentos mais marcantes do filme é o suposto suicídio encenado pela protagonista, simbolizando a trágica realidade enfrentada por personagens LGBTQ+ no cinema da época, após a rejeição do parceiro, que não aceitou a travestilidade do personagem principal no filme [8min 40s]. Magalhães (2024) comenta que, naqueles tempos, as histórias envolvendo homossexualidade raramente terminavam com finais felizes, refletindo a rejeição da sociedade a tais narrativas. No entanto, na montagem final, ele decidiu alterar essa situação, mostrando o protagonista novamente no bloco, paquerando com outros parceiros, sugerindo um recomeço e um novo final para o filme, dessa vez, um final feliz. A música *Noite dos Mascarados*, de Chico Buarque, inicia no final do curta-metragem 9m22s, sendo utilizada na última sequência do filme para sugerir um futuro melhor, oferecendo uma perspectiva de renovação e esperança para o protagonista.



Mas é Carnaval!
Não me diga mais quem é você!
Amanhã tudo volta ao normal.
Deixa a festa acabar,
Deixa o barco correr.
Deixa o dia raiar, que hoje eu sou
Da maneira que você me quer.
O que você pedir eu lhe dou,
Seja você quem for,
Seja o que Deus quiser!
Seja você quem for,
Seja o que Deus quiser!

(Chico Buarque, 1967)¹³

A única fala do filme, “SAI BIXA” que acontece no trecho 6m56s do curta-metragem, desempenha um papel simbólico e provocativo, destacando a hostilidade e marginalização que as travestis e homossexuais enfrentavam na época. Essa expressão aflora para o público a tensão e o conflito enfrentados pelo personagem, refletindo a resistência e a luta presentes na militância da época.

*Era Vermelho Seu Batom*¹⁴ (1983) é, portanto, mais do que um simples registro de um carnaval de rua ou de uma festa tradicional que acontece no litoral paraibano; é uma declaração política e artística que explora questões de identidade, sexualidade, gênero e expressão cultural. O filme representa uma contribuição para a história do cinema paraibano e para o cinema Queer, destacando-se por sua abordagem e pela capacidade de transcender as convenções,

¹³ Nos primeiros, segundo 9m49s e terceiro frame 10m05s, o ator simula a cena de um suicídio após a decepção amorosa durante o carnaval. Posteriormente, com a intenção de subverter a ideia de que o “homossexual deveria morrer no final” (Magalhães, 2024). Nos 10m46s do filme, o ator aparece novamente curtindo o carnaval e paquerando outras pessoas. Nesse momento, inicia-se a música “Noite dos Mascarados” de Chico Buarque, com o intuito de transmitir ao espectador a continuação da vida. “Mas é Carnaval! / Não me diga mais quem é você! Amanhã tudo volta ao normal” (Chico Buarque, 1967).

¹⁴ Esta é a última produção fílmica de Magalhães, que marca o fechamento de sua trajetória no cinema. Depois ele continuou na produção artística, mas voltou-se para outra área em que já atuava: os quadrinhos. Nesse campo, ele decidiu dar continuidade ao seu trabalho criando a personagem Maria (1975), uma mulher lésbica. Segundo Magalhães “Então, quando eu faço quadrinhos, eu crio Maria, que é uma personagem que eu criei. Mas Maria fala de mim. Ela trata do universo feminino e lésbico, mas ela fala de mim. Fala do amor, fala do desejo e faz críticas aos conflitos sociais e à política, sabe? Que é o meu pensamento. Então, eu me coloco completamente dentro da personagem.” (Magalhães, 2024).

oferecendo para época uma visão provocativa sobre a diversidade de gênero e a luta por aceitação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O acervo em Super-8 do NUDOC é um patrimônio cultural importante para a história do cinema paraibano. Filmes como *Baltazar da Lomba* (1982) e *Era Vermelho Seu Batom* (1983) não são apenas registros da sua época, mas produções que ecoam as lutas e aspirações de uma geração que buscou desafiar as normas sociais e políticas através da arte e do cinema com a linguagem do documentário e da ficção, enfrentando o final da ditadura militar com temas que discutem sobre homossexualidade, movimentos sociais e movimentos culturais importantes para a memória paraibana.

O método de telecinagem foi crucial para garantir a digitalização e restauração do acervo em película, sendo o primeiro passo para a valorização e preservação dos registros realizados na década de 1980. A digitalização foi fundamental para a garantia da existência desse acervo nos dias atuais, uma vez que essas películas estavam se deteriorando com o tempo. Segundo Buzzini (2013) alguns filmes do NUDOC que foram digitalizados pelo projeto CPMP se encontravam em um estado complexo e foi necessário a adaptação do telecine. Atualmente, o acervo digitalizado serve para inspirar e influenciar uma nova geração de cineastas paraibanos. Esses filmes e registros oferecem uma janela para o passado e representam uma contribuição significativa para a realização de pesquisas em diversas áreas, além de servir como inspiração para a nova geração de realizadores paraibanos. Nomes importantes que passaram pelo processo de formação do Cinema Direto, como Bertrand Lira, Torquato Joel, Marcos Villar e Pedro Nunes, continuaram suas trajetórias na produção cinematográfica enquanto realizadores e pesquisadores do cinema paraibano, influenciando novos produtores. Destaco neste ensaio que, além da preservação, é fundamental garantir o acesso público ao acervo digitalizado, assegurando que a população

paraibana conheça e valorize esses filmes e registros como um marco para história cultural da Paraíba.

Através das iniciativas de digitalização e preservação do acervo do NUDOC, com o projeto *Cinema Paraibano: Memória e Preservação* (2013) e o *Digitalização Viajante* (2023), essas obras continuam acessíveis a um público mais amplo, garantindo sua relevância para novas gerações. Isso é importante, considerando que o acervo do NUDOC inclui produções realizadas entre 1979 e 1983, ou seja, filmes e registros (filmes sem edição) que já completaram quarenta anos de existência. Esses esforços de preservação são fundamentais para manter a memória audiovisual e cultural da Paraíba viva, abrangendo não apenas a temática da homossexualidade, mas também outras categorias importantes que marcaram a terceira geração do cinema paraibano.

Além do projeto CPMP digitalizar, restaurar e catalogar 92 filmes e registros do acervo NUDOC, o acervo digitalizado ficou disponível por cinco anos na plataforma Vimeo e no site dedicado ao projeto. Durante os primeiros dois anos, a manutenção e o acesso ao acervo foram sustentados pelo recurso do Programa Petrobrás Cultural. Nos três anos subsequentes, Lara Amorim e Fernando Falcone, os realizadores do projeto, arcaram com os custos de manutenção de forma privada, permitindo que o acervo permanecesse acessível nesse período adicional. Durante a realização do projeto CPMP, Amorim e Falcone também lançaram o livro *Cinema e Memória: O Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980* (2013), com oito artigos de realizadores e pesquisadores, envolvendo a temática do acervo.

Também com o propósito de discutir o acervo, João de Lima Gomes e Pedro Nunes organizaram o livro *De GADANHO a CLOSES: memória, cinema Super-8, apagamentos e resistência cultural na Paraíba* (2022). A coletânea apresenta uma série de dezoito artigos e entrevistas sobre o cinema Super-8 produzido na Paraíba, na fase final da Ditadura Militar no Brasil (1979-1985). Nunes e Gomes (2022) destacam a importância do trabalho desenvolvido por Amorim e Falcone para o lançamento da coletânea:

Faz-se, necessário, então, ressaltar que só foi possível o contato das novas gerações com determinadas produções audiovisuais dos anos 1970-1980 graças ao empreendimento acadêmico de Fernando Trevas Falcone e Lara Santos de Amorim (2013), ambos da UFPB, por meio da coordenação do Projeto Cinema Paraibano: Memória e Preservação [...] (Nunes e Gomes, 2022, p. 24).

O Cine Limite restaurou e digitalizou 36 obras do acervo NUDOC. Com o material digitalizado, o Cine Limite tem organizado mostras de filmes que foram restaurados e digitalizados pelo projeto *Digitalização Viajante*. Entre essas mostras estão a “*A Onda de Filmes Queer em Super-8 da Paraíba*”¹⁵, que foi exibida presencialmente em Nova York, e em formato digital pelo site do Cine Limite. Além disso, eles também promoveram outras iniciativas para divulgar o acervo do NUDOC, como a mostra digital “*Margarida Sempre Viva*”.

As iniciativas de preservação e divulgação do acervo em Super-8 do NUDOC/UFPB são essenciais para manter viva a memória cultural do audiovisual paraibano entre as novas gerações, principalmente por serem exibidas em mostras ou disponibilizadas em sites. Essas produções documentam uma era de resistência social e política, marcada especialmente pelos movimentos que lutavam por seus direitos no final da ditadura militar, como o movimento LGBT, comunidades tradicionais, povos indígenas e outros movimentos que foram registrados pelos membros do NUDOC. Projetos de preservação e digitalização desse acervo asseguram o legado de uma geração que utilizou o cinema como forma de expressão artística e política.

Destacamos, por fim, que filmes como *Baltazar da Lomba* (1982) e *Era Vermelho Seu Batom* (1983) não são apenas registros históricos, mas expressões que desafiaram convenções sociais e políticas, mesclando documentário e ficção para tratar de questões de identidade, resistência e liberação sexual. O uso da bitola Super-8 é contextualizado no movimento cinematográfico paraibano, por se tratar de um material barato para a produção de filmes independentes. Mes-

¹⁵ Além das exibições dos filmes na mostra presencial em Nova York e na mostra digital, o Cine Limite também realizou entrevistas com Henrique Magalhães, Pedro Nunes, Bertrand Lira e com o ator de *Perequeté* (1981), Francisco Marto.

mo sendo considerada uma bitola amadora, os produtores da época conseguiram realizar filmes que se tornaram importantes para a história do cinema paraibano. A parceria com o Atelier Varan, por meio do convênio estabelecido com a Universidade Federal da Paraíba, proporcionou uma formação prática sobre o Cinema Direto, o que se refletiu no cinema regional da Paraíba.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Lara & FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2013.

BUZZINI, Roberto. Preservando o “Cinema Puro”. *In*: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013, p. 150-156.

CHICO, B. Noite dos mascarados. Brasil, RGE e Som Livre, 1967. 1 LP (32 min)
Disponível em: <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/45153/>

[ENTREVISTA]: Entrevista com **Henrique Magalhães** (2024); Duração: 51 Minutos (formato em áudio)

FALCONE, Fernando Trevas. Super-8 na Paraíba: memória, documentação do cotidiano, ousadias narrativas, resistência cultural e apagamentos da história, 2020. *In*: GOMES, João Lima; NUNES, Pedro (org.). **GADANHO a CLOSES: memória, cinema Super-8, apagamentos e resistência cultural na Paraíba**. João Pessoa: Editora do CCTA, 2022, 329-344.

FIDALGO, Sabrina. Vogue Gente: conheça Les Étoiles, icônica dupla queer brasileira, que abriu as portas da Europa para a MPB. **Vogue**, 5 maio 2021. Disponível em: <https://vogue.globo.com/Vogue-Gente/noticia/2021/05/conheca-les-etoiles-iconica-dupla-queer-brasileira-que-abriu-portas-da-europa-para-mpb.html>. Acesso em: 15 ago. 2024.

LIRA, Bertrand. Cinema Direto na Paraíba: breve relato de uma experiência. *In*: ARAUJO, Juliana; MARIE, Michel (org.). **Varan: um mundo visível**. Belo Horizonte: Balafon, 2016, p. 74-81.

NUNES, Pedro. Terceiro Ciclo de Cinema na Paraíba: tradição e rupturas. *In*: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013, p. 56-84.

SANTANA, Bruno Leonardo de Andrade. **Cultura material e ativismo: o design gráfico como ferramenta de militância do grupo Nós Também**. 2019. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Design, Recife, p.146. 2019.

FILMOGRAFIA:

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Produção: Linduarte Noronha e Rucker Vieira. João Pessoa: INCE, 1960. 35 mm (21 min), p&b.

BALTAZAR da Lomba. Direção: Grupo Nós Também. Produção: Grupo Nós Também. João Pessoa: Grupo Nós Também, 1982. Super-8 (18 min), color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VWH_1ygAt3w&t=3s

CLOSES. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1982a. Super-8 (32 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tRD65tKPWJg&t=14s>

ERA vermelho seu batom. Direção: Henrique Magalhães. Produção: Henrique Magalhães. João Pessoa: 1983. Super-8 (10 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QFAKneU2XEM>

GADANHO. Direção: Pedro Nunes e João de Lima. Produção: Programa Bolsa Arte e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1979. Super-8 (20 min), color. Disponível em: <https://vimeo.com/93172315>

MISERERE Nobis. Direção: Lauro Nascimento. Produção: Lauro Nascimento. João Pessoa: 1982. Super-8 (23 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zOY5ie6734c&t=14s>.

PEREQUETÉ. Direção: Bertrand Lira. Produção: NUDOC - UFPB. João Pessoa: UFPB, 1981. Super-8 (21 min), color Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ne8G9v8wBLQ&t=4s>



Foto: Rafael Passos

6

BETÂNIA MARIA ZARZUELA ALVES DE AVELAR

Pintou de verde é verde: reflexões sobre a antropologia do consumo, políticas de sustentabilidade e o marketing verde

*Betânia Maria Zarzuela Alves de Avelar*¹

Os estudos da cultura material geralmente focam suas análises nos objetivos concretos relacionados à materialidade, especialmente na lógica de produção dos objetos. Entretanto, a antropologia contemporânea, reconhecendo tanto o caráter ontológico dessa reflexão quanto o fato de que esta preocupação não é nova, busca aprofundar esse diálogo.

A inovação consiste em observar que o consumo também representa um meio de construção cultural para além de uma consequência do capitalismo.

O presente trabalho intenta refletir sobre as relações entre a teoria antropológica e da comunicação como ferramentas de análise para a compreensão da antropologia do consumo, observando como as ações de marketing verde pautadas nas políticas de meio ambiente influenciam as relações de consumo.

Nesse sentido, busca-se discutir também como estas relações impactam as realidades materiais das comunidades precarizadas que

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba, Graduada em Comunicação Social pela UNIRON (2007) e Ciências Sociais pela UNIR (2018), Mestre em Antropologia pela UFPB (2024), linha de pesquisa Território, Identidade e Meio Ambiente, orientada pela Professora Alexandra Barbosa, inserir o link do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7987185787609444>. E-mail de contato: betavelar.amazonia@gmail.com

trabalham com políticas de sustentabilidade, à exemplo dos coletivos de catadores de materiais recicláveis.

ANTROPOLOGIA DO CONSUMO

A antropologia clássica, se estabeleceu predominantemente entre o final do século XIX e o início do século XX, sendo influenciada por diversos teóricos que contribuíram significativamente para o seu desenvolvimento como disciplina. Dentre os interesses da antropologia estão os sistemas de troca e bens de prestígio, que ostentam especial destaque uma vez que estes sistemas podem representar estruturas sociais e relações de poder que refletem e reforçam hierarquias usadas para determinar status.

Os sistemas de trocas tanto influenciam quanto são influenciadas pelas relações de poder e pela organização social, sendo este um aspecto fundamental da interação cultural. Essas trocas não se limitam ao âmbito econômico, mas também estão profundamente integradas aos sistemas de valores, crenças e normas culturais, desempenhando um papel crucial na formação das interações entre diferentes grupos.

Muitos sistemas de troca são baseados em princípios de reciprocidade e obrigação social, podendo contribuir para a coesão social e ao mesmo tempo gerar conflitos ou tensões. Outro aspecto dos sistemas de trocas de bens de prestígio está nos significados simbólicos que estes bens apresentam para além do seu valor material, podendo ser usados para expressar identidades individuais e coletivas.

Dentre os principais teóricos que estudaram os sistemas de troca e bens de prestígio estão Marcel Mauss (1925), que com seu ensaio sobre a dádiva, constitui as bases das teorias sociais de reciprocidade e troca de presentes. Bronislaw Malinowski (1922) investigando o sistema de troca Kula nas Ilhas Trobriand, onde objetos de prestígio circulam entre diferentes ilhas, desempenhando papéis cruciais nas relações sociais e políticas. Pierre Bourdieu (1979) ao explorar como o consumo de bens de prestígio está relacionado à reprodução das diferenças sociais, em que os sistemas de troca estão concernentes ao capital cultural e social. E Marshall Sahlins (1972)

analisando as economias pré-capitalistas evidenciando as discussões sobre reciprocidade, redistribuição e a importância dos bens de prestígio em diferentes sociedades.

Ainda que os sistemas de troca e bens de prestígio tenham destaque como objetos de interesse da antropologia, Alice Duarte (2010) argumenta que a aparente negligência da antropologia em relação ao consumo decorre do fato de que “os estudos antropológicos se desenvolveram majoritariamente – até certa altura, exclusivamente – nas sociedades pré-industriais, definidas basicamente pela ausência de bens de massa” (Duarte, 2010, p. 364).

Enquanto ocidentalismo, o modelo teórico que opõe presente e mercadoria é responsável pela criação de um mundo dual, através do qual se concretizam idealizações positivas das sociedades pré-industriais e negativas das sociedades industriais. A distinção entre presente e mercadoria surge, depois, aplicada à identidade social dos objetos e às relações sociais, às formas de transação e até às próprias sociedades globalmente entendidas. As sociedades de dádiva aparecem como dominadas pelas relações de parentesco e de outros grupos, em função das quais as posições dos indivíduos e as suas relações uns com os outros são definidas. Nas sociedades de mercadoria, os indivíduos aparecem como independentes e autônomos, transacionando livremente uns com os outros objetos sem ligações particulares com os sujeitos intervenientes. Estas representações, no entanto, não conduzem apenas ao exacerbar e reificar da diferença entre aqueles dois tipos de sociedade. Como todas as imagens essencializadas, o ocidentalismo de Mauss produz também uma simplificação da realidade, que implica o ignorar de vastas áreas da vida nas sociedades ocidentais modernas. Claro que as sociedades industriais apresentam um elaborado sistema de transações de mercado, mas, se as simplificamos reduzindo-as a esse sistema, somos levados a esquecer todas as formas de troca e de relações sociais que atuam fora dele (Duarte, 2010, p. 366).

Duarte (2010) observa que embora as relações e transações pessoais de mercadorias sejam importantes na sociedade industrial, reconhecer isso não significa que essas relações sejam tão essenciais

a ponto de ignorar outras relações existentes. Perceber que a sociedade industrial é muitas vezes distorcida por um modelo teórico que a define unicamente como um sistema de mercadorias possibilita compreender os outros aspectos da troca e bens de prestígio.

Sendo, portanto, que nas sociedades contemporâneas, os sistemas de troca “tradicionais” têm sido continuamente desafiados e transformados pelos processos de globalização. Isso tem incentivado estudos antropológicos voltados para compreender essas mudanças, investigando como elas podem impactar as práticas culturais e sociais, além de como as sociedades reagem a essas transformações.

POLÍTICAS DE SUSTENTABILIDADE E O MARKETING VERDE

A clássica abordagem das relações “pessoa-objeto” no campo do consumo, que empregava inicialmente seus esforços na observação do status e relações de poder, resultam em uma limitada compreensão da dimensão cultural dos bens de consumo.

Segundo McCracken, (2007), recentemente, o campo evoluiu para reconhecer a complexidade do significado cultural associado aos bens, considerando-o como algo móvel e manipulável. Isso implica que os valores simbólicos dos bens são negociados, ao invés de serem definidos unicamente por seu valor material.

Aceitar a qualidade móvel do significado cultural numa sociedade de consumo deve ajudar a esclarecer dois aspectos do consumo na sociedade moderna. Primeiramente, essa perspectiva nos incentiva a perceber consumidores e bens de consumo como estações na via do significado. Com isso, concentramo-nos em propriedades estruturais e dinâmicas que nem sempre foram enfatizadas. Em segundo lugar, a perspectiva da “trajetória” pede que enxerguemos fenômenos como a publicidade, o mundo da moda e os rituais de consumo como instrumentos do movimento do significado. Somos encorajados a reconhecer a presença de um sistema grande e forte no cerne da sociedade de consumo moderna, que confere a essa sociedade parte de sua coerência e flexi-

bilidade enquanto age como fonte constante de incoerência e descontinuidade. Em suma, essa perspectiva pode ajudar a demonstrar parte da complexidade do comportamento de consumo de hoje e a revelar em maiores detalhes o que, exatamente, significa ser uma sociedade de consumo (McCracken, 2007, p.100).

Para McCracken, (2007) o significado cultural dos bens de consumo se localiza em três áreas: o mundo culturalmente constituído, o próprio bem de consumo e o consumidor. A publicidade, o sistema de moda e os rituais de consumo são os meios pelos quais esse significado é transferido entre essas áreas, formando uma trajetória que reflete a dinâmica cultural nas sociedades modernas.

A ideia da tríade composta pelo mundo culturalmente constituído, o bem de consumo e o consumidor, também empregam influência sobre as ações político-governamentais em âmbito nacional e internacional, como os acordos internacionais. O significado cultural dos bens de consumo, são especialmente relevantes neste contexto quando a transferência desses significados resulta em práticas que divergem dos princípios de sustentabilidade, como ser ecologicamente correto, economicamente viável, socialmente justo e culturalmente diverso.

Nos anos 1970, o conceito de desenvolvimento sustentável começou a ganhar forma, impulsionado por contribuições significativas como o relatório do Clube de Roma, que destacou os limites do crescimento econômico e trouxe à tona preocupações ambientais. Conferências globais, como a Conferência sobre a Biosfera em 1968 e a Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente em Estocolmo, em 1972, foram cruciais para promover uma nova visão de desenvolvimento que incluísse questões ambientais. Esses esforços culminaram na publicação do relatório de Brundtlandt “Nosso Futuro Comum” em 1987, que formalizou o conceito de desenvolvimento sustentável como aquele que satisfaz as necessidades do presente sem comprometer as futuras gerações.

A evolução do conceito de consumo sustentável ocorreu em resposta à crise ambiental. Inicialmente, o “consumo verde” surgiu

como uma tentativa de incentivar práticas mais ecológicas, mas enfrentou críticas por se limitar ao marketing, sem gerar mudanças reais nos estilos de vida dos consumidores. Com o fracasso dessa abordagem no final da década de 1980, a ECO 92 trouxe à tona o conceito de consumo sustentável, que propõe uma regulação mais abrangente, envolvendo a participação do Estado, das instituições, das empresas e dos consumidores na busca por um desenvolvimento verdadeiramente sustentável.

Para entender a importância das políticas de meio ambiente no Brasil, é crucial reconhecer o papel das políticas públicas na criação dos marcos legais ambientais. De acordo com Teixeira em *“O Papel das Políticas Públicas no Desenvolvimento Local e na Transformação da Realidade”* (Teixeira, 2002), as políticas públicas são definidas como “diretrizes, princípios norteadores de ação do poder público; regras e procedimentos para as relações entre poder público e sociedade, mediações entre atores da sociedade e do Estado” (Teixeira, 2002, p. 27).

O Brasil é um dos países mais avançados em políticas ambientais, contudo, sua aplicabilidade é crítica. A política de sustentabilidade do Brasil é estruturada em várias frentes e marcos legais que visam promover o desenvolvimento sustentável e proteger o meio ambiente. A Política Nacional de Meio Ambiente do Brasil, foi criada pela Lei nº 6.938 de 1981, estabelecendo objetivos para a preservação, melhoria e recuperação da qualidade ambiental, formando o Sistema Nacional de Meio Ambiente (SISNAMA) e o Cadastro de Defesa Ambiental. A Constituição Federal de 1988 amplia esse conceito, reconhecendo diferentes aspectos do meio ambiente, incluindo o natural, artificial, cultural, do trabalho e o patrimônio genético.

Na década de 1990, o Ministério Público do Trabalho lançou o programa “Lixo e Cidadania” para erradicar o trabalho infantil em lixões, seguido pela campanha “Criança no Lixo Nunca Mais”. Em 2001, o Estatuto da Cidade regulamentou a política urbana, focando no uso da propriedade urbana e equilíbrio ambiental.

A partir de 2006, houve mudanças na elaboração de Políticas Públicas, incluindo a separação de resíduos recicláveis e a Lei nº 11.445 de 2007, que definiu as Diretrizes Nacionais para o Saneamento Básico. A Lei nº 12.305 de 2010 instituiu a Política Nacional

de Resíduos Sólidos e foi regulamentada pelos decretos nº 7.404 e nº 7.405 de 2010, que criaram comitês para a gestão de resíduos sólidos e a inclusão social dos catadores.

Enquanto o estado organiza-se na perspectiva de regulamentar, promover e fomentar um conjunto de ações coordenadas na defesa, preservação e conservação do meio ambiente, as empresas, sobretudo as de grande porte, desenvolvem suas próprias políticas ambientais através de conceitos como o “consumo verde”. O conceito de “consumo verde” reflete a crescente inclusão de argumentos ecológicos nas campanhas de marketing, que muitas vezes vão além de preocupações genuinamente ecológicas, visando atender a um mercado cada vez mais informado e exigente.

Nesse contexto, ser “verde” evoluiu de uma prática filantrópica para uma estratégia central de posicionamento corporativo, impulsionada pela necessidade de fortalecer a marca, fidelizar clientes, atrair investidores e obter benefícios fiscais. Esse cenário levou ao surgimento de novas ferramentas de marketing focadas no cliente, em vez de apenas no produto, exigindo o desenvolvimento de novos conceitos para se adaptar aos paradigmas emergentes do mercado (Tavares, Ferreira, 2012).

É neste contexto que se desenvolve o Marketing verde, também chamado de marketing ambiental ou marketing sustentável, ele consiste na promoção de produtos e serviços destacando seu impacto positivo no meio ambiente. Este conceito vai além de simplesmente ser “ecologicamente correto”; ele envolve a geração de valor para os consumidores por meio de práticas empresariais responsáveis e sustentáveis. O marketing verde é explorado a partir de diversas perspectivas, como a percepção dos consumidores, o efeito das práticas sustentáveis nas escolhas de compra e a conexão entre marketing e responsabilidade social corporativa.

PINTOU DE VERDE É VERDE – 1º ATO

Como observa Alice Duarte (2010), o sistema de troca nas sociedades industriais possui uma dinâmica bastante complexa, com

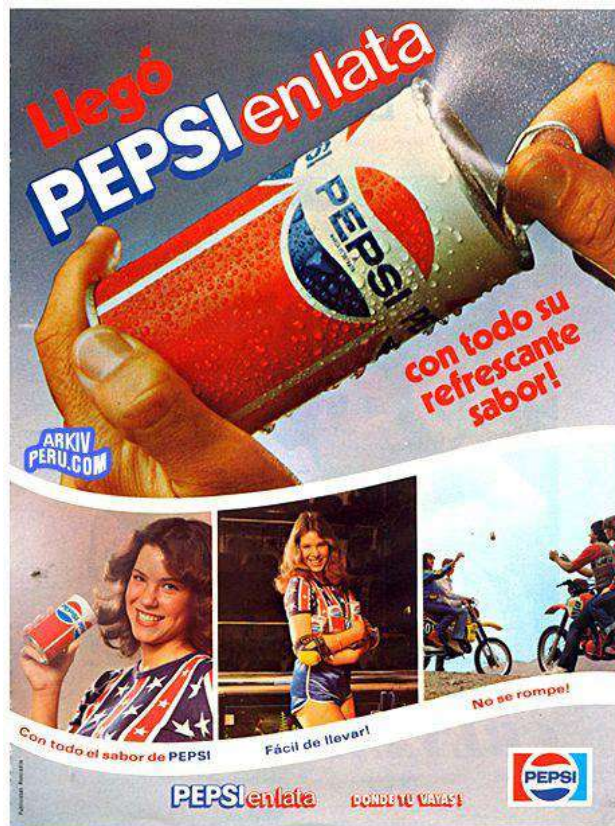
diversas variantes que influenciam os aspectos da sociedade de consumo de massa e definem a “modernidade”. O consumo não é apenas uma adoção passiva de práticas padronizadas; diferentes culturas utilizam o consumo como uma forma de expressão, sustentando essas práticas por meio das construções sociais de valor.

A construção destes valores sociais como sugere McCracken (2007), se constituem através das relações entre o mundo culturalmente constituído, o próprio bem de consumo e o consumidor. E tem na publicidade seu mais significativo sistema de troca de bens e prestígio, em uma relação dialética com o sistema de moda e os rituais de consumo.

A publicidade atua como um meio de transferência de significados, ligando produtos de consumo a representações culturalmente estabelecidas. Quando essa conexão simbólica é bem-sucedida, o consumidor passa a atribuir ao produto características que refletem o contexto cultural. Esse processo de construção de valores simbólicos é contínuo, podendo renovar-se, abandonar significados anteriores e adotar novos, conforme as particularidades do momento. Esse movimento mantém a coerência entre a “ordem da cultura” e a “ordem dos bens”, funcionando como um guia para os significados culturais contemporâneos (McCracken, 2007).

A figura 1, que apresenta cartaz da campanha publicitária da Pepsi nos anos 1980 na Espanha intitulada “*Pepsi en lata*”, marcava a transição das garrafas de vidro para as garrafas em lata que significaria a possibilidade de portabilidade e manuseio do refrigerante sem que este perdesse o seu sabor. Na década de 80, o consumo de refrigerante representava *status* de poder, uma vez que estes não eram tão acessíveis para todos os estratos sociais.

FIGURA 1: CARTAZ CAMPANHA
PUBLICITÁRIA PEPSI ANOS 80 (PEPSI EN LATA)



FONTE: Imagens Pinterest²

Representando ainda um componente geracional que produzia a imagem da “juventude” daquela época. Em 1987, Humberto Gessinger, cantor, compositor, da banda Engenheiros do Havaii mencionou na canção “Terra de Gigantes” a odisseia da juventude; “A juventude é uma banda. Numa propaganda de refrigerantes” (Gessinger, 1987).³

² Disponível em: <https://cl.pinterest.com/pin/30258628717078790/> Acesso: 29 ago. 2024

³ Engenheiros do Havaii. Performing Terra De Gigantes. (C) 1996 BMG Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4jRVaN520wM> Acesso em 29 jun. 2024.

FIGURA 2: FOTO CRIANÇA (PAULINHO) COLETANDO LATAS NO CANAL DO ARRUDA EM RECIFE-PE



FONTE: Jornal do Commercio Pernambuco Foto: Diego Nigro / JC Imagem⁴

A figura 2, que apresenta foto de Diego Nigro do menino Paulinho coletando latas no Canal do Arruda em Recife-PE, circulou o mundo depois que foi veiculada a reportagem do Jornal do Commercio-PE (2013) feita por Wagner Sarmiento e Marina Barbosa. A reportagem denunciava a situação de três crianças pobres da comunidade de Saramandaia, no bairro do Arruda, na Zona Norte do Recife, que catavam “lixo” para ajudar na manutenção da família.

Imagens como essas e muitas outras ao redor do mundo, especialmente com a presença de crianças, pressionaram governos e empresas a estabelecerem metas e estratégias para combater o trabalho infantil e a precarização da vida de pessoas que “viviam/vivem literalmente do lixo”.⁵

⁴ Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2013/11/02/no-recife-infancia-perdida-na-lama-e-no-lixo-103887.php>. Acesso: 29 jun. 2024.

⁵ Utilizo as aspas para usar o termo “viver do lixo”, pois existe um processo de problematização e reflexão do termo pelo Movimento Nacional de Catadores de Materiais Recicláveis MNCMR, nas responsabilizações das condições em que o poder público e a sociedade impõem a famílias precarizadas e as/aos trabalhadoras/es como as/os catadoras/es de materiais recicláveis.

Essas situações também denunciavam a exploração de crianças e adolescentes nos lixões pelo país. É importante destacar que muitas famílias em situação de precariedade, especialmente as mães, levavam suas crianças aos lixões porque não tinham com quem deixá-las e, além disso, acreditavam que elas poderiam “ajudar” no trabalho para sustentar a família.

A Organização Internacional do Trabalho – OIT, identificou que a atividade de catação nos lixões, não estando efetivamente incluída na lista de trabalho infantil, não podia ser contemplada pelos programas sociais existentes, tais como o Programa de Erradicação de Trabalho Infantil- PETI.

Foi em dezembro de 1998, que o Ministério Público elaborou minuta de projeto do Programa “Lixo e Cidadania” com orientações para as Promotorias de Justiça e sugestão de minuta para os Termos de Compromisso de Ajustamento de Conduta – TCAC, converte-o em um colaborador essencial na complexa tarefa de resolver o sério problema do descarte final de resíduos sólidos no Brasil. É então que em junho de 1999, um grande evento de mobilização deflagrou a campanha Criança no Lixo Nunca Mais: estava lançado oficialmente o Fórum Nacional Lixo e Cidadania.

FIGURA 3: CARTAZ CAMPANHA PLANTBOTTLE COCA-COLA (2009)



FONTE: Imagens internet⁶

⁶ Disponível em: <https://projetocolabora.com.br/ods9/coca-cola-cria-prototipo-de-garrafa-feita-a-base-de-fontes-vegetais/> Acesso: 29 ago. 2024.

A figura 3, apresenta a campanha da PlantBottle da Coca-Cola, que prometia revolucionar o panorama das embalagens sustentáveis em 2009 com o lançamento da PlantBottle, a primeira garrafa PET 100% reciclável, feita com 30% de materiais vegetais a partir de um subproduto do processamento de cana de açúcar.

A Coca-Cola tem massificado seu marketing sustentável, a marca de alcance global está presente em mais de 200 países e responsável por quatro dos cinco refrigerantes mais consumidos no mundo. Com mais de um século de história, a Coca-Cola representa grande influência no mercado global e vem investindo em campanhas de comunicação que destacam seu compromisso com questões ecológicas e sociais. Segundo a marca, a “empresa recicla” 91,5% das latas de alumínio e 54,8% das garrafas PET, além de colaborar com ONGs e promover iniciativas de desenvolvimento sustentável, como o programa “Viva Positivamente”.

FIGURA 4: CARRO DE COLETA DE RESÍDUOS MARQUISE (ECOPORTO), PORTO VELHO-RO (2012)



FONTE: Imagens internet⁷

⁷ Disponível em: <https://www.rondoniagora.com/geral/prefeitura-cobra-melhores-servicos-na-coleta-de-lixo-empresa-diz-que-nao-recebe-ha-14-meses> Acesso: 29 ago. 2024.

A figura 4, apresenta o carro de coleta dos resíduos sólidos domiciliares da EcoPorto em 2012 - concessionária Marquise S/A que faz a coleta do “lixo doméstico” desde a década de 1990 na cidade de Porto Velho-RO. Atualmente com um novo contrato de concessão, agora como Eco Rondônia/ Marquise a empresa é responsável pela destinação dos resíduos sólidos domiciliares no aterro controlado da capital.

A Marquise S/A começou suas atividades como uma construtora e, mais tarde, expandiu suas operações para o setor de serviços ambientais. O Grupo Marquise está envolvido na área ambiental desde os anos 1980. Que segundo a empresa, consolidou-se como uma das principais empresas de serviços e soluções ambientais no Brasil, resultado de investimentos constantes em pesquisa, inovação tecnológica, gestão eficiente e excelência na prestação de serviços.

Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística- IBGE 2022, Porto Velho a capital do estado de Rondônia, tem uma população de 460.434 habitantes em 151.905 domicílios totais, cerca de 91,89% do lixo da população é coletado, 32.557 habitantes queimam seu lixo e 1.684 utilizam outras formas de destino. Cerca de 36,54% da população recebe água potável por Rede Geral de Distribuição, geralmente vinculada a serviços públicos de abastecimento. E 1,95% da população afasta seus esgotos por meio de Rede geral, rede pluvial ou fossa ligada à rede, 164.393 utilizam fossa séptica ou fossa filtro não ligada à rede e 2.612 utilizam outras soluções.

A Figura 5 apresenta uma fotografia dos cooperados da Cooperativa Rondoniense de Catadores e Catadoras de Materiais Recicláveis – CATANORTE, realizando suas atividades diárias de prensagem de materiais no galpão da cooperativa, localizado na Vila Princesa.

Em 2005, a Prefeitura de Porto Velho, por meio da Secretaria Municipal de Desenvolvimento Socioeconômico (SEMDES), iniciou um projeto de apoio aos catadores de materiais recicláveis, com a colaboração de várias instituições, como a Faculdade São Lucas e o Movimento Nacional de Catadores. O primeiro diagnóstico sobre a atividade foi realizado, resultando na organização de três associações principais: a Associação de Catadores da Vila Princesa (ASCA-VIP Sol e Luz), a Associação de Catadores de Rua (ASPROVEL), e,

posteriormente, a Associação de Catadores de Materiais Recicláveis de Rondônia (UNIDOS PELA VIDA) (Avelar, 2019).

FIGURA 5: CATADORA E CATADOR DE MATERIAIS RECICLÁVEIS COOPERATIVA CATANORTE



FONTE: Cáritas Rondônia⁸

Em 2010 foi criada a Cooperativa CATANORTE, originada de uma associação de catadores e catadoras que identificaram a necessidade de fortalecer e organizar suas atividades por meio de uma cooperativa. O projeto iniciou com 22 cooperados, número que atualmente chega a 53. As operações são conduzidas com base nos princípios da autogestão, solidariedade e coletividade, característicos da Economia Solidária.

PINTOU DE VERDE É VERDE – 2º ATO

De acordo com Santos (2013) o consumo desempenha um papel fundamental na construção das identidades contemporâneas, permitindo que os indivíduos moldem identidades flexíveis e dinâ-

⁸ Disponível em: <https://caritas.org.br/noticias/catanorte-em-porto-velho-ro-aposta-em-formacoes-para-fortalecer-o-trabalho-de-catadores> Acesso: 29 de ago. de 2024.

micas, refletindo suas preferências e valores. Através das escolhas de consumo, as pessoas expressam tanto aspectos pessoais quanto sociais de sua identidade, equilibrando a necessidade de pertencer a grupos com a busca por individualidade.

Por outro lado, o consumo também pode levar a uma reflexão mais profunda sobre o valor da posse material, especialmente em situações de crise, como desastres naturais, onde as pessoas tendem a reavaliar o que realmente importa. Além disso, o ato de consumir molda e reflete normas e expectativas sociais e culturais, influenciando tanto identidades individuais quanto coletivas. Assim, o consumo vai além da simples aquisição de bens, sendo um fenômeno complexo que afeta como as pessoas se veem e interagem com o mundo ao seu redor.

A perspectiva do consumidor é transformada pela transferência de significados culturais dos bens de consumo para sua vida cotidiana, por meio de rituais. Esses rituais são formas simbólicas de ação social, utilizadas para comunicar e manipular esses significados. Os rituais permitem que o consumidor afirme, reveja ou conceba símbolos e significados convencionais da cultura, funcionando como ferramentas poderosas para transformar a identidade e as percepções individuais.

Essa transferência de significado tem na publicidade um poderoso mecanismo de transferência, conectando um produto de consumo a uma representação culturalmente estabelecida dentro de uma peça publicitária. Onde o objetivo é criar uma ligação entre esses dois elementos, de modo que o espectador ou leitor perceba uma similaridade essencial entre eles.

Conectar emocionalmente o consumidor ao produto, segundo De Camargo (2016), envolve uma combinação de elementos sociais, psicológicos e rituais. Essa conexão é estabelecida ao explorar memórias e experiências pessoais, criando uma identificação genuína entre o consumidor e o produto.

É isto que as empresas e marcas fazem ao desenvolverem suas políticas de marketing verde, compreendem a potencialidade da transferência de significado cultural operando diretamente na relação entre o mundo culturalmente constituído, o bem de consumo e o consumidor.

FIGURA 6: RANKING DE POLUIÇÃO POR PLÁSTICO *BREAK FREE FROM PLASTIC*



FONTE: Conexão Planeta⁹

Contudo, estas mesmas empresas e marcas são as principais responsáveis de impulsionar o aumento da poluição mundial como a produção de latas e garrafas pet. Embora muitas delas promovam uma imagem favorável à reciclagem, a realidade da reciclagem muitas vezes é menos eficiente do que aparenta. A dificuldade em dimensionar a quantidade realmente reciclada decorre da inadequada destinação de seus produtos, que acabam indo para oceanos, lixões e aterros.

Outro fator preponderante no processo de reciclagem desse material, está em como essas embalagens chegam nos galpões de reciclagem, quase sempre com uma quantidade significativa de detritos (sujeira), que frequentemente dificultam sua valorização e comercialização pelos catadores de materiais recicláveis. Isto é, a coleta seletiva que deveria ser implementada nas cidades ainda é muito precária.

Muitas empresas responsáveis pela coleta de resíduos não implementam a coleta seletiva de forma eficaz e falham em integrar economicamente os catadores de materiais recicláveis na cadeia produtiva dos resíduos sólidos. Isso resulta em uma gestão inapropriada dos resíduos, com impactos negativos na eficiência da reciclagem e na inclusão socioeconômica dos catadores, que desem-

⁹ Disponível em: <https://conexaoplaneta.com.br/blog/pela-terceira-vez-consecutiva-coca-cola-pepsico-e-nestle-lideram-ranking-de-maiores-poluidoras-de-plastico-do-planeta/>
Acesso: 29 ago. 2024.

penham um papel crucial na valorização e reaproveitamento dos materiais recicláveis.

FIGURA 7: GRAFICO DE COMPROMISSO VOLUNTÁRIOS DAS EMPRESAS



FONTE: Conexão Planeta¹⁰

Apesar dos esforços das empresas e marcas para se conectar emocionalmente com os consumidores e promover uma imagem de responsabilidade ambiental, muitas delas ainda figuram entre as maiores poluidoras do meio ambiente. Isso levanta questões sobre o quanto essas empresas realmente cumprem suas promessas de sustentabilidade.

O consumo sustentável é uma abordagem mais abrangente, que considera não apenas como usamos os recursos, mas também quanto consumimos, enfatizando a responsabilidade coletiva. Ao contrário do consumo verde, que se adapta ao capitalismo incentivando a substituição de produtos, o consumo sustentável adota uma postura crítica e busca um consumo mais consciente e necessário.

Apesar de seu avanço em relação ao consumo verde, o consumo sustentável não é uma solução completa para a crise ambiental, mas representa um passo importante que deve ser considerado. A verdadeira responsabilidade ambiental exige não apenas estratégias de

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k2qPEMfxwmM> Acesso: 29 ago. 2024.

marketing e iniciativas superficiais, mas também mudanças profundas e efetivas em suas práticas e operações para reduzir o impacto ambiental de maneira substancial e duradoura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alice Duarte (2010) observa que a antropologia, ao focar principalmente em sociedades pré-industriais, negligenciou o estudo do consumo em sociedades industriais. Ela argumenta que a distinção entre presentes e mercadorias, central na obra de Mauss (1925), simplifica a realidade das sociedades modernas, ignorando outras formas de trocas e relações sociais que ocorrem fora do sistema de mercado.

Duarte (2010) destaca a necessidade de considerar as mudanças nas práticas culturais e sociais decorrentes da globalização e como estas desafiam os sistemas tradicionais de troca. Uma vez que esses sistemas influenciados por valores culturais e normas sociais desempenham um papel crucial na organização social, indo além do aspecto econômico para influenciar as interações culturais e identidades coletivas.

Os sistemas de troca em escala industrial impactam igualmente o ambiente em uma escala macroeconômica, influenciando coletivos sociais mais amplos, como no caso do aquecimento global. Resultando em políticas públicas frequentemente moldadas pela pressão da sociedade civil organizada, motivadas pelas dinâmicas de consumo. Essas ações acabam recebendo maior atenção em comparação a crises ambientais “localizadas”, como as condições de trabalho dos catadores de materiais recicláveis na cidade de Porto Velho-RO. Essas comunidades locais raramente despertam empatia ou comoção social, a menos que seja destacada pela propaganda midiática. Assim, a antropologia do consumo é crucial para entender a crise socioambiental atual, destacando que o consumo é agora central para as discussões ambientais.

As empresas e marcas a partir de sua estratégia de marketing verde tentam convencer a população de que suas escolhas individu-

ais, como demorar menos no banho, tentar separar seu resíduo doméstico na fonte, usar garrafas com composições mais “verdes” são as principais ações para o enfrentamento a crise ambiental. Entretanto, essas ações por si só não representam um terço das causas das grandes poluições, como o consumo de água usada pelo agronegócio, ou a quantidade de resíduos recicláveis descartados inapropriadamente.

Se a população (o consumidor) pode ter sua identidade coletiva e individual transformada pela transferência de significados culturais nos sistemas de trocas industriais, este também pode ser influenciado pela postura da sociedade como ator central na produção e reprodução de valores culturais sociais em constante construção, disputa e afirmação.

É essencial compreender o consumo sustentável ou consciente em toda a sua potencialidade na interação com o desenvolvimento sustentável, caso contrário, ele se tornará apenas uma miragem no deserto, criada por empresas e marcas que convencem os consumidores de sua viabilidade. Enquanto isso, os catadores de materiais recicláveis, que de fato fazem a diferença, continuam a atuar de forma estigmatizada e precarizadas.

Essa situação levanta incertezas sobre o futuro da sociedade de consumo, questionando se ela continuará a ignorar questões coletivas ou se os consumidores se tornarão cidadãos ativos na busca por soluções sustentáveis. Dessa forma, a antropologia do consumo é essencial para compreender a atual insustentabilidade socioambiental, fornecendo ferramentas relevantes para enfrentar esses desafios (De Sousa, De Figueiredo Magrin, 2022).

REFERÊNCIAS

AVELAR, Betânia Maria Zarzuela Alves de. **Outsiders nas políticas de meio ambiente: a construção da identidade do catador em Porto Velho-RO**, 2018, 54 f.: il. Monografia – Ciências Sociais. Fundação Universidade Federal de Rondônia – UNIR.

BOURDIEU, Pierre. **O desencantamento do mundo**: estruturas econômicas e estruturas temporais. Editora Perspectiva S/A, 1979.

BRASIL. Decreto nº 5.940, de 25 de outubro de 2006. Institui a separação dos resíduos recicláveis descartados pelos órgãos e entidades da administração pública federal direta e indireta, na fonte geradora, e a sua destinação às associações e cooperativas dos catadores de materiais recicláveis, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Decreto/D5940.htm>

BRASIL. Decreto nº 7.404, de 23 de dezembro de 2010. Regulamenta a Lei no 12.305, de 2 de agosto de 2010, que institui a Política Nacional de Resíduos Sólidos, cria o Comitê Interministerial da Política Nacional de Resíduos Sólidos e o Comitê Orientador para a Implantação dos Sistemas de Logística Reversa, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Decreto/D7404.htm>

BRASIL. Decreto nº 7.405, de 23 de dezembro de 2010. Institui o Programa Pró-Catador, denomina Comitê Interministerial para Inclusão Social e Econômica dos Catadores de Materiais Reutilizáveis e Recicláveis o Comitê Interministerial da Inclusão Social de Catadores de Lixo criado pelo Decreto de 11 de setembro de 2003, dispõe sobre sua organização e funcionamento, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Decreto/D7405.htm>

BRASIL. Lei nº 12.305, de 2 de agosto de 2010. Institui a Política Nacional de Resíduos Sólidos; altera a Lei no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998; e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12305.htm>

CARRIER, J. **Occidentalism: Images of the West**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1995a.

CAMARGO, H. W. de. Mito, consumo e imaginário: estruturas mágico-totêmicas no filme publicitário “Os últimos desejos da Kombi”. **Culturas Midiáticas**, [S. l.], v. 9, n. 1, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/cm/article/view/29370>. Acesso em: 25 out. 2024.

SOUSA, Donaria Queiroga de; MAGRIN, Eduardo de Figueiredo. O aporte da antropologia do consumo e insustentabilidade sociambiental atual. **Revista ETHNE**, v. 1, n. 2, p. 123-140, 2022.

DUARTE, A., 2002, “Daniel Miller e a antropologia do consumo”, **Etnográfica**, 6 (2): 367-378.

MALINOWSKI, Bronislaw. Etnologia e o Estudo da Sociedade. **Econômica**, n. 6, p. 208-219, 1922.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. 2012.

MCCRACKEN, Grant. Cultura e consumo: uma explicação teórica da estrutura e do movimento do significado cultural dos bens de consumo. **Revista de Administração de Empresas**, v. 47, p. 99-115, 2007.

PORTILHO, F. Consumo sustentável: limites e possibilidades de ambientalização e politização das práticas de consumo. **Cadernos EBAP.BR**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, p. 1-12, 2005.

SAHLINS, Marshall. A primeira sociedade de abundância. **Antropologia: Paisagens, Sábios e Selvagens**. Porto: Porto Editora, 1972.

SANTOS, Cristina. O lugar do consumo na problemática identitária contemporânea. In: **Forum Sociológico**. Série II. CESNOVA, 2013. p. 51-58.

TAVARES, Fred; FERREIRA, Giselle Gama Torres. Marketing verde: um olhar sobre as tensões entre greenwashing e ecopropaganda na construção do apelo ecológico na comunicação publicitária. **International Journal of Heritage Studies**, v. 12, n. 138, p. 23-31-0, 2012.

TEIXEIRA, Elenaldo Celso. O Papel das Políticas Públicas no Desenvolvimento Local na Transformação da Realidade. **Políticas Públicas** – AATR-BA, 2002. Disponível: <http://www.dhnet.org.br/dados/cursos/aatr2/a_pdf/03_aatr_pp_papel.pdf> Acesso em: 29 ago. de 2024.

Música:

GESSINGER, Humberto. Havaii. Performing Terra De Gigantes. (C) 1996 Bmg Brasil [1996]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4jRVaN520wM> . Acesso em 29 jun. 2024.



Foto: Rafael Passos

7

EDUARDO M. ZIMERMANN CAMARGO
HERTZ WENDELL DE CAMARGO

O filme de santo: ensaio sobre a ritualização da análise fílmica

*Eduardo Martins Zimmermann Camargo*¹
*Hertz Wendell de Camargo*²

Macumba, ainda hoje, é uma palavra que assusta. Deixa de orelha em pé os mais temerosos que, diante de qualquer despacho na encruzilhada, não hesitam em chutar a maldita-cuja. O termo, no entanto, é impreciso e misterioso. Segundo Pierre Verger (2012, p. 23), a designação em questão foi utilizada no Rio de Janeiro para denominar as cerimônias africanas. Em outras regiões os rituais são diversos, bem como o título: candomblé, xangô, tambor de mina, etc. Dessa maneira, assevera Alexandre Cumino (2015), “hoje, nenhum culto afro-brasileiro se identifica como Macumba” (p. 17). A expressão enigmática, entretanto, permanece na boca do povo.

Para muitos, a denominação é empregada de forma pejorativa. Menciona Edison Carneiro (2008), “Cumba é jongueiro ruim, que tem parte com o demônio, que faz feitiçaria, que faz macumba, reunião de cumbas” (p. 12). Para outros tantos, é a afirmação da resistência de um povo. Ressalta, por sua vez, Arthur Ramos (1940), “*Umbanda* pode ser feiticeiro ou sacerdote [...] ou ter a significação de arte, logar de macumba ou processo de ritual” (p. 114-115).

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (UFPR), Eduardo é pesquisador vinculado ao grupo de Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade (ECCOS). E-mail: emz.camargo@mauolhado.com

² Pós-doutorando em Antropologia (UFPB) e Docente PPGCOM-UFPR. Líder do grupo de Pesquisa ECCOS - Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade. E-mail: hzwendell@gmail.com

Aqui, emprega-se o conceito à vista da segunda interpretação, isto é, território de manifestação artística e cultural.

MACUMBEIRO: definição de caráter brincante e político, que subverte sentidos preconceituosos atribuídos de todos os lados ao termo repudiado e admite as impurezas, contradições e rasuras como fundantes de uma maneira encantada de se encarar e ler o mundo no alargamento das gramáticas. (Simas; Rufino, 2018, p. 5)

Para Luiz Rufino (2019, p. 116), a manutenção dos termos das “gramáticas do encanto” é uma forma de transgressão e resiliência contra aquilo que denomina de “processos de desmacumbização”. Assim sendo, a valorização de um vocabulário próprio, alista-se contra o discurso hegemônico e monológico. Falem bem ou falem mal, mas falem da macumba. Isto posto, salientam Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2018, p. 5), “Kumba também designa os encantadores das palavras, poetas”, e acrescentam, “macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço”. Ou seja, chuta que é poesia.

O cinema popular brasileiro ofereceu-se como morada dos encantos da macumba. Eduardo Coutinho, Glauber Rocha, José Mojica Marins e Nelson Pereira dos Santos são apenas alguns dos autores que flertaram com os feitiços. Em muitos casos, porém, a religião nas telas sofreu os mesmos golpes dos terreiros nas ruas. Muitos filmes, portanto, são controversos em suas formas de representar os rituais.

Para Alexandre Astruc (1948), o cinema é linguagem, “uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance” (p. 1), acrescentando que, “haverá cinemas como hoje há literaturas, pois o cinema como a literatura, antes de ser uma arte particular, é uma arte que pode exprimir qualquer setor do pensamento” (p. 2), e concluindo com a tese, “a expressão do pensamento é o problema fundamental do cinema” (p. 2).

À vista disso, ressalta-se que a abordagem de Astruc (1948) traz para o palco a tradição literária européia. No entanto, este legado

não parece satisfatório para analisar a ancestralidade do cinema popular brasileiro, fundamentado muitas vezes na oralidade dos terreiros. A mitologia dos orixás não foi escrita à caneta nas páginas da literatura, mas riscada com a pomba no chão dos terreiros. Para investigar tal cinema, revela-se a necessidade de desenhar metodologias e instrumentos de pesquisa específicos, através de leituras atentas aos termos das “gramáticas do encante”.

Inspirando-se na abordagem de Alexandre Astruc (1948), observa-se o nascimento não de uma “*caméra-stylo*”, como menciona o autor, mas de uma outra forma de representação. Esta, distancia-se do traçado da literatura europeia para aproximar-se do riscado da mitologia dos orixás. Em determinada vertente do cinema brasileiro, manifesta-se uma *Câmera-Pomba* onde, parafraseando Astruc (1948), “a *mise-en-scène* não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena”, mas um verdadeiro ponto riscado, em que “o autor escreve com a câmara”, como a entidade escreve com a pomba.

Defendendo um método de investigação firmado nas propriedades das manifestações religiosas, Simas e Rufino (2018) salientam: “a macumba é ciência, é ciência encantada e amarração de múltiplos saberes” (p. 12). E, acima de tudo, “o ponto está riscado: há que se ler a poética para se entender a política, há que se ler o encanto para se entender a ciência” (p. 18). De forma semelhante, crê-se, há que se ritualizar a análise fílmica para se entender o cinema popular brasileiro.

POR QUE ESTUDAR ZÉ DO CAIXÃO E A OBRA DE SEU CRIADOR?

Este artigo – que tem como base outra encruzilhada, a pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (Camargo, 2023) – prova que o cinema também é encruzilhada, portanto, morada de Exu. Esse fascinante *trickster* de origem iorubana está presente no jogo entre luz e sombra, na dança malandra com as palavras do roteiro, na fecundidade das narrativas, no engano dos olhos por meio

do som e da imagem em movimento, no rito de passagem do real para o mundo mítico por meio da tela, especialmente, no encontro com os deuses na caverna escura, a sala de cinema. Este texto dialoga diretamente com o estudo aprofundado – a referida dissertação do PPGCOM-UFPR – de um Exu bem brasileiro, nascido na encruzilhada do cinema, *Zé do Caixão*.

Há algo de fascinante e perturbador no personagem *Zé do Caixão*, criação magistral de José Mojica Marins. Vai além de ser apenas um ícone do terror. É um espelho sombrio que reflete a complexidade da cultura brasileira, onde a religiosidade popular e o misticismo se misturam à crítica social e ao questionamento existencial. Essa figura enigmática não é apenas uma encenação do medo, mas também uma encarnação das dualidades presentes em nossa sociedade, transitando entre o sagrado e o profano, o popular e o erudito.

Mojica foi um cineasta intuitivo que construiu sua linguagem única inspirado em sua experiência de vida e nas influências da religiosidade popular. Criado em uma São Paulo operária e rodeado pela atmosfera dos terreiros e pelo culto aos orixás, Mojica incorpora no seu cinema uma profundidade cultural que vai além do simples horror. Ele transforma *Zé do Caixão* em um gênero de Exu cinematográfico, uma figura ambígua que desafia tanto a moral conservadora quanto as normas do cinema convencional. *Zé do Caixão* é um personagem complexo, um coveiro com aspirações sombrias e uma visão de mundo que mistura egoísmo, desejo de poder e desprezo pela moralidade tradicional. Para Mojica, ele é uma maneira de exorcizar os medos e frustrações de uma sociedade marcada por conflitos entre o bem e o mal, o tradicional e o disruptivo. Em cada aparição, *Zé do Caixão* evoca uma rebeldia que dialoga com o arquétipo de Exu na Umbanda – originalmente o orixá das encruzilhadas, senhor das escolhas e das provocações, repleto de simbolismos ambíguos. Exu é, ao mesmo tempo, guardião e enganador, protetor e provocador, um ser que transcende a dualidade tradicional, algo que *Zé do Caixão* representa bem com seu comportamento iconoclasta e suas ações moralmente ambíguas.

Estudar José Mojica Marins significa entender uma obra que subverte o sistema, que transforma o horror em uma plataforma

para a crítica social e que utiliza o cinema como um ritual de expressão. Sua influência no cinema brasileiro vai além do gênero de terror. Trata-se de um dos poucos cineastas que souberam capturar o imaginário popular, o transformando em uma ferramenta de confronto e reflexão. Sua visão única, inspirada no misticismo brasileiro e na cultura das periferias, desafia o cinema hegemônico e abre espaço para um novo tipo de narrativa – o cinema de resistência, onde sagrado e profano se misturam e dialogam com as angústias da sociedade brasileira.

Ao interpretar Zé do Caixão como uma figura que deriva do conceito exuístico da Umbanda, Mojica cria uma simbologia em ressonância com a cultura afro-brasileira e com o sincretismo religioso do Brasil. Sua obra é um chamado para reconhecer as encruzilhadas do nosso próprio imaginário, onde orixás, santos, entidades, inquices, voduns e demônios coexistem e nos desafiam a enfrentar as dualidades da vida. Zé do Caixão, de cartola e capa preta, permanece como um guardião da cultura brasileira, uma figura que transcende o horror e se torna um símbolo de resistência e de identidade.

Zé do Caixão é mais do que um personagem – é um símbolo, um espelho da nossa cultura, um Exu que guia o público pelo desconhecido, por uma jornada de medo e autoconhecimento. Ele é um intermediário que expõe as camadas mais obscuras da alma humana, nos forçando a confrontar nossos medos e preconceitos. Mojica, como criador, realiza um trabalho de “macumba cinematográfica”, onde o terror e o misticismo servem para iluminar as contradições e os dilemas de nossa sociedade.

ELEMENTOS DA ANÁLISE MITOSSIMBÓLICA

Para Edison Carneiro (2008), designações como macumba, tambor e batuque, definem cultos singulares, compostos por seus próprios traços de identidade. No entanto, o autor destaca que, “muitas dessemelhanças formais, que tendem a multiplicar-se com o tempo, mascaram, realmente, a unidade fundamental dos cultos

de origem africana” (p. 6). Visto que, embora tenham se diferenciado, existe um conjunto de quatro características compartilhadas entre estes, ou seja: “[...] a possessão pela divindade, o caráter *pessoal* desta, a consulta ao adivinho e o *despacho* de Exu” (Carneiro, 2008, p. 20). Estas, serão utilizadas enquanto categorias da análise fílmica dos filmes que representam temas dos terreiros.

A primeira dessas categorias – a possessão pela divindade – seria a propriedade predominante nestes rituais. Segundo Carneiro (2008, p. 16), “[...] as outras dela decorrentes, mas todas importantes para identificá-los como de origem africana”. Além disso, trata-se de um tipo particular de possessão, pois “diversamente do que acontece nos demais cultos e religiões existentes no Brasil, a divindade se apossa do crente, nos cultos negros, servindo-se dele como instrumento para a sua comunicação com os mortais” (Carneiro, 2008, p. 16). O corpo é transformado no meio, na mídia, no médium, é através dele que se transmitem as mensagens de uns para os outros.

Em nenhum outro rito, o corpo daquele que crê é tomado pela divindade, segundo o etnólogo. No espiritismo, por exemplo, são incorporados os espíritos dos mortos e, na pajelança, mesmo que se incorpore determinadas divindades, estas se manifestam apenas no corpo sagrado do pajé. Conclui Carneiro (2008, p. 17), “assim, não é o fenômeno da possessão, por si mesmo, que caracteriza os cultos de origem africana, mas a circunstância de ser a *divindade* o agente da possessão”. De acordo com Nina Rodrigues (2021, p. 65), durante a possessão pela divindade, o indivíduo é tomado por um outro, “como na possessão demoníaca, como na manifestação espírita, o santo fetichista pode apoderar-se sob invocação especial, do pai de *terreiro*, ou ainda de qualquer filho de santo, e por intermédio deles falar e predizer”. Rodrigues (2021, p. 66) destaca que, na África, tal estado é restrito a alguns poucos favorecidos e notáveis na hierarquia do culto, entretanto, na Bahia, “quase todos os filhos e filhas de santo são suscetíveis de uma manifestação desta natureza, e só como exceção o fato não se dará”.

A pessoa em quem o santo se manifesta, que *está* ou *cai de santo* na gíria de *candomblé*, não tem mais consciência dos seus atos, não sabe o que diz, nem o que faz, porque quem

fala e obra é o santo que dele se apoderou. Por esse motivo, desde que o santo se manifesta, o indivíduo, que é dele portador, perde a sua personalidade terrestre e humana para adquirir, com todas as honras a que tem direito, a do deus que nele se revela. (Rodrigues, 2021, p. 65)

Para Rodrigues (2021, p. 71), entretanto, os casos de possessão pela divindade “[...] não são mais do que estados de sonambulismo provocado, com desdobramentos e substituição de personalidade”. Do ponto de vista clínico, destaca a semelhança entre os recursos utilizados para provocar o estado de santo e aqueles empregados por hipnotizadores, salientando que, entre as ferramentas, “das mais poderosas se pode considerar neste particular a influência da dança” (p. 72), e ainda, “por via de regra é a música que provoca o estado de santo” (p. 73).

Para Ioan Lewis (1977, p. 222), quando investiga o xamanismo, “desse ponto de vista a possessão não é para as pessoas psicologicamente normais, mas apenas para os perturbados”, e acrescenta, “o xamã possuído por espírito é apresentado como uma personalidade conflituada que deveria ser classificado ou como seriamente neurótica ou mesmo psicótica”.

Entretanto, acentua Lewis (1977, p. 230) em sua Sociologia do Êxtase, “[...] devemos lembrar que nas sociedades com que estamos lidando a crença nos espíritos e na possessão por eles é normal e aceita”. E realça:

Experiências transcendentais desse tipo, tipicamente concebidas como estados de “possessão”, têm dado aos místicos a reivindicação única de conhecimento experimental direto do divino e, quando isso é reconhecido por outros, a autoridade para agir como privilegiado canal de comunicação entre o homem e o sobrenatural. (Lewis, 1977, p. 17-18)

Ainda assim, semelhante à disputa que circunda o termo macumba, a possessão ritual também sofre com o preconceito. Interpretações de diversos autores, sejam psiquiatras ou antropólogos, entre tantos outros, veem o possesso como sujeito patológico, tor-

nando o próprio vocábulo polêmico. A possessão, na literatura, é tratada ora como enfermidade, ora como loucura. Os possuídos são exibidos como exóticos, epiléticos, histéricos, etc. Estigmatizando, portanto, o conceito e as cerimônias.

Para Lewis (1977, p. 21), entretanto, tais análises estão pouco interessadas no estudo do êxtase enquanto fato social, pois “[...] quando eles se aventuraram fora de sua tradição nativa para considerar as provas de outras culturas, sua abordagem foi geralmente distorcida desde o início por suposições etnocêntricas sobre a superioridade de sua própria religião”. À vista disso, se a macumba para muitos é qualificada como alienação, a possessão é classificada como alucinação. Isto, porém, é uma venda nos olhos do observador.

Embora tenha predominado por muito tempo a abordagem contrária, para Lewis (1977), “o xamã é assim o símbolo não da submissão e dependência, mas da independência e esperança” (p. 235), porque “é puxando os deuses até seu próprio nível, tanto quanto flutuando nas alturas para encontrá-los, que o xamã permite ao homem negociar com as divindades em pé de igualdade” (p. 236).

O xamã não é escravo, mas senhor da anomalia e do caos. O mistério transcendental que está no âmago de sua vocação é a paixão do curandeiro; seu triunfo final sobre a experiência caótica do poder rústico que ameaça fazê-lo sucumbir. Da agonia da aflição e da escura noite da alma surge literalmente o êxtase da vitória espiritual. Enfrentando o desafio das forças que controlam sua vida e superando-as, valentemente nesse crucial rito iniciatório que reimpõe ordem ao caos e ao desespero, o homem reafirma-se senhor do universo e afirma seu controle sobre o destino e a sorte. (Lewis, 1977, p. 235)

Portanto, a noção de possessão é por vezes substituída por outra que não carrega tamanho fardo. Bem como salienta que o sujeito não é meramente passivo (possuído), mas também atuante neste processo, pois congrega com a divindade. Torna-se parte daquilo que encarna, partilha do que materializa, corporifica aquilo que acredita. Isto é, trata-se mais da incorporação da divindade, menos da possessão do indivíduo.

Na segunda característica - o caráter pessoal da divindade - Edison Carneiro (2008, p. 17) prossegue, “acredita-se, em todo o Brasil, que cada pessoa tem, velando por si, uma divindade protetora”, lembrando que, “o privilégio de servir de instrumento (*cavalo*) à divindade está reservado a alguns, que precisam iniciar-se (*assentar o santo*) para recebê-la”, destacando enfim, “a iniciação prepara o crente como devoto e como altar para a divindade protetora, que tem caráter *pessoal* - isto é, embora seja Ogum ou Omolu, é o Ogum ou Omolu particular do crente, e, em alguns lugares, tem mesmo um nome próprio [...]”.

Sendo o *Orisa* imaterial, ele só pode manifestar-se aos seres humanos através de um deles, que escolheu para servir-lhe de cavaladura, de médium, geralmente denominado *iyaworisa*, mulher do *Orisa*; o sexo não está implicado neste nome e o que ele exprime é a idéia de possessão pelo *Orisa*. (Verger, 2012, p. 81)

Para Carneiro (2008), “a dedicação a uma única divindade já não é geral, mas esta mantém o seu caráter *pessoal* em todos os cultos – a Iemanjá de uma pessoa não pode manifestar-se em outra, mesmo que a protetora seja também Iemanjá [...]” (p. 18). Em resumo, “daí dizer-se ‘o Ogum de Maria’, ‘o Xangô de Josefa’ ou ‘a Iansã de Rosa’, necessariamente distintos do Ogum, do Xangô ou da Iansã de outras pessoas” (p. 17), isto é, “deste modo, cada *cavalo* está preparado para receber apenas a sua divindade protetora, e nenhuma outra [...]” (p. 17).

Os negros imaginam que todas as pessoas têm um espírito protetor - também chamado *anjo-da-guarda*, devido à influência do catolicismo - que deve, necessariamente, ser um dos orixás, em qualquer das suas formas. O protetor se evidencia por fatos à primeira vista sem importância, seja por um sonho, seja por perturbações mentais, seja por dificuldades de vida. Às vezes, também por predileções pessoais. (Carneiro, 2008, p. 99)

O orixá de cada um poderia, então, se manifestar através de um sonho, meio de revelação descrito, aliás, nos estudos dos principais

pesquisadores do tema. Relata Manuel Querino (2021, p. 45), “[...], quem precisa de algum benefício da deusa dirige-se à margem do rio, e aí implora os benefícios da *mãe d’água*”, e então, “à noite ela aparece em sonho e ordena o que convém fazer”.

Entre outros casos, a título de exemplo, Nina Rodrigues (2021, p. 87) recorda ainda, “contou-me uma velha africana que o seu santo lhe fora revelado em sonho”.

Dormindo, viu um santo que lhe cingia os punhos de fios de contas brancas e lhe ordenava que se vestisse toda de branco. Quando despertou contou o sonho a companheiros que lhe aconselharam fosse consultar a respeito um pai de terreiro. Este concluiu que era Oubatalá quem se revelava por essa forma, e ordenou à velha que tratasse de fazer o seu santo. (Rodrigues, 2021, p. 87)

A terceira e a quarta características estão intrinsecamente relacionadas, são complementares. Para Carneiro (2008), Ifá e Exu são protagonistas nestas manifestações religiosas, desempenhando funções primordiais, pois, segundo o autor, estes, “tal como os imaginam os nagôs e os jejes, são seres intermediários entre as divindades e os homens” (p. 18). Responsáveis pela transmissão dos desejos de uns e outros, sem os quais não haveria comunicação, nem cerimônia, eles mantêm o fio entre o lado de cá e o de lá. Destaca Carneiro (2008), “Ifá, entretanto, por trazer aos homens a palavra das divindades, situa-se em posição superior a Exu, que transmite às divindades os desejos dos homens” (p. 18). Em resumo, “o oráculo e o mensageiro ajudam a caracterizar os cultos de origem africana” (p. 20).

De acordo com Carneiro (2008), o princípio do ato religioso é reservado à figura de Exu, o mensageiro. Nenhum trabalho se dá sem sua aprovação. Já que, “todos os momentos iniciais de qualquer cerimônia, individual ou coletiva, pública ou privada, lhe são dedicados para que possa transmitir às divindades os desejos, bons ou maus, daqueles que a celebram” (p. 19).

A homenagem obrigatória a Exu (despacho ou ebó) pode tomar as mais diversas formas quando individual ou privada - desde um grande cesto contendo bode, galinha pre-

ta e outros animais sacrificados, bonecas de pano, às vezes picadas de alfinetes (lembrança do *envoûtement* ocidental), farofa de azeite de dendê, garrafas de cachaça, tiras de pano vermelho e moedas, como na Bahia, até apenas uma vela acesa, uma garrafa de cachaça e alguns charutos, como no Rio de Janeiro. (Carneiro, 2008, p. 19)

Acrescenta Vagner Gonçalves da Silva (2022, p. 205), “Exu, além de receber uma parte do sacrifício dedicado aos outros orixás, pode ser diretamente reverenciado por meio de ritos próprios”, ou seja, “na tradição nagô, o padê ou ipadê é seu rito por excelência”, concluindo que, “o objetivo principal da cerimônia é acionar Exu para que atue no gerenciamento do fluxo entre mundos, pessoas, entidades, estados das coisas, substâncias, elementos etc”.

Roger Bastide (1978, p. 20), do mesmo modo, ressalta que a cerimônia deve começar com a oferta de Exu, mas argumenta que a motivação desta sofre de interpretação equivocada em determinados terreiros, principalmente aqueles que vinculam o orixá com o diabo. Nestes, Exu “[...] poderá perturbar a cerimônia se não for homenageado antes dos outros deuses, como aliás ele mesmo reclamou”, e portanto, “[...] é preciso pedir-lhe que se afaste”. Despacha-se, então, Exu, já que, “daí o termo de *despacho*, empregado algumas vezes em lugar de *padê*, *despachar* significando ‘mandar alguém embora’”.

Para muitos, a iniciação deste orixá oferece riscos ao iniciado e até mesmo à casa. Menos por ser uma criatura maligna do que por seu poder monstruoso. A força que representa deve ser assentada com grande cautela, pois se realizada equivocadamente pode conduzir o sujeito à loucura. Sobre isto, Vagner Gonçalves da Silva (2022) afirma:

Para muitos sacerdotes, deve-se evitar iniciações para Exu, não porque essa divindade representa um “carrego” no sentido negativo do termo, mas porque se trata de uma força incomensurável, a própria energia dinâmica da vida, que não pode ser assentada na cabeça de um simples mortal sem causar danos a ele. (Silva, 2022, p. 60)

Neste caso, Silva (2022) salienta que os “filhos de Exu” carregavam então um estigma, pois a feitura dedicada a este orixá era vista como tabu e evitada.

Até mesmo porque Exu, em muitos terreiros, é sinônimo de espírito de morto (encosto) que, ao possuir o corpo de uma pessoa, tem de ser “despachado” (mandado embora) ou “doutrinado”. Essa é a concepção mais frequente de Exu na umbanda, e a linha que ele nomeia e que reúne inúmeras entidades é uma das mais populares desde que essa religião foi sistematizada na primeira metade do século XX. (Silva, 2022, p. 60)

Exu, porém, nada mais é do que o mensageiro. E, por excelência, um contador de histórias. Exu é puro suco de cinema brasileiro.

Exu é, na verdade, o Mercúrio africano, o intermediário necessário entre o homem e o sobrenatural, o intérprete que conhece ao mesmo tempo a língua dos mortais e a dos Orixá. É pois ele o encarregado – e o *padê* não tem outra finalidade – de levar aos deuses da África o chamado de seus filhos do Brasil. (Bastide, 1978, p. 20).

Embora assumam diferentes formas, Carneiro (2008, p. 19) salienta que “em todo o Brasil, entretanto, o despacho de Exu deve ser depositado numa encruzilhada, domínio incontestado do mensageiro celeste”. E, em linhas gerais, Vagner Gonçalves da Silva (2022, p. 226) conclui, “o rito do *padê* na tradição angola, assim como na tradição queto-nagô, faz referência ao mundo das passagens, da comunicação entre os vivos e os mortos, entre os homens e seus ancestrais”.

Na consulta ao adivinho, última categoria, segundo Verger (2012), “*Ifa*, entre os *yoruba*, não é propriamente uma divindade (Orisa). É o porta-voz de *Orunmilã* e dos outros deuses” (p. 579). É um guia e também um conselheiro para aqueles que o procuram, além disso “é também o destino, a personalidade das pessoas” (p. 582).

Em caso de dúvida, *Ifa* é consultado pelas pessoas que precisam tomar uma decisão, que querem saber da oportunidade de realizar uma viagem, contratar um casamento, fechar

uma venda ou uma compra importante ou, então, por aqueles que procuram determinar as razões de uma doença ou saber se há sacrifícios ou oferendas a fazer a uma divindade. (Verger, 2012, p. 579)

Dessa maneira, para Pierre Verger (2012, p. 582), “um homem desejoso de conhecer sua identidade profunda e de saber como comportar-se na vida deve adquirir seu *Ifá* pessoal [...]”. Este personagem, no entanto, atravessa profundas transformações em sua adaptação aos diferentes tipos de terreiros, pois o próprio gesto de adivinhação passa por acentuadas mudanças ao longo dos anos, reinventando-se ou atualizando-se.

A consulta às divindades, outrora feita por um sacerdote especial, passou a fazer parte das atribuições dos chefes de culto, tanto por constituir uma boa fonte de renda como pelo prestígio social que dela advém. Traços culturais europeus, do espiritismo e do ocultismo, modificaram o padrão original de consulta às divindades, à medida que os cultos foram atraindo negros de outras tribos e nacionais, pobres e ricos, de todas as cores. Muitas vezes sem a mais ligeira lembrança de Ifá, a consulta pode realizar-se diante de um copo d’água ou de uma vela acesa, com o adivinho possuído por uma divindade qualquer, não interpretando a linguagem sagrada dos búzios, de que já não se serve, mas *vendo* o futuro do consulente. (Carneiro, 2008, p. 18)

Aponta Carneiro (2008), “se a consulta às divindades nem sempre se faz sob a invocação de Ifá, a sua associação ao despacho de Exu dar-nos-á a confirmação de que se trata de uma das facetas mais importantes do modelo nagô” (p. 20). Isto porque, “mais do que as outras divindades, são inseparáveis a todos os cultos dois personagens - Ifá, oráculo, e Exu, mensageiro celeste” (p. 18).

No primeiro caso, relata Edison Carneiro (2008), “o sacerdote se chama *olhador*, por *olhar* o futuro, e daí vem a expressão *olhar* com o ifá” (p. 130). No segundo, “vai-se fazer o despacho (padê) de Exu, *o homem da rua*, um espírito que, como criado dos orixás, pode fazer o mal e fazer o bem, indiferentemente, dependendo da vontade do invocante” (p. 57).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segredam Simas e Rufino (2018, p. 106), “os velhos jongueiros contam que uma das artimanhas de alguns mandingueiros é a capacidade de ter a vista forte, ou seja, enxergar aquilo que convencionalmente não se enxergaria”. É necessário avistar e acreditar nos saberes e artifícios invisibilizados, ignorados por muitos.

A questão que os jongueiros nos lançam, ao destacar a vista forte de alguns mandingueiros, não é exatamente a do olho que tudo vê e vigia, como o olhar panóptico. O que os jongueiros nos dizem é exatamente o contrário, falam sobre o olhar que acredita aquilo que geralmente não é visto. (Simas; Rufino, 2018, p. 106)

O cinema popular brasileiro é um artifício de vista forte. Uma das façanhas de alguns cineastas é a capacidade de enxergar aquilo que convencionalmente não se assistiria. Para analisar e interpretar suas obras, é preciso também ter a vista forte. Para escutar os tambores do terreiros e dialogar com os termos das “gramáticas do encanto”. Pois, assim mescla-se as sete artes às sete encruzilhadas. E, dessa maneira, inventa-se um estilo de escrita fílmica. Para tanto, propõe-se empregar, enquanto categorias de análise, as características apontadas por Edison Carneiro (2008), isto é, “[...] a possessão pela divindade, o caráter *pessoal* desta, a consulta ao adivinho e o *despacho* de Exu” (p. 20).

Na análise e interpretação das fontes fílmicas, o primeiro passo, de acordo com o presente método, seria observar as formas de manifestação destas características na tela. Já que, embora sejam muitas as obras que tratam da macumba, algumas comungam, de forma mais enraizada, da unidade fundamental que define os cultos de origem africana. Nestas, a estrutura mítica está entranhada na trama fílmica. Isto é, incorpora-se aí uma Câmera-Pemba que, mais do que retratar os terreiros, insere-se no transe e partilha das ritualizações que sustentam as cerimônias, transformadas pelo ritual cinematográfico. Neste cenário, o cineasta passa a escrever com a câmera, como a entidade escreve com a pemba.

REFERÊNCIAS

- ASTRUC, Alexandre. **Nascimento de uma nova vanguarda**: a câmera-stylo. Tradução: Matheus Cartaxo. Foco - Revista de Cinema, 2012. (1ª edição publicada em L'écran français, nº 144, 1948).
- BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia**. 3ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- CAMARGO, Eduardo Martins Zimmermann. **O Exu de José : encenação e encarnação na trilogia de Zé do Caixão**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná. 157f. 2023
- CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. 9ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.
- CUMINO, Alexandre. **Umbanda não é macumba**: umbanda é religião e tem fundamento. São Paulo: Madras, 2015.
- LEWIS, Ioan M. **Êxtase religioso**: um estudo antropológico da possessão por espírito e do xamanismo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- QUERINO, Manuel. **A raça africana e seus costumes na Bahia**. 2ª ed. Salvador: P55 Edições, 2021.
- RAMOS, Arthur. **O negro brasileiro**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.
- RODRIGUES, Nina. **O animismo fetichista dos negros baianos**. 2ª ed. Salvador: P55 Edições, 2021.
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. **Exu**: um deus afro-atlântico no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.
- VERGER, Pierre. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns**. 2ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: EDUSP, 2012.



Foto: Rafael Passos

8

JESSYCA BARBOSA MARINS

Tribos Indígenas do Carnaval da Paraíba: identidade, religiosidade e festa na cidade

Jessyca Barbosa Marins¹

As Tribos Indígenas de Carnaval² são uma expressão artístico-cultural centenária, cujos registros mais consistentes datam do início do século XX, sendo aqueles produzidos por Mário de Andrade (1938) e Câmara Cascudo (1962) os mais difundidos. Grosso modo, consistem em uma expressão artística relacionada ao ciclo carnavalesco, onde os indivíduos dançam e dramatizam o “ritual da matança”³. Em João Pessoa, as Tribos Indígenas se apresentam anualmente para um público de vizinhos e amigos ao participarem e disputarem o Concurso do Carnaval Tradição, realizado pela Prefeitura Municipal de João Pessoa (PMPJ). No concurso, apresentam-se para uma comissão julgadora que avalia e pontua as suas performances de acordo com diversos critérios como conjunto, coreografia, fantasias, capacetes⁴, batuques e estandartes. Os integrantes dançam e

¹ Graduada em Licenciatura em Ciências Sociais, com mestrado em Antropologia Social, cursando o doutorado em Antropologia Social, ambas pela UFPB. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2495705673273246> E-mail de contato: marinsjessyca@gmail.com.

² As Tribos Indígenas de carnaval têm passado por uma revisão de sua nomenclatura, que até então utilizava o termo “Tribo de Índio”. Neste sentido, por vezes utilizamos “índio” como categoria nativa, ainda muito difundida entre os atores dessa expressão.

³ Momento dramático onde os integrantes encenam uma disputa entre os indígenas. Após a matança momento onde todos os integrantes estão ao chão, como que no fim de uma guerra, surge o Feiticeiro, que borrija a fumaça do seu cachimbo nos integrantes, recitando a Loa (espécie de grito de guerra das tribos) e ressuscitando todos os índios, finalizando o desfile com a dança do sapo.

⁴ São grandes estruturas com penas, brilhos e outros adereços, em formato de cocar, que chegam a pesar 40kg, e estão situados na ala de abertura do desfile.

encenam o “ritual da matança” com os seguintes personagens: cacique, pajé, feiticeiro, caçador, espiões⁵, porta-estandarte, conjunto de tocadores de percussão, cordões (filas de ambos os lados de integrantes dançando o “toré”), invasores⁶, contramestre e curumins (grupos de crianças que participam do desfile).

Apesar da expressão Tribos Indígenas de Carnaval estarem diretamente vinculadas ao Carnaval Tradição⁷, sua existência é anterior a implementação desse formato de carnaval – com desfile e concurso – na cidade, sendo relatada desde os primórdios do carnaval popular pessoense e adjacências. Ainda que o formato de apresentação tenha se transformado ao longo do tempo, seus principais elementos se mantêm e demonstram ligações profundas com o universo simbólico indígena. Para além da incorporação de nomenclaturas, são incorporados também elementos marcantes da etnicidade dos povos indígenas do Nordeste, tais como o toré⁸, e componentes diretamente ligados ao sagrado, mais detidamente ao universo simbólico da Jurema⁹, religião afro-indígena bastante presente entre os povos indígenas da Paraíba. Demonstra-se isso com o fato de que personagens de destaque para essa expressão, como o feiticeiro, por exemplo, em sua maioria são praticantes da Jurema. O feiticeiro, portanto, representa um elo de ligação entre a expressão artística e a dimensão religiosa que ela carrega.

⁵ São os integrantes que carregam os grandes capacetes.

⁶ São denominados “invasores” os integrantes que dão início à parte dramática do desfile, representando a cena da matança.

⁷ Carnaval Tradição é o nome oficial de como a Prefeitura Municipal de João Pessoa denomina o carnaval formado pelas Tribos Indígenas, Orquestras de Frevo e Escolas de Samba da cidade, realizado anualmente em desfile competitivo na Avenida Duarte da Silveira.

⁸ O toré se constitui como um importante sinal diacrítico para os povos indígenas do Nordeste. É uma prática ritual composta por dança, música, consumo do vinho feito da jurema, onde se estabelece contato com a ancestralidade e os encantados. (Palito; Sousa Júnior, 2004).

⁹ “[...] podemos defini-lo como um complexo semiótico, fundamentado no culto aos mestres, caboclos e reis, cuja origem remonta aos povos indígenas nordestinos” (Salles, 2010, p. 101).

IMAGEM 1: DESFILE DA TRIBO INDÍGENA TABAJARA,
NO CARNAVAL DE JOÃO PESSOA/ 2024.



FONTE: Registo do fotógrafo Rafael Passos

Uma Tribo Indígena de Carnaval é uma expressão que aciona identidades indígenas e ocorre em espaço urbano periférico. Espaços esses que, historicamente, tiveram ocupação de agrupamentos indígenas que migraram dos seus lugares de origem e passaram a ocupar as periferias da cidade de João Pessoa e da Região Metropolitana. É composta por cerca de 50 a 80 integrantes no total, entre músicos e dançarinos. Os integrantes são quase todos oriundos da mesma comunidade e se encontram durante alguns meses do ano, em um ciclo carnavalesco, para ensaiar e socializar, enquanto se preparam para a competição dos desfiles de carnaval. A formação musical é composta por ganzá, triângulo, bumbo e um instrumento de sopro denominado pelos integrantes por “gaita”, que apresenta um som bastante característico e cujo processo de transmissão às novas gerações é realizado por meio da oralidade (Clemente, 2013), constituindo-se como um dos elementos de referência desta expressão artística. É importante salientar que a “gaita” foi registrada por Mário de Andrade (1930), durante a Missão de Pesquisas Folclóricas.

cas, na Paraíba, em um toré no município de Mamanguape. Estes instrumentos eram confeccionados a partir da taboca. Devido à escassez dessa planta, seus tocadores, também conhecidos por “gaiteiros”, começaram a confeccionar com outros materiais, a exemplo do cano PVC (Costa, 2023, p. 23).

IMAGEM 2: DESFILE DA TRIBO INDÍGENA TUPY GUANABARA, NO CARNAVAL DE JOÃO PESSOA/ 2024.



FONTE: Registo do fotógrafo Rafael Passos.

TRIBO INDÍGENA DE CARNAVAL E A RELIGIOSIDADE

Boa parte dos grupos populares que desfila no carnaval brasileiro apresenta uma ligação com as religiões de matrizes africanas e indígenas. É interessante pensar que estas religiões, que historicamente sofreram processos de marginalização e apagamento de sua memória, tenham presença marcante na festa brasileira de maior destaque nacional. O rito carnavalesco e sua condição liminar possibilitam a expressão dessas manifestações religiosas sem que haja uma perseguição direta e que, além disso, nesse momento liminar

do rito carnavalesco, estes grupos recebam certo destaque, a exemplo dos Maracatus Nação, Caboclinhos, Maracatu Rural, Afoxés, entre outros (Cf. Turner, 1974).

Durante o ciclo carnavalesco, as Tribos Indígenas de carnaval ensaiam e socializam, enquanto se preparam para a competição dos desfiles do carnaval tradição, quando dramatizam o “ritual da mataca” com diversos personagens. O ritual se constitui como um dos elementos distintivos em relação a outros grupos que acionam identidades indígenas, como os Caboclinhos (PE). A performance envolve elementos também presentes nas simbologias da Jurema Sagrada, a exemplo do cachimbo, a mistura de ervas e fumo, da ritualística do feiticeiro e o fato desse personagem ser, em sua maioria, vinculado a um terreiro de Jurema, como podemos perceber nesse trecho abaixo:

Outro aspecto observado a partir dos discursos obtidos nas entrevistas realizadas diz respeito ao personagem do feiticeiro. De acordo com os entrevistados, os feiticeiros, em sua grande maioria, são pessoas praticantes da religião da Jurema Sagrada, conforme relata Dona Helena (2018): ‘Tem que ter muito coração pra poder fazer, né? É, todo feiticeiro, ele é macumbeiro. Ele tem que fazer parte do candomblé. Tem uns que não são, mas a maioria são, né? Quase todos que eu conheço são. E, raramente, aqui na tribo, não é...’ (Helena, 2018 *apud* Muccillo, 2019, p. 68).

Em outro relato captado pela pesquisadora Marcela Muccillo, em sua pesquisa intitulada “Estudo da Cultura Material das Tribos Indígenas Carnavalescas” (2019), reforça o vínculo do feiticeiro, figura central no desfile das tribos de carnaval, com as religiões de matrizes afro-indígenas, vejamos:

Porque ele é tipo o pajé da tribo. Ele tá ali, tanto é que ele não morre, ele é tipo o pajé velho da tribo. É no caso o curandeiro da tribo. Ele fica lá pra soltar no caso o cachimbo dele, pra fazer a cura, ele tipo na magia, a feitiçaria é com ele. Na tribo tem que ter o pajé original, o feiticeiro, toda tribo, índio é o tema original. Não é obrigatório, porque ele não tem julgamento pra feiticeiro, mas todas têm. Só

não é obrigado. [...] Ele que faz, mas a gente dá o material. Ele pesquisa o modelo que ele quer, no caso no tema, né? O tema é tal... aí ele pesquisa, traz pra gente elaborar pra ver se a gente aceita ou não. Aí todos nos vamos dizer, acrescenta isso, arruma aquilo. Aí a gente dá o material e e já vem pronto. [...] [Resposta para a pergunta: o feiticeiro tem alguma relação com a Jurema?] É... com a Jurema. Isso aí tem a ver, é tanto que ele é... geralmente os feiticeiros que a gente conhece (Sandra, 2018 *apud* Muccillo, 2019, p. 69).

No momento em que toda a tribo está ao chão, após o massacre do ritual da matança, é o feiticeiro que utiliza o seu cachimbo para curar os “índios” e ressuscitá-los através da força da fumaça sagrada. Os elementos presentes na fantasia do feiticeiro também são bastante significativos e fazem alusão ao universo simbólico do culto da Jurema, tais como cabaças, sementes de Lágrima de Nossa Senhora¹⁰, penas de aves, búzios entre outros elementos.

IMAGEM 3: DESFILE DA TRIBO INDÍGENA TABAJARA, NO CARNAVAL DE JOÃO PESSOA/ 2024.



FONTE: Registo do fotógrafo Rafael Passos.

¹⁰ Seu nome científico é o *Coix lacryma-jobi*, é uma semente bastante usadas para confeccionar guias de proteção espiritual para os adeptos de algumas religiões de matriz afro-indígena a exemplo do culto a Jurema Sagrada.

As Tribos Indígenas de carnaval da Paraíba se destacam das demais brincadeiras, que criam e recriam uma estética que remete aos povos indígenas e/ou caboclos¹¹, por ritualizarem, na avenida a morte e a ressurreição dos índios através do ritual da matança. Apesar desses grupos não se reconhecerem enquanto grupo étnico, muitos fazem menção aos seus mais velhos como sendo descendentes de “índio” e que, por esta razão, se identificam com a cultura indígena e a buscam valorizar mediante a brincadeira do carnaval. Outra razão que motiva estes grupos ao acionamento desses elementos indígenas, e relacioná-los com a questão religiosa, é o fato de que eles remetem aos Caboclos, entidades cultuadas na Jurema, religião da qual estes grupos são devotos, como podemos perceber abaixo:

A religião principal à que estes grupos se associam é a de Catimbó ou Jurema. Ambas recebem uma forte influência afro-indígena: mistura entre candomblé e catolicismo, absorveu elementos e entidades da cultura indígena. “O catimbó da Paraíba é, grosso modo, uma aceitação do negro da religião da Jurema, uma fundição da religião do candomblé com o culto da jurema (Bastide, 1945, p. 206).

Mais adiante, ainda na mesma obra, Bastide (1945, p. 218) acrescenta: “No catimbó o transe é produzido por processos físicos, pela intoxicação, em parte do fumo e sobretudo com a jurema. [...] O sinal da cruz encerra a sessão”. (Bastide, 1945, p. 206 *apud* Clemente, 2013).

Para os povos indígenas, as ervas e o fumo têm um papel fundamental nos processos de doença e morte. A fumaça tem o poder de cura e é mediante a fumaça que o pajé estabelece uma comunicação com os espíritos e os encantados. E na dramatização da matança, o feiticeiro desempenha o papel do pajé, utilizando do poder do seu cachimbo e da fumaça para ressuscitar os índios mortos. Como confirma aimoré, o mestre da Tribo Indígena Tupynambás, do bairro de Mandacaru, se referindo ao tema do desfile do carnaval de 2023, que retratava o poder das folhas na cosmologia indígena,

¹¹ Entidades cultuadas na Jurema e/ou Catimbó.

O feiticeiro é o curandeiro, ele tá ali para fazer a cura, é a essência do caboclo brabo da mata, que trabalha muito com cachimbo, com folha, que foi isso que a gente levou esse ano no carnaval, né, levando o poder da folha.¹²

É importante ter clareza em relação às diferentes possibilidades de sentido que a palavra Jurema suscita. Jurema pode ser a árvore, a bebida, a cabocla, o culto. Jurema enquanto bebida também é bastante difundida entre os rituais espirituais dos povos indígenas do Nordeste, a exemplo do Toré. Na Paraíba, o culto à Jurema Sagrada é conhecido, em algumas localidades, como a prática do Catimbó, que segundo o mestre juremeiro Lucas Souza¹³ nada mais é do que a prática de “queimar mato”. Segundo ele, a raiz do culto à Jurema Sagrada está diretamente relacionada aos povos indígenas, no entanto, no contexto da colonização, mediante o processo de catequização dos povos originários, esta prática religiosa sofre processos de miscigenação, com o catolicismo forçado, tornando-se uma religião de influência cristã.

FESTA NA CIDADE

Em trabalhos anteriores, constatamos que a festa de carnaval, momento ritual onde estes bairros social e economicamente desfavorecidos se “orgulham”, por permitir uma visibilidade positiva e valorizante - contrastando com sua imagem cotidiana de bairros considerados perigosos e violentos propagada pelos meios de comunicação de massa. Diferentemente das oportunidades de lazer nas quais é canalizado o potencial social “interno” do grupo, a participação dos setores populares nos grandes momentos festivos urbanos não é anódina: ela manifesta um objetivo político e cultural ambicioso que consiste em estender para além das fronteiras do bairro a sua visibilidade social (Barth, 2000). De modo estratégico, esses atores festivos otimizam a ocasião apresentada pelas festas para rejeitar

¹² Informação verbal. Entrevista realizada em 2023.

¹³ Lucas Souza é sacerdote no templo religioso Casa da Mestra Jardecilha, localizado no município de Alhandra conhecido como a Terra da Jurema. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EVCCNVxDMVE&t=5s&ab_channel=DarlytonThales. Acesso: 15 jan. 2023.

a imagem corrente do seu bairro e de sua realidade social propondo uma outra, mais complexa e próxima da realidade. Assim, os grupos organizam projetos identitários expressos em dimensões culturais, estéticas, econômicas e políticas norteando-os na relação entre as “categorias recebidas” da sociedade e os “contextos percebidos” nas suas vidas cotidianas (Marins, 2015).

As Tribos Indígenas de Carnaval são uma das expressões mais tradicionais e antigas do carnaval pessoense. Não por acaso, fazem parte do grupo de agremiações que compõem o chamado Carnaval Tradição. Esta expressão foi registrada há quase um século com certo destaque por Mário de Andrade nas Missões de Pesquisa Folclórica (1928/29), tendo se impressionado com o que encontrou na Paraíba, chegando a afirmar ser “coisas de africanos, ameríndios, incaica e russa (...). Saí besta, não tem dúvida” (Andrade, 1982, p. 362-363). E mais:

Cabocolinhos é o nome genérico usado no Nordeste para designar toda e qualquer dança dramática inspirada nos usos e costumes dos ameríndios. Também dizem Os Caboclos. Nome mais antigo, pelo que me informaram. A parte propriamente dramática do bailado bem como as músicas varia bastante de lugar. Assim alguns ranchos de Cabocolinhos costumam também tomar nome especial. Uns se apelidam de Índios Africanos, o que não é de todo uma estultícia (Andrade, 1982, p. 185).

Os “Índios Africanos” mencionados por Andrade é como se chama também uma das Tribos de Índio carnavalesca de João Pessoa, fundada em 1918. Não sabemos se ele se refere a ela ou, genericamente, a outro grupo. Sabemos, entretanto, que na época dos registros de Mário de Andrade, a sede deste grupo se localizava no bairro da Torrelândia. Após doze anos desativada, em 1996, Heraldo Alves Santiago, o Mestre Pindoba, resolveu reorganizar a Tribo de Índio Africanos no bairro da Torre, como se denomina atualmente.

O Carnaval Tradição da cidade de João Pessoa surge como uma tentativa de centralizar o carnaval das classes mais populares em um lugar específico da cidade, na Avenida Duarte da Silveira, localizada

no bairro da Torre, que se torna o lugar oficial da folia em três dias de festa, tendo início no sábado de Carnaval e encerramento na segunda. Ele consta principalmente de um Desfile Oficial/Campeonato das Agremiações do Carnaval de João Pessoa, entre elas, Tribos de Índio, Ala Ursas, Escolas de Samba, Orquestra de Frevo, divididas em duas categorias, “A”, as mais pontuadas, e “B”, as menos pontuadas.

Sabemos que, além do Desfile Oficial, nos demais dias do carnaval ocorrem outros desfiles nos bairros dos quais as agremiações são oriundas, cada comunidade faz sua festa, independente do carnaval oficial da cidade. As apresentações variam a cada ano. Houve um ano em que todas as categorias desfilavam, alternando entre si durante os dois dias, um dia desfilavam as do bloco A, e no segundo dia as do bloco B. No ano de 2015, as agremiações se apresentaram separadamente: Tribos de Índio em um dia (sábado de Carnaval), Escolas de Samba no segundo dia (domingo), e Ala Ursas e Orquestras no terceiro dia (segunda-feira). Destacando a importância deste Desfile para os grupos populares, Sousa (2006, p. 16), salienta que esse é o “momento em que as pessoas saem de suas comunidades, dos seus bairros e fazem seu carnaval, ou seja, mostram sua cultura, o que sabem fazer, o que os caracterizam enquanto artistas e construtores de saberes em um meio social. Mostram os esforços de quase um ano.”

A busca por reconhecimento é a busca por estima, dignidade e respeito (Honneth, 2003). No geral, as manifestações culturais afro-brasileiras, como os blocos carnavalescos, coco de roda, escolas de samba, capoeira encontrados nos bairros periféricos da cidade, fazem parte das inúmeras batalhas/resistências ocorridas, no decorrer do século XX, contra à invisibilização social, da memória e da história da população negra, em várias dimensões da experiência social. A busca por reconhecimento articula memória do grupo e direitos culturais, implicando a defesa da diversidade, cidadania e respeito pelas pessoas, no caso específico desse artigo, dos membros das Tribos Indígenas do carnaval de João Pessoa.

IMAGEM 4: DESFILE DA TRIBO INDÍGENA AFRICANOS, NO CARNAVAL DE JOÃO PESSOA/ 2024.



FONTE: Registo do fotógrafo Rafael Passos.

As Tribos Indígenas de carnaval fazem parte das manifestações artístico culturais periféricas que buscam reconhecimento e valorização na cidade e a festa se constitui como esse importante momento onde estes grupos ocupam os espaços urbanos da cidade a partir da experiência artística, realizando um verdadeiro espetáculo na avenida. São momentos como esses, nas noites de desfile oficial no Carnaval Tradição, que podemos observar as pessoas em completa euforia, vibrando por aquela expressão artística e a cada vez que o nome de seus bairros é pronunciado, percebemos como as Tribos Indígenas são significantes para o público que acompanhava o desfile.

Anualmente, esses grupos se reúnem para dramatizar na avenida a morte e ressurreição de um povo, que luta o ano inteiro para manter viva a sua memória e tradição. Em todo ciclo carnavalesco, esses grupos, simbolicamente, transformam suas batalhas cotidianas em um espetáculo de cores, música e bailados. Morrem e renascem, revigorados com a alegria que desfilar na avenida lhes proporciona, prontos para darem início a um novo ciclo, que se repetirá no próximo carnaval.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1982.
- BARTH, Fredrik. 2000. **O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas** (organização de Tomke Lask). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- CASCUDO; Luiz da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.
- CLEMENTE, Marta Sanchis. **Aprendendo música com os Tupynambás: transmissão musical em uma Tribo Indígena Carnavalesca de Mandacaru, João Pessoa**. 2013. 160f. Dissertação (Mestrado em Música) -Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.
- HONNET, Axel. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais**. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MARINS, Jessyca Barbosa. **“Índios de verdade” e “Índios de mentira”: Identidade e Festa nas Tribos de carnaval**. Trabalho de Conclusão de Curso defendido no Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal da Paraíba. Ano: 2015a.
- MARINS, Jessyca Barbosa. **“Índios de verdade e Índios de mentira”: Patrimônios, Identidades e Etnicidades em tempos de carnaval. Anais da 29ª Reunião Brasileira de Antropologia**. Ano: 2015b.
- MARINS, Jessyca Barbosa. **Entre índios de verdade e tradições da boniteza: Tribos de Índios, identidades e performance no carnaval. Anais da 30ª Reunião Brasileira de Antropologia**. Ano: 2016.
- MARINS, Jessyca Barbosa; AURÉLIO, Marco. Tribos de índio de carnaval: reconhecimento e ocupação do espaço público na cidade de João pessoa. In: TELLA, Marco Aurélio Paz *et al.* (Orgs.). **Observacult: cultura, políticas culturais e transversalidades em tempos de incerteza**. João Pessoa: Editora UFPB, 2020.

MARINS, Jessyca Barbosa. Tribos Indígenas do carnaval da Paraíba: memória, identidade e religiosidade. **Anais: XIV RAM – Reunião de Antropologia do Mercosul**. Niterói/ RJ, 2023.

MUCCILLO, Marcela de Oliveira. **Estudo da cultura material das Tribos Indígenas carnavalescas de João Pessoa**. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

NASCIMENTO; Marco Tromboni de S. Toré Kiriri: o sagrado e o étnico na reorganização coletiva de um povo. *In*: GRUNEWALD, Rodrigo Azeredo (Org.). **Toré: Regime Encantado do Índio do Nordeste**. Recife: Ed. Massangana, 2004.

PALITOT; Estevão Martins. JÚNIOR; Fernando Barbosa de Souza. Todos os Pássaros do Céu: O toré Potiguara. *In*: GRUNEWALD, Rodrigo Azeredo (Org.). **Toré: Regime Encantado do Índio do Nordeste**. Recife: Ed. Massangana, 2004.

SOUSA, Cristiane Pereira de. **Meu mestre bem que me disse: memória e representação cultural nas Tribos de índios de carnaval em João Pessoa-PB**. Monografia (graduação) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.

SALLES; Sandro Guimaraes de. **À sombra da Jurema encantada: mestres juremeiros na umbanda de Alhandra**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

TURNER, Victor. **“O processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura.”** Petrópolis: Editora Vozes, 2013.



Foto: Rafael Passos

9

PEDRO HENRIQUE GOMES DA PAZ

A fotografia na pesquisa antropológica com crianças e adolescentes

Pedro Henrique Gomes da Paz¹

No último dia do mês de maio de 2023, mais de 20 anos depois da conclusão do Ensino Fundamental II, ex-colegas da Escola Ruy Barbosa, localizada no bairro de Prazeres, no município de Jaboatão dos Guararapes, na Região Metropolitana do Recife (PE), resolveram criar um grupo no aplicativo multiplataforma de mensagens instantâneas e de chamadas de voz e de vídeo para smartphones WhatsApp, a fim de se reunirem virtualmente e de manterem algum tipo de contato, ainda que à distância.

Uma das primeiras ações no grupo foi a de compartilhar registros escolares, do início dos anos de 1990 ao dos de 2000. Entre as imagens compartilhadas, chamaram-me atenção as de pelo menos duas excursões para o Veneza *Water Park*, parque aquático situado em Paulista, no Litoral Norte de Pernambuco. Nelas, todos estão com trajes de banho, menos eu. Em um momento, ainda criança, vestido com camiseta machão branca e calção preto. Em outro, já adolescente, com camiseta amarela e bermuda azul.

Nas fotografias, meus sorrisos amarelos, forçados, sem graça, sem vontade, contrafeitos, fingidos, tal qual a cor da camiseta que usei em um dos passeios, sugerem que, por algum motivo, eu não estava confortável em ser retratado daquela maneira e naquela si-

¹ Jornalista e doutorando no Programa de Pós-graduação em Antropologia (PPGA) da UFPB. Pesquisa: “Experiências de crianças e de adolescentes órfãos da covid-19 na Paraíba”. Área de concentração: Antropologia Social. Linha de pesquisa: Corpo, Saúde, Gênero e Geração. Orientadora: Flávia Ferreira Pires. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2348360145883908>. E-mail: pedropaz.jn@gmail.com.

tuação. A pressão estética parecia já fabricar algum efeito sobre minhas escolhas, condutas e performances sociais.

Dos álbuns fotográficos que guardo até hoje, destaca-se o da Formatura do ABC, evento de celebração que marca o fim de uma etapa importante na vida das crianças, geralmente aos 5 ou 6 anos de idade, quando concluem a primeira etapa da Educação Básica. Ele se sobressai porque eu não sorrio nas imagens. Dias antes da ocasião, perdi um dos dentes de leite da frente e uma tia materna me sugeriu que não aparecesse nas fotos sorrindo. Nesse caso, acatei a decisão de um adulto sobre como eu deveria ser visto socialmente.

Eu era um menino negro corpulento e alto demais para o padrão estabelecido. Havia também uma preocupação, com ímpetos de proteção e de controle, por parte da minha família, para que saíssemos bem nas fotos, para que as imagens não revelassem nossa situação socioeconômica. Era necessário parecer de classe social mais alta, comumente associadas aos modelos a serem seguidos de bem-viver, de beleza e de felicidade.

Embora me interessasse pela criação de imagens por meio da exposição luminosa, combinando composição, ângulos e cores, com o intuito de cristalizar um fato importante, como uma Formatura do ABC ou ida a um parque aquático, equipamento de lazer geralmente inacessível para as classes mais baixas, ou flagrar nosso mais banal cotidiano entre familiares e amigos, esses fatos me lembram de que minha relação com a fotografia é, de modo atávico, controversa.

EXERCÍCIO DE ALTERIDADE

Iniciei meus primeiros estudos de fotografia anos mais tarde, por volta de 2007 e 2008. Primeiro, no curso de Rádio e TV. Depois, no de Jornalismo. Ambos na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). A fim de exercitar meu olhar, adquiri uma câmera Zenit, no Beco do Fotógrafo, uma ruela no coração do Recife, por trás do cinema de rua e cineteatro São Luiz, que reúne antigas lojas especializadas em vendas de equipamentos e acessórios para fotografia profissional.

A Zenit é uma linha de câmeras SLR (*Single-Lens Reflex*) analógicas, produzidas na Rússia, pelas fábricas KMZ (*Krasnogorskii*

Mekhanitcheskii Zavod), a partir de 1952, em Moscou, e BelOMO, desde a década de 1970, na Bielorrússia. Essas câmeras utilizam filme de 35 mm e são apreciadas por fotógrafos amadores e profissionais devido à sua confiabilidade, capacidade de serem operadas e qualidade de imagem.

Teoricamente, trabalho, até hoje, com o conceito do filósofo francês Roland Barthes (1915-1980), denominado de *punctum*², que se refere a um elemento em uma fotografia que atrai o olhar e transforma a visão da imagem em uma experiência sensorial e emocional, uma impressão subjetiva e pessoal sobre um detalhe considerado tão importante ao ponto de provocar um obsessivo e avassalador amor.

Quando comecei a atuar como jornalista, ainda na posição de estagiário, minha principal experiência foi no caderno de Cidades, do Jornal do Commercio, fundado em 3 de abril de 1919. Embora hoje acumulemos funções, devido à precarização da profissão, no começo dos anos de 2010, comumente repórteres como eu realizava trabalhos jornalísticos na companhia de um fotojornalista. Aprendi muito com alguns deles, como Helia Shepa e Priscilla Buhr. As imagens que produziam eram um outro texto, um outro olhar sobre um mesmo assunto, sobre as mesmas personagens, o que contribui bastante para o caráter informativo da narrativa jornalística, oferecendo elementos que não eram descritos no texto escrito.

Já no mestrado do Programa de Pós-graduação em Jornalismo (PPJ) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), pesquisei, entre 2017 e 2018, a produção de notícias sobre possíveis crimes de feminicídio, para o telejornal local e vespertino JPB 1ª Edição (PB), da TV Cabo Branco, afiliada da Rede Globo em João Pessoa. Observei o cotidiano dos profissionais durante dois meses, de 24 de abril a 20 de junho de 2017, de segunda a sexta-feira, das 8 às 14 horas, e empreendi entrevistas em profundidade.

A edição das imagens das notícias de feminicídio era uma fase determinante sobre os limites para a exposição dos corpos das vítimas e tentava obedecer a, basicamente, duas diretrizes: o direito à imagem, previsto em alguns dispositivos legais brasileiros e o respeito à digni-

² Barthes (1999).

dade humana, um dos fundamentos da Constituição Federal de 1988, conforme o entendimento da então editora geral Tatiana Ramos.

A supervisão deste trabalho era realizada por Gilson Marques, que também atuava como editor de imagens. Ao monitorar os outros quatro editores de imagem do telejornal, sua principal função, antes de tudo, era procurar falhas, inclusive editoriais. Por fazerem parte do Grupo Globo, não mostravam, nas notícias de feminicídio e de outros tipos de crimes, imagens que continham sangue e pessoas mortas.

Se uma fonte havia testemunhado um crime de feminicídio ou conhecia a vítima, seja por vínculo de parentesco ou de amizade, e aceitava conceder entrevista e não desejava ser identificada, sua imagem era borrada e a sua voz distorcida. Se uma mulher era estuprada em determinado imóvel e fora encontrada amarrada, se preocupavam em não mostrar a rua e fazer imagens fechadas do interior do local, com o intuito de não ser possível identificar a vítima.

Por mais que desejasse, os jornalistas julgavam que determinada fonte não estava em estado emocional de tomar a decisão de revelar ou não sua imagem. Com relação a crianças e adolescentes, não podiam mostrar o rosto. O principal critério para identificar ou não um suspeito era se o mesmo fora pego em flagrante. Para crimes de feminicídio, esse entendimento mudou, porque o inquérito policial geralmente apresentava provas suficientes para condenação. O telejornal antecipava-se ao julgamento.

As matérias eram editadas de tal modo que os telespectadores compreendiam que a justiça seria feita, que os acusados ou suspeitos seriam encontrados e pagariam pelo crime que cometeu. Era, portanto, de praxe, a identificação de suspeitos de crimes de feminicídio, para que o telespectador tivesse convicção de que haveria ônus para quem cometesse crimes. O objetivo era sempre encontrar e prender o suspeito.

Mais recentemente, passei a integrar o Coletivo de Jornalismo Infantojuvenil – Colo, que desenvolve inúmeras atividades, entre elas, *lives*, que ganharam força na pandemia da covid-19, sobretudo nos momentos que requerem mais isolamento e distanciamento social. As *lives* geralmente são mensais e transmitidas através do canal do coletivo na plataforma de compartilhamento de vídeos Youtube.

Exatamente um ano atrás, em agosto de 2023, realizamos uma, intitulada “Imagens de crianças em situações vulneráveis no Jornalismo”. Convidamos para o bate-papo a fotógrafa Selma de Souza, do jornal comunitário independente do Rio de Janeiro Voz das comunidades e que ganhou notoriedade ao retratar crianças chorando durante o enterro de um amigo deles de 13 anos morto a tiros, em uma operação da PM do Rio de Janeiro, na Cidade de Deus, favela carioca conhecida por ser um dos locais mais violentos do Rio, retratada no filme homônimo de Fernando Meirelles e de Kátia Lund, indicado ao Oscar de Melhor Direção, em 2004. A foto circulou no país inteiro e se instaurou o debate se aquelas crianças deveriam ter sido expostas naquela situação.

Procurei a Selma por meio de mensagem na rede social online de compartilhamento de fotos e vídeos Instagram. Eu queria entrevistar as crianças e suas famílias, para saber da recepção delas sobre a exposição midiática que tiveram. Selma não quis me disponibilizar os contatos. Disse-me que acreditava que na cidade ou no Estado onde moro teriam várias crianças que já presenciaram ou passaram pela mesma situação que os amigos do Thiago.

Ela me contou que sabia que elas estavam em evidência por causa da viralização da foto. Ainda assim, avaliou que eu, como antropólogo, poderia dar voz a outras crianças que sofreram o mesmo e não tiveram a mesma comoção social. A fotografia, mais do que nunca, tem sido entendida como um exercício de alteridade. Antes de fazer o clique, parece-me, cada vez mais, necessário refletir se nós mesmos nos sentimos confortáveis em aparecer como visualizamos o outro na lente da nossa câmera.

QUESTÕES ÉTICO-METODOLÓGICAS

Desde 2022, analiso antropológicamente as experiências de crianças e de adolescentes órfãos da covid-19 na Paraíba. Nos trabalhos de campo, realizei a produção de imagens intuitivamente e com o consentimento dos meus interlocutores. Não sou o primeiro a utilizar a fotografia na pesquisa antropológica com crianças e adolescentes.

A iconografia está presente nos primórdios dos estudos da infância moderna. Em *História Social da Criança e da Família*³, Ariès mostra como a sociedade muda quando as atitudes daqueles que a compõem mudam. Essas mudanças são observadas pelo autor por meio das artes plásticas. Por exemplo, das indumentárias, que indicavam uma “invenção” da infância, colocando a criança como um ser, primordialmente, distinto do adulto.

Em 1928, ao publicar *Coming of Age in Samoa: A Psychological Study of Primitive Youth for Western Civilisation*⁴, a antropóloga estadunidense Margaret Mead inovou duplamente a pesquisa antropológica ao eleger adolescentes como foco principal e a incorporar a fotografia como instrumento de coleta de dados nesse fazer etnográfico.

A partir da década de 1960, a Antropologia da criança, que inclui os adolescentes, ganhou corpo enquanto disciplina, até se consolidar como campo de estudos nas duas primeiras décadas dos anos 2000⁵. Em um mundo cada vez mais midiático, um dos principais desdobramentos contemporâneos desse processo envolve questões ético-metodológicas⁶ na produção e usos da fotografia na pesquisa antropológica com crianças e adolescentes.

A fim de subsidiar a produção e usos da fotografia na minha pesquisa, minha orientadora, a professora e pesquisadora Flávia Pires, sugeriu que eu procurasse a também professora e pesquisadora Luciana Ribeiro, que se apresenta como psicóloga por formação, antropóloga por escolha e feminista por luta. Inicialmente, ela alegou que era importante ver as imagens e conversarmos um pouco sobre elas, para poder entender melhor a necessidade de mostrá-las na minha tese de doutorado, de como isso poderia ser feito. De antemão, disse-me que não aconselhava a exposição das imagens de rosto, de corpo ou de costas das crianças, mesmo com autorização dos pais/responsáveis. Porque não é só com a imagem que devemos nos preocupar, mas, também, com a auto-imagem e as repercussões pessoais e emocionais futuras desse uso imagético para os pequenos, ainda mais consideran-

³ Ariès (1981).

⁴ Mead (1928).

⁵ Rifiotis, Ribeiro, Cohn, Schuchi (2021).

⁶ Ver em *Áltera*, revista de Antropologia (2021).

do a delicada temática de minha pesquisa, a orfandade por covid-19. Repercussões que, às vezes, nem mesmo a família tem como dimensionar no momento em que autoriza.

Em seguida, sugeri que eu fizesse recortes das fotos, usando apenas imagens de pequenos detalhes: mãos, pés, brinquedos, desenhos. Contudo, mesmo usando apenas imagens de detalhes, sem identificar de nenhuma forma a identidade das crianças, pontuou que é fundamental a autorização dos responsáveis para esse uso imagético, porque essas mãos, braços, pés são de corpos reais. Reiterou, ainda, que eu deveria pensar acerca da necessidade do uso das fotografias no corpo do meu trabalho. Não só se realmente elas são necessárias, mas pensar nos motivos que as fazem serem tão essenciais. Argumentou que, muitas vezes, usamos imagens em nossos textos meramente como ilustração daquilo que já estamos falando. No seu entendimento, o ideal é que as imagens tenham uma narrativa, que elas falem coisas que o texto escrito não dá conta. No entanto, precisam dialogar com ele.

Para instigar ainda mais esse debate, a convidamos para palestrar no final de agosto de 2024, no sexto encontro aberto do grupo de pesquisa Crias - Criança, Cultura e Sociedade (UFPB/CNPq), liderado por Flávia Pires, minha orientadora, justamente sobre o uso de imagens em pesquisas etnográficas com crianças. Para o encontro, recomendou a leitura dos artigos “Quem tem medo das imagens das crianças na pesquisa? – Contributos para a utilização de imagens na pesquisa com crianças”⁷ e “Sobre o uso de imagens na pesquisa com crianças: foto-elicitación e outras metodologias no panorama investigativo brasileiro”⁸.

Na primeira publicação, as autoras defendem, sobre a produção e usos de fotografias na execução e divulgação de pesquisas científicas, que “quanto mais envolvemos as crianças nos processos de decisão a esse respeito, mais próximos estaremos da imagem da criança-sujeito, mais aptos estaremos para ir além de usos acríticos e decorativos, ou mesmo usos pouco éticos e desrespeitadores da integridade e bem-estar das crianças”, conforme me alertou Luciana Ribeiro.

⁷ Fernandes, Caputo (2021).

⁸ Marcello, Soares (2021).

Já o segundo artigo aborda a metodologia da foto-elicitación, que envolve o uso de fotografias, de imagens para suscitar comentários, memórias e discussões no decorrer de uma entrevista. As autoras alertam para papel do pesquisador na garantia de participação ativa dos sujeitos, a fim de equilibrar os diferentes níveis de participação de todos esses sujeitos na coleta das imagens e na condução dos encontros, também em conformidade com as orientações da Luciana Ribeiro.

É pertinente destacar que essas condutas também estão de acordo com o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA). No conjunto de normas do ordenamento jurídico brasileiro que tem como objetivo a proteção dos direitos da criança e do adolescente, cuja primeira publicação data de 13 de julho de 1990, há pelo menos duas específicas sobre sobre imagem.

Em “Direito à Liberdade, ao Respeito e à Dignidade”, o Art. 17 nos diz que “O direito ao respeito consiste na inviolabilidade da integridade física, psíquica e moral da criança e do adolescente, abrangendo a preservação da imagem, da identidade, da autonomia, dos valores, ideias e crenças, dos espaços e objetos pessoais. Com relação a “Medidas Específicas de Proteção”, o art. 100 aponta que privacidade refere-se à promoção dos direitos e proteção da criança e do adolescente e que deve ser efetuada no respeito pela intimidade, direito à imagem e reserva da sua vida privada.

CASOS EMBLEMÁTICOS E DESAFIOS

Em quase dois anos de trabalho de campo, pude observar alguns casos emblemáticos, como o direito de ser visto como se quer, quando uma interlocutora me falou que não gostaria de ser fotografada, por ainda estar de pijama. Do mesmo modo, a exploração institucional da imagem. Na Paraíba, há um programa de transferência de renda para órfãos da covid-19, o Paraíba que Acolhe. Para dar publicidade a ele, uma cuidadora se tornou “a cara” dessa política social. Foi escolhida por nunca ter querido ter um filho e, de repente, ter que cuidar de qua-

tro sobrinhos. Inicialmente, ela aceitou a tarefa, até que não quis mais aparecer nas peças publicitárias e conceder entrevistas.

Nesse intervalo de tempo, já participei da organização de evento acadêmico para o qual convidamos crianças e adolescentes beneficiários do programa e me peguei pensando o quanto efetiva é essa participação, a presença de seus corpos nesses espaços de reflexão e de discussão, considerando que não participaram dos debates efetivamente.

Sobre as fotos nas quais eventualmente pousei ao lado deles, reflito sobre o simbolismo de um sorriso, tendo em vista a dificuldade de lidar com o luto, a perda de um ente querido. Nem sempre eles sorriem. Acerca da exposição da identidade deles em redes sociais digitais, tenho adotado a não exposição; publicamos apenas imagens de objetos não-humanos.

Até então, tenho realizado trabalho de campo em grupo e, neste momento, estou me preparando para executá-lo individualmente. Os principais desafios para mim, para esta produção e uso de fotografias em uma pesquisa antropológica com crianças e adolescentes, são a necessidade de domínio técnico, fluidez da intuição e garantia da participação e da autoria.

Tenho pensado também qual será a minha proposta e abordagem estético-política. Há alguns anos, tenho preferido trabalhar com retratos, porque os considero muito significativos para uma descrição densa e porque posar diante de uma câmera funciona como uma autorização a priori, embora existam limites de consentimento

Destaco também minhas ponderações sobre as fronteiras entre memória, realidade e ficção na escrita etnográfica. Em que medida esses dados colaboram e confundem o que guardo e lembro dos encontros. Pego-me a raciocinar acerca dos conflitos entre proteção e autonomia das crianças no manejo dessas fotografias e tem me preocupado o tratamento, edição, armazenamento e catalogação das imagens, assim como as moralidades presentes na divulgação científica dessas fotografias.

REFERÊNCIAS

ÁLTERA: revista de Antropologia - UFPB. Publicação do PPGA - Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPB - Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, v. 2, n. 13, jul./dez. 2021. Semestral 408 p.: il. ISSN: 2447- 9837. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/altera>

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S.A., 1981.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. S/Z, tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições, v. 70, p. 200, 1999.

FERNANDES, Natália; GUEDES CAPUTO, Stella. Quem tem medo das imagens das crianças na pesquisa? – Contributos para a utilização de imagens na pesquisa com crianças. **Sociedad e Infncias**, v. 5, 2021.

MARCELLO, Fabiana de Amorim; SOARES, Gisele Rodrigues. Sobre o uso de imagens na pesquisa com crianças: foto-elicitação e outras metodologias no panorama investigativo brasileiro. **Praxis Educativa**, v. 16, 2021.

MEAD, Margaret. **Coming of age in Samoa: A psychological study of primitive youth for western civilisation**. Blue ribbon books, 1928.

RIFIOTIS, Fernanda; RIBEIRO, Fernanda; COHN, Clarice; SCHUCH, Patrice. A antropologia e as crianças: da consolidação de um campo de estudos aos seus desdobramentos contemporâneos. **Horizontes Antropológicos** 27 (60). 2021.



Foto: Rafael Passos

10

LETÍCIA ROSENDO CORREIA SOUZA

"Encrespa, menina": o papel das redes sociais no processo de transição capilar de mulheres negras

Letícia Rosendo Correia Souza¹

Quando os olhos vão ao espelho e, diferente
dos olhos dos outros, os seus enxergam
a força da raiz,
ela encontra a liberdade de se amar.
E nisso há tanta beleza.
A descoberta de si depois de crescida energiza
o corpo
que urge recuperar o tempo perdido de se amar.
E aí descobre finalmente,
antes tarde do que nunca, que tudo nela
é de se amar.

(Luciene Nascimento)

Começo este trabalho com um trecho do poema "tudo nela é de se amar", da escritora Luciene Nascimento, porque ele reflete um dos aspectos do processo de transição capilar de mulheres negras, que é a descoberta da beleza que há em si. Uma descoberta que muitas vezes é tardia, ou seja, que só acontece na fase adulta, mas que é transformadora e restauradora. Além disso, eu, Letícia, mulher negra, que passou pela transição capilar aos 19 anos de idade, consigo me encontrar

¹ Doutoranda em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia - UFPB, professora efetiva da Secretaria de Educação de Alagoas, integrante do Grupo de Estudos Culturais - GEC e do Grupo de Pesquisa Periferia, Afetos e Economia das Simbolizações. E-mail: leticia.souza@professor.educ.al.gov.br.

na escrita de Luciene Nascimento, pois através da estética comecei a experimentar essa "liberdade de se amar" que tanto a escritora fala.

E todo esse processo não aconteceu de uma hora para outra em minha vida, como uma espécie de lâmpada mágica que inesperadamente acendeu em minha cabeça e me deu a possibilidade de autoamor. Como mencionei, trata-se de um processo, que é cheio de continuidades e descontinuidades, e que é permeado por vários marcadores. Um deles foi como as redes sociais me atravessaram naquela época, me mostrando um movimento que estava acontecendo, mas que ainda era desconhecido por muitas mulheres negras, que era a possibilidade de enxergar beleza no cabelo crespo ou cacheado. Que não havia nenhum problema com nossa estética, com o nosso cabelo.

Este texto se propõe a refletir sobre como as redes sociais interferiram no processo de transição capilar de mulheres negras. E faço isso a partir da minha própria experiência enquanto mulher preta que vive em Viçosa, uma cidadezinha localizada na zona da mata alagoana, que descobriu "...antes tarde do que nunca, que tudo nela é de se amar."

Portanto, o que é transição capilar? O que ela significa na vida de mulheres negras? Onde começa e termina esse processo? Qual o papel das redes sociais nisso tudo? Estas e outras questões constituem a base desse trabalho.

Pensar essas questões a partir da minha própria trajetória capilar, inclui pensar no meu processo de enegrecimento, pois antes de assumir o meu cabelo natural, ser negra nem era uma questão, afinal eu me considerava parda. Entretanto, ao entrar em contato com conteúdos sobre cabelo crespo e todo o processo de discriminação que sofri ao sair nas ruas de Viçosa - AL com meu cabelo solto, reflexões sobre meu pertencimento racial começaram a ficar latentes. Foi aí que eu me descobri, que eu me olhei no espelho e me disse: "sou negra".

Refletir sobre mim através da antropologia significa analisar como as minhas experiências se conectam com as vivências de outras mulheres pretas. Indo ao encontro do outro eu sempre me encontro e vice-versa.

Mas em que momento vestimos a capa de antropóloga? Isso é mesmo possível? Como ativar e desligar o modo pesquisador? Segundo Pires (2011), as habilidades de um antropólogo são desenvolvidas não somente na universidade, mas também no cotidiano, pois passamos a enxergar as coisas para além da materialidade, ordenamos aquilo que aparentemente está em desordem. “O antropólogo o é a toda hora, a cada momento. (...) com o tempo vocês verão que o antropólogo é, na verdade, um sujeito que vive sua profissão, - ele deixa de ir a campo, ele vive em campo.” (Pires, p. 2, 2011)

Portanto, uma vez antropólogo, sempre antropólogo. Ao enfatizar a possibilidade de observar o familiar, Gilberto Velho (1978) salienta que para fazer pesquisa antropológica não precisamos ir para lugares distantes, podemos construir um conhecimento sobre aquilo que está nosso cotidiano, sobre o que nos é familiar. Afinal, ser familiar não significa conhecer de fato. Observar o familiar significa estranhar o que nos é corriqueiro, nos posicionar em campo, embora estejamos conectados emocionalmente com os sujeitos de pesquisa.

“ENCRESPA, MENINA...QUE LINDA... BEM-VINDA, SUA HORA CHEGOU...”

É notória a importância da aparência dos cabelos em nossa sociedade, valorizado por sua estética, sentido cultural e até mesmo político. Em todo mundo, o cabelo é um elemento essencial da identidade pessoal e coletiva, e seu estilo e cuidado refletem a individualidade, a expressão criativa e até mesmo a afirmação de pertencimento a determinados grupos ou comunidades. (Cremer, p.4, 2023)

Segundo Lauren Cremer (2023) o cabelo vai além da estética, ele possui um caráter político, carregando simbologias que são apreendidas pelo indivíduo ao longo de sua trajetória. De acordo com a autora, o aspecto político do cabelo afeta principalmente as mulheres, que aprendem desde cedo qual é o cabelo considerado belo na sociedade em que vive, e a partir disso, tentam se encaixar

nesse padrão, utilizando os procedimentos estéticos para esse fim. Durante muito tempo, em uma sociedade estruturalmente racista, o cabelo considerado bonito era o cabelo liso, sem curvatura, o que gerou impacto na autoestima de mulheres negras.

Além de sua importância estética, o cabelo também pode ter implicações políticas e sociais, por exemplo, alguns tipos de cabelo podem ser alvo de discriminação e preconceito. Pessoas com cabelos considerados "diferentes" podem enfrentar estereótipos negativos, discriminação no local de trabalho ou até mesmo enfrentar restrições em ambientes escolares ou profissionais. Em resposta a essas questões, surgem movimentos de conscientização e luta por igualdade capilar, buscando eliminar a discriminação baseada no cabelo e promover a aceitação de todos os tipos de cabelo. (Cremer, p. 04, 2023)

Mas o que é transição capilar? E o que isso significa na vida de mulheres pretas? Segundo Araújo (2020), a transição capilar é o processo no qual mulheres negras deixam de utilizar procedimentos químicos em seus cabelos, como alisamento e relaxamento, e passam a usar seu cabelo natural, o que a torna uma "transicionada".

Esse processo não acontece de uma hora para outra e não é fácil de ser vivenciado. Estar em transição capilar significa dizer que os padrões de beleza impostos, desde a infância, precisam ser quebrados, pois são padrões racistas. Como mencionei anteriormente, a transição capilar provoca em muitas mulheres, um processo de enegrecimento e valorização de sua beleza, o que é transformador. Há alguns anos atrás o mercado estético nem se preocupava em lançar produtos para os diferentes tipos de cabelos. Foi por meio desse movimento de mulheres, que começaram a usar seu cabelo crespo ou cacheado, que trouxe para o mercado uma nova demanda.

Além disso, Araújo (2020) enfatiza como esse movimento está ligado às representações nas mídias sociais. Foi nas redes, como *YouTube* e *Facebook* que mulheres negras começaram a criar uma rede de relações e com isso um senso de pertencimento.

Ainda segundo Araújo (2020), a transição capilar é um fenômeno

protagonizado por mulheres negras que tem as mídias sociais como "estrada", e ao mostrarem formas de usar o cabelo crespo estavam, não somente falando de estética, mas questionando o padrão vigente.

As transacionadas estavam provocando um debate sobre uma pluralidade de temas, envolvendo a experiência das mulheres negras, sem aprisionamentos geográfico, questionando a partir de várias regiões do Brasil, quais são os melhores e piores produtos para inúmeras texturas capilares, narrando sobre danificação do couro cabeludo com excesso de alisamento capilar, debatendo saúde mental, racismo e cotidiano e etc. (Araújo, p.62, 2020)

Portanto, essas produtoras de conteúdos foram importantes para que mulheres negras entrassem ou conseguissem passar pelo processo de transição. Quando Araújo (2020), fala sobre questionar o padrão vigente, perpassa a ideia de que o processo de transição capilar possui uma característica política, é uma forma de se posicionar no mundo, que durante muito tempo foi negado a mulheres negras.

"TUDO COMEÇOU NO ORKUT..."

Começo essa sessão trazendo para vocês duas fotos minhas, com duas versões completamente diferentes. A primeira delas foi registrada em 2011, meu cabelo tinha acabado de passar por um procedimento químico com guanidina, e a outra foi tirada em 2021, com meu cabelo completamente livre de procedimentos químicos.

Sempre que me perguntam como comecei o meu processo de transição, eu respondo que foi sem querer. Três meses depois a esse procedimento químico de 2011, eu voltei ao salão de beleza para retocar a raiz, com o mesmo produto, guanidina. Entretanto, o resultado foi desastroso. No momento em que eu estava esperando o produto agir em meu cabelo, que era cerca de 30min, o meu couro cabeludo começou a queimar muito, eu avisei à cabeleireira e ela me disse que era normal. Mas eu disse que dessa vez era diferente, esta-

va queimando muito e mesmo discordando ela me levou para lavar o cabelo e retirar o produto. Ela retirou e escovou meu cabelo. No dia seguinte, quando acordei e toquei no meu cabelo, senti que todo meu couro cabeludo estava ferido, ou seja, queimado. Assim como parte da minha testa, pescoço e orelha. Onde o produto tocou, queimou. E eu não conseguia pentear o cabelo.

FIGURA 1: FOTO DA AUTORA



FONTE: arquivo pessoal da autora

FIGURA 2: FOTO DA AUTORA



FONTE: arquivo pessoal da autora

Voltei ao salão de beleza e a cabeleireira disse que meu cabelo tinha rejeitado o produto, por isso que queimou, e que ela não podia fazer nada, a gente teria que esperar seis meses para testar um novo produto. E foi nessa espera que eu conheci que existia o processo de transição capilar e decidi que estava passando por ele.

Você deve estar se perguntando? Como assim, decidiu que estava passando por ele? Sim, porque eu estava apenas esperando o tempo para relaxar meu cabelo novamente, quando encontrei no *Orkut* uma comunidade chamada "cabelos cacheados" e várias meninas relatavam o próprio processo de transição capilar, dando dicas de como cuidar do cabelo, quais produtos usar e mostrando o resultado. Foi quando me dei conta de que eu não conhecia mais a textura do meu cabelo, e que, talvez, ele fosse bonito. Então depois de muito acompanhar essa comunidade, decidi que meu cabelo estava em transição capilar.

Então começou a minha saga por produtos e penteados, além de lidar com comentários racistas quando caminhava pelas ruas de Viçosa com ele solto. Frases como: "juba de leão", "cabelo de bombril" eram muito frequentes. Ou perguntas do tipo: "na sua casa não tem tesoura?", "entra pente nesse cabelo?" eram comuns. E foi em meio a isso tudo que fui me percebendo bela, que não havia nada de errado comigo, nem com meu cabelo, fazendo com que minha autoestima fosse sendo fortalecida.

Não posso negar que, além do *Orkut*, foi o *Facebook* e o *YouTube* que me ajudaram nesse processo. Algumas meninas negras começaram a gravar vídeos com depoimentos e dicas de como cuidar do cabelo, indicando produtos que já existiam no mercado. Lembro que percorria todas as farmácias e mercados de Viçosa com uma listinha na mão, e toda vez que eu encontrava um produto, dava um gritinho interno de alegria.

Foi nesse período que, junto com duas amigas, promovemos o "1º encontro de cacheadas em Viçosa", em uma praça pública da cidade. Em uma tarde de domingo, conseguimos reunir várias mulheres negras para trocar experiências, oficinas e depoimentos.

Esse tipo de encontro fazia parte de um movimento que estava acontecendo na maioria das capitais do Brasil, e eu e Hellen já havíamos participado do "Encrespa geral Maceió". Então chamamos Sidinéia e decidimos promover esse evento em nossa cidade, pois várias meninas estavam começando a passar pela transição capilar.

FIGURA 3: CARD DE DIVULGAÇÃO DO ENCONTRO DE CACHEADAS



FONTE: arquivo pessoal do autor

Não dá para dissociar transição capilar de mulheres negras com as mídias sociais e o consumo, o que nos leva a pensar o que estas mulheres passaram a consumir no que se refere a conteúdos, como também a produtos.

Eu mencionei como os vídeos no *YouTube* foram importantes para que eu aprendesse a cuidar de meu cabelo, passando a consumir produtos que antes eu nem sabia que existiam.

Entretanto, Araújo (2020), ao analisar a relação de mulheres negras viçosenses com o conteúdo produzido pelas mídias sociais verificou que muitas mulheres não eram influenciadas a comprar os produtos indicados pelos vídeos produzidos no *YouTube*, porque a maioria dos cremes eram caros. Segundo a autora, a principal influência exercida por essa mídia foi levar tais mulheres a começarem o processo de transição e aprenderem penteados, já que não podiam comprar os produtos.

Não estou dizendo que as *YouTubers* não influenciaram o nosso consumo de produtos para cabelos crespos, mas a centralidade de sua influência esbarra em uma série de fatores, como poder econômico e disponibilidade desses produtos. O que meus dados mostram permitem afirmar é que esses vídeos ajudam a promover o processo de transição com mais do que dicas de produtos, mas com tutoriais para partilhar dúvidas e lidar com o nosso "novo cabelo". (Araújo, p. 62, 2020)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho é apenas um esboço de como as redes sociais influenciaram não simplesmente o consumo de produtos para cabelos cacheados ou crespos, mas principalmente a transição capilar de mulheres negras, nos possibilitando um determinado tipo de empoderamento que não fazia parte das nossas vidas, que foi a possibilidade de amar a própria beleza, de gostar do que se passou a ver no espelho. Vendo as diferentes narrativas de si, de mulheres negras potentes, foi possível que mulheres negras como eu, passassem a praticar o autoamor. É claro que nem tudo foi simples, nem é. Mas não há como negar que foi restaurador em nossas vidas.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Hellen. **Um deboche autoetnográfico: uma análise sobre redes de transição capilar em Viçosa-AL**. Dissertação. PPGA-UFAL. Maceió. 2020.

CÔRTEZ, Jéssica. **Racialização social do consumo: um estudo interseccional sobre consumo de lazer de mulheres**. Tese de doutorado. UFPB. 2022

CREMER, Lauren. **O processo de transição capilar feminino sob o olhar da psicologia: um estudo de revisão integrativa da literatura**. UNIVATES. Lajedo/RS. 20223.

PIRES, Flávia Ferreira. Roteiro sentimental para o trabalho de campo. **Cadernos de Campo** (São Paulo-1991), v. 20, n. 20, p. 143-148, 2011.

VELHO, Gilberto. **Observando o familiar**. 1978.



Foto: Rafael Passos

11

VINICIUS PINHEIRO POLICARPO COMOTI

As imagens do cinema em *Alma Corsária* (1993), de Carlos Reichenbach¹

*Vinicius Pinheiro Policarpo Comoti*²

Carlos Reichenbach (1945-2012) foi um cineasta brasileiro com uma extensa e fecunda filmografia, que se inicia nos anos 60 e se prolonga até o ano de 2007, com o lançamento de *Falsa Loura*. Autor de um cinema moderno, é vinculado ao Cinema Marginal (1968/1973) pela conjugação de seus temas e estilo, instaurando em sua singularidade a experimentação que se desenvolve na estrutura do enredo. Ou seja, diferentemente de outros cineastas do ciclo, que priorizaram a invenção sobre a dimensão plástica da imagem e sua montagem, Reichenbach articula uma tênue inquietação da imagem cinematográfica em diversas camadas que jogam com o mundo diegético.

O “cinema de invenção” (Ferreira, 2016), como também é conhecido o Cinema Marginal, prioriza o abjeto, o escárnio, a fúria, o conflito, a iconoclastia, a representação da experiência dos vencidos, bebendo da fonte das vanguardas artísticas (*Limite*) e da Tropicália. Como elucidada o crítico e cineasta Jairo Ferreira, figura essencial para o entendimento do ciclo, o “cinema de invenção” se baseia em um “projeto estético avançado onde se elimina “o que não é” para se vislumbrar “o que será”. Outro cinema, outra coisa. Independente até dos independentes, marginal entre marginais, rebelde entre rebeldes. Cinemagia, cineutopia/cineatopia” (Ferreira, 2016, p.23).

¹ O ensaio é parte adaptada da dissertação de Mestrado *A figura da morte no cinema brasileiro: um estudo sobre O vigilante (1992) e Alma corsária (1993)*, defendida em 2019.

² Cineasta, escritor e doutorando em Letras pela Universidade Federal do Paraná.

Neste sentido, *Alma Corsária* (1993), décimo primeiro longa-metragem do cineasta, evoca em suas imagens uma relação que transcende a metalinguagem, para se amparar em um regime referencial mais nebuloso e movediço, onde a força “da imagem provém de seu lastro de referências a outras tantas imagens” (Baitello Júnior, 2005, p.95). Em outras palavras, a imagem do filme se torna onívora de outras imagens do cinema, incitando em sua “iconofagia” (Baitello Júnior, 2005), um imaginário de cineastas, filmes, gestos, que nos permitem evidenciar um olhar sobre o “meio” (Belting, 2014), e assim nos colocar diante da alteridade do cinema. Característica que marca toda a obra de Reichenbach, mas que aqui se potencializa, pelo diálogo com a vida do realizador.

AS IMAGENS DO CINEMA

O cinema de Carlos Reichenbach envolve além de seus filmes, um itinerário especial no trabalho de direção de fotografia para outros diretores, em sua maioria da Boca do Lixo, como Claudio Cunha, Alfredo Sternheim e Jean Garret. Um plano-sequência de *O Gosto do Pecado* (1977), do diretor Claudio Cunha, pode nos servir de base para a relação do trabalho de Reichenbach como fotógrafo e os filmes que dirigiu.

Júlio e Regina assinam o divórcio, e depois de separados, decidem por um encontro no motel que frequentavam no passado. Transam. Ele se deleita enquanto ela se regurgita. O plano-sequência que procede o encontro, inicia-se no alvorecer do dia com o carro estacionado na rua. “Eu fiz alguma coisa errada?”, pergunta Júlio para Regina. “Não. Eu fiz!”, responde Regina, que sai do veículo e se encaminha para a calçada, no momento em que a câmera se eleva até atingir um alto ângulo (*plongée*), seguindo os passos dela diante o viaduto. Chega o caminhão de lixo. Júlio persegue Regina inconformada e um *zoom* sutil, delimita o casal no quadro, com os carros passando debaixo do viaduto. “Por que você não some? Você conseguiu estragar tudo!”, ao que Júlio retruca, “Estou confuso, Regina”.

“Você é a própria confusão. Eu não posso e nem quero viver essas confusões, entende!”, Regina declara e Júlio se posiciona, “Você acha que é isso que eu quero?”, ao que ela se desconcerta, “Eu não sei o que você quer, eu não sei mais nada de você. Eu sei o que eu não quero!”. Júlio se indigna, “O que você quer Regina?”. Ela pontifica, “Viver Júlio, viver a minha vida. Até agora eu só vivi a sua. Eu quero errar ou acertar, mas sozinha”.

O *zoom* se abre sobre o casal, mantendo o enquadramento do alto, agora com os edifícios da cidade na profundidade da imagem. “Em outras palavras, você não me ama mais?”, indaga Júlio, ao que ela responde, “Isso pra mim é assunto encerrado.”. Ele se invoca, “Mas pra cama eu ainda sirvo não é?”, e ela decreta, “É! mas pode haver melhores”. Júlio decide apaziguar, “Vamos, eu vou te levar em casa”. A câmera persegue o casal voltando para o carro, até se ater no lixo sendo triturado pelo caminhão.

O alvorecer da perdição, a angústia do pós-coito, o vazio do passado, os prazeres no capitalismo tardio, a arrebatção do ciclo, o amor picotado no lixo: a *mise en scène* nos elucida que o arrebatemento é mais delirante do que uma família tradicional feliz. O plano-sequência nos inquieta por sua tonalidade, pelo seu jogo de movimentos, pelo diálogo espinhento, pela criação no plano cinematográfico, de uma decupagem que converge ao estilo, o mais profundo sentimento humano. Em relação à evolução da narrativa de *O Gosto do Pecado*, essa sequência ganha um retoque de saber, de aprendizagem, pois, Júlio ainda tenta reconquistar Regina, mesmo frequentando bacanais e começando uma nova relação com Vânia, a sua secretária, mas apenas se convence do fim do casamento, quando flagra Regina se envolvendo com Enéas, o seu grande amigo.

O filme não moraliza a “liquidez” das relações; aponta mais para o lado pecaminoso da carne (pecado original), e no desfecho do filme, temos um céu nublado com um discreto sol se abrindo, e a citação de Santo Agostinho (*Confissões*): “Porém, não eram as peras que apeteçiam a minha alma miserável... Porque, se alguma delas entrou em minha boca, somente o crime é que lhes deu sabor”.

Essa profundidade existencial-filosófica que em *O Gosto do Pecado* procura extrair do fim de um casamento, camadas mais sutis escondidas

didadas no cinema de gênero³ (o filme segue uma decupagem clássica, mas seu batimento é subversivo), embrenha-se ainda mais nos filmes dirigidos por Carlos Reichenbach, que gravitam numa “linguagem analítico-instrumental (ou metalinguagem) que se auto/reflete em altos escudos (via velha e boa chanchada, desde já metacinema) a partir de uma deliberada deglutição antropofágica da linguagem-objeto original (estrangeira ou não)” (Ferreira, 2016, p.65).

Neste sentido, o cinema de Reichenbach “come”⁴ todo um repertório cinéfilo que se abre para outros campos, notadamente a literatura e a filosofia, e “vomita” essa digestão, em uma *mise en scène* que obscurece o sistema de gêneros, turvando suas convenções e influências, chegando ao coração do próprio cinema.

No filme *Alma Corsária*, a relação com o cinema se estreita ao ponto de ocorrer a entrega de um *Oscar* para o cineasta norte-americano Samuel Fuller. O ato representa mais do que uma reparação de valores, uma homenagem que se proclama em um grande coroamento da cinefilia: tanto dos personagens do filme, como da cinefilia do próprio Reichenbach. Gesto, do qual ainda ressoa, o filme *O Demônio das Onze Horas* (1965), do cineasta franco-suíço Jean-luc Godard, onde Fuller também é convocado como personagem e instigado sobre o que é o cinema, responde: “um filme é um campo de batalha. É amor, ódio, ação, violência, morte. Em uma palavra: emoção”.

Em outro instante do filme, o poeta Rivaldo está almoçando em um restaurante japonês, com a militante que está hospedada em sua casa. Ele está encantado, irradiante, ressaca do jejum “só com sexo”. A câmera se desloca em um *travelling* sobre o casal e a conversa entre os dois vai se abatendo. O poeta pergunta segurando as

³ Se seguirmos a ideia do gênero cinematográfico como o filme determinado “pela natureza de suas convenções” (Buscombe, 2005, p.308), formando um “cinema popular” (Buscombe, 2005, p. 315) que não esconde a sua vontade de público. Justamente atuando nessa tênue linha entre um cinema de autor e um cinema popular, que a obra de Carlos Reichenbach se cristaliza e desorienta, como atesta o artigo da época do filme, do qual aborda “a questão do gênero no cinema brasileiro” (Ramos, 1993, p. 113), onde a sua obra é vista fora dessa problemática.

⁴ Referência a Oswald de Andrade e sua noção de Antropofagia: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Andrade, 1970, p. 13). Como salienta Carlos Eduardo Pereira, “A antropofagia poderia ser na segunda metade dos anos 1960 uma arma estética e política contra a dominação, ingerindo politicamente a cultura estrangeira e estabelecendo ao mesmo tempo relações de alteridade e apropriação” (Pereira, 2013, p. 95). *Alma Corsária* é de 1993, mas lembremos que seu diretor faz parte da geração do “desbunde” dos anos 60.

mãos dela, “até quando vamos ficar juntos Eliana?”. Feição abatida, “É! eu não sei”. Surge uma voz e o plano se abre, vemos o casal e Inácio Araújo⁵ declamando: “o cinema / Vigo / a poesia / Michaux / a poesia e o cinema / Cocteau”.

Nomes de cineastas e poetas franceses, que povoam um repertório que para além do filme *Alma Corsária*, canaliza-se em toda a obra do cineasta, formando uma constelação de citações e estilos, homenagens e imagens, chegando em alguns pontos a se auto-alimentar: os filmes de Fuller em *Filme Demência* e *Alma Corsária*; a poesia/amizade de Orlando Parolini, em filmes como *Império do Desejo*, *Amor*, *Palavra Prostituta*, *Extremos do Prazer* e principalmente o curta *Sangue Corsário* (1979); o trabalho como diretor de fotografia (a *mise en scène*) em filmes de outros cineastas; as fotografias do início de *Alma Corsária* usadas também no curta *Olhar e Sensação* (1994); a constante presença de Jairo Ferreira⁶, Inácio Araújo e o ator Roberto Miranda.

Convergências que vão desde a ordem estética como temática, forjando um mosaico em constante expansão, do qual nos remete ao jogo referencial proposto pela obra de Reichenbach, como bem apontou Jairo Ferreira: “Filme de cinema: conteúdo de cinema” (Ferreira, 2016, p.66). Nessa lógica, os seus filmes da Boca do Lixo – período de *Lilian M*, *Relatório Confidencial* até *Extremos do Prazer* – denotam o momento onde mais se conjuga esse encontro de águas, pois, além de reverberarem essas relações, também coroavam a pretensão do filme de safadeza⁷.

Em *Extremos do Prazer*, onde se “discute alienação, sexo, convicções, psicanálise, marxismo, liberdade e até o próprio filme que está sendo realizado. Um filme que questiona tudo, até a si próprio” (Ferreira, 2016, p.73), a instabilidade dos personagens contagia o trajeto do filme, que se despreja da trama para se refletir no espelho. Um

⁵ Crítico de cinema e um grande parceiro de Carlos Reichenbach.

⁶ Cineasta e crítico de cinema, também um grande parceiro de Reichenbach e responsável pela escrita de *Cinema de Invenção* (2016), obra fundamental para o entendimento do Cinema Marginal e também no percurso desta pesquisa.

⁷ Filme de safadeza entendido aqui mais como um “cinema cafajeste”, “cinema de comunicação direta” como apontou João Callegaro em seu *Manifesto do Cinema Cafajeste* (1968), do que pornografia explícita.

homem “fala”⁸ com a voz rouca, enquanto deambula entre os personagens estanques: “Eu quero mexer com esses personagens como num jogo de xadrez. Partindo de uma encenação acessível, quase convencional. Com muito sensualismo, já que considero o desejo elemento fundamental da minha dramaturgia. Quero mostrar o corpo, para falar do espírito. Um espetáculo em três atos, que é subvertido gradativamente até se tornar um jogo de espelho. Ok. Corta!”.

A frontalidade do personagem, revela uma brusca e direta quebra da “quarta parede”, forjando uma dramaturgia que se estrutura no confronto com a transparência do discurso fílmico, agregando em seu anti-ilusionismo, uma explícita “deglutição” do cinema pelo desejo sexual, mas também pelo desejo de cinema. Entretanto, em outros filmes do cineasta, desloca-se o “desejo como elemento fundamental”, rumo à um mergulho mais íntimo na biografia do diretor.

Filme Demência e *Alma Corsária* são filmes nos quais o “conteúdo de cinema” atinge os esplendores de um espírito apaixonado. A *mise en scène* prossegue elaborada, retumbante. Mas enquanto na fase da Boca, o cineasta se “revela” em seu contemporâneo, nesses dois filmes, ele irá restituir as suas vivências, os seus rastros, suas memórias, culminando em um retrospecto de suas experiências.

Em *Filme Demência* – aliás, logo de partida temos a metalinguagem explícita no título e nos nomes das personagens – as impressões de Fausto⁹, diante da falência herdada da fábrica de cigarros do pai, são os motivos que giram a narrativa. Neste impasse, de lembranças e delírios, regularmente Fausto se depara com Mefisto, inclusive, o primeiro contato acontece no cinema, no qual “estão, lado a lado: o clássico *O Tigre de Bengala*, de Fritz Lang e o pornográfico e canhestro *Edifício Treme-Treme*, de Nilton Nascimento” (Lyra, 2004, p.235). Pelos contextos dos filmes citados e seus estilos, podemos destacar na iconofagia um entrecruzamento entre erudito e popular, nacional e estrangeiro, ecoando novamente a “visceralidade” da aglutinação das imagens.

⁸ A voz é a do próprio cineasta Carlos Reichenbach.

⁹ Referência literária ao poema trágico *Fausto* (1808) do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe.

Filme Demência é o pesadelo no qual o luto¹⁰ se projeta na imagem cinematográfica, justamente em seu rastro fantasmagórico, onde no desfecho não sabemos o que é pesadelo ou desencanto. Será justamente em *Alma Corsária*¹¹, que a vida de Carlos Reichenbach e sua relação com o cinema se aglutinam, convocando o amor aos filmes como núcleo de uma juventude vigorosa, e o “conteúdo de cinema” é a poesia do amator cinéfilo, no sentido de “uma paixão que não se deixa devorar por si mesma” e que se apregoa como amor irrefreável ao cinema, pois existe o “amador que o aprecia”, para nos inspirarmos em Jean Douchet em *A Arte de Amar* (1990).

Como muito bem pontuado pelo crítico Sérgio Alpendre, *Alma Corsária* é “a obra-prima derradeira de um mestre do cinema referencial” (Alpendre, 2012). Há no filme a referência ao panteão mundial do cinema (Samuel Fuller, Jean Vigo, Jean Cocteau), mas também uma forte alusão ao cinema brasileiro:

Alma Corsária é Humberto Mauro, é José Carlos Burle, é chanchada... As melhores cenas da chanchada... É proposital: o Jorge Fernando faz uma homenagem ao Zé Trindade, ele imita até o jeito do Zé Trindade falar; aquela menina, a Flor, a jurada do Silvio Santos, é uma imitação da Derci Gonçalves jovem... Quer dizer, meu cinema é influenciado por um fascínio muito grande pelo cinema brasileiro como um todo (Reichenbach, 1999, p. 46).

O cinema de Humberto Mauro, dono de uma extensa filmografia, fonte de uma tradição do cinema brasileiro (*Revisão Crítica do*

¹⁰ Carlos Reichenbach sobre *Filme Demência*: “Em relação ao filme lidar com a minha questão paterna, uma coisa é certa: se tivesse que culpar meu pai por alguma coisa, seria pelo fato dele ter morrido muito cedo. Perdi meu pai na véspera de fazer 14 anos. Foi traumático demais. Era uma pessoa muito especial para mim. Um homem obcecado por enciclopédias. Por causa dele, tenho paixão por livros” (Lyra, 2004, p. 234).

¹¹ Em depoimento para Renato Coelho em 14 de janeiro de 2012, Reichenbach comenta sobre a relação do filme com a sua vida: “O filme *Alma Corsária* é uma mistura das minhas experiências. Na verdade é a história do Jairo, mas também a história do Orlando Parolini, do Percival Gomes de Oliveira, um outro amigo de adolescência, e de certa forma a minha experiência de vida e a minha história também. É uma miscelânea de vários momentos da minha infância, da minha juventude, mas sobretudo dos meus amigos. Então está a história do Parolini lá, a história do Jairo Ferreira lá, aquela história do apartamento do Glicério é a nossa história. O filme pega esse momento, é de certa forma esse embolamento de experiências pessoais, dos meus amigos, o Jairo Ferreira e outros amigos em comum com os quais convivemos” (Reichenbach *apud* Coelho, 2012, p. 93).

Cinema Brasileiro de Glauber Rocha), explorava em seus filmes um elo místico entre o homem e a natureza, e não por acaso, que para ele “cinema é cachoeira”. Essa relação fica aparente quando o poeta Torres, a pedido de um cafetão das redondezas, parte para o campo onde finge que é o noivo de Anésia.

Ela é prostituta e acredita estar enganando a família, que já desconfia do ofício, como diz a melhor amiga para Torres. A farsa se desenvolve ao ponto de se revirar: a intensa tosse de Torres, promovida pelo “ar puro”, vai se acalmando, e ele fuma um cigarrinho no quintal com o pai de Anésia, para em seguida dançar com ela; Anésia, que desde que conheceu Torres, nunca demonstrou nenhuma simpatia por ele, sente ciúmes de sua melhor amiga, e o beija ardentemente; a família de Anésia se impressiona e por mais “carrancudo” que o pai possa parecer, demonstra felicidade com a situação.

O que era para ser seco, pálido, “artificial”, torna-se uma torrente de emoções, das quais apenas o trem¹² comporta a sua contemplação. Um romantismo bucólico, e aqui lembremos, de que quando a amiga, Torres e Anésia visitam o tio no manicômio, ele dispara os versos de Augusto dos Anjos (*As cismas do destino*): “Por tua causa, embora o homem te aceite, / É que as mulheres ruins ficam sem leite / E os meninos sem pai morrem de fome!”, ao que Torres complementa, “Morte, ponte final da última cena, / Minha filosofia te repele, / Meu raciocínio enorme te condena!” (Anjos, 1994, p. 28).

Por mais que o teor dos versos seja derrotista, corresponde com a vida de Torres e Anésia na cidade, “cismados em seus destinos”, prevalecendo mais como uma elucidação propícia do espaço, do que uma mera fabulação. Surge a figura da morte transfigurada em uma mulher vestida de preto, na outra margem do rio. A presença feminina, harmoniza-se com o instinto do poeta, nos lembrando os flertes e galanteios dos casais do cinema de Humberto Mauro, em *Ganga Bruta* (1933) ou em *Argila* (1940).

Em *Alma Corsária*, o campo representa a revelação existencial, o brotar de sentimentos que estavam enrustidos, horizonte gracejado por uma beleza maior, próprio de um plano de Humberto Mau-

¹² A figura do trem no sentido do verso do poeta Sérgio Rubens Sossélla: “um trem associa ideias, e assovia” (Sossélla, 1997, p. 29).

ro observando o infinito em *Engenhos e Usinas* (1954), ou de filmes como *Meus oito anos* (1956) e *Carro de Boi* (1974).

A chanchada, especialmente o cinema de José Carlos Burle, manifesta-se em *Alma Corsária*, nas sequências do lançamento do livro dos amigos Torres e Xavier. A celebração é a faísca dos *flashbacks*, como também dos movimentos desengonçados de Magalhães (Jorge Fernando), dono da editora, e a sua namorada Verinha (Flor). São personagens burlescos, estereotipados, encarnando uma “virtude cômico-caricatural” (Catani, 1983, p.74), da qual se indis põe ao tabu social, agentes de um quiproquó que se regula com o movimento da dança. Do mesmo modo que o casal se provoca em ciúmes, dançando com outros pares, em *Depois eu Conto* (1951), filme de Burle e Watson Macedo, Magalhães e Verinha, também se atacam em uma mesma configuração.

Outra similitude com os filmes da chanchada é a confraternização: se em *Alma Corsária*, esta se materializa no lançamento do livro de poemas, em *Depois eu conto*, temos o baile, mas principalmente, a música. A pesquisadora Lucia Nagib destaca que no filme de Reichenbach, “para além da constituição da atmosfera, a música tem ainda uma função narrativa” (Nagib, 1994). A música¹³ no filme, é a catapulta de diversos tempos, distintas paisagens, divisa de pessoas e tonalidades que se configuram de acordo com o teor do período.

Quando o maestro Joaquim Paulo do Espírito Santo, vestido de estivador, apronta-se ao piano e toca *Clair de Lune* de Debussy, o impacto é tão brusco, que a divisa se dilata e não sabemos distinguir sobre a nostalgia das imagens do oriente (filmadas pelo pai do cineasta), a coreografia do fisiculturista, a margem do rio ou a constatação da partida de Anésia. Não se estende a frustração, e outra música se irrompe, com a banda tocando no fundo da pastelaria, um ar fresco transpassado por um novo ritmo sonoro.

¹³ “Toda a música interveniente num filme (e especialmente as músicas de fosso) é suscetível de nele funcionar como uma placa giratória espaço-temporal; isto significa que a posição particular da música consiste em não estar submetida a barreiras de tempo e de espaço, contrariamente aos outros elementos visuais e sonoros, que devem estar situados relativamente à realidade diegética e a uma noção de tempo linear e cronológica. [...] Fora do tempo e fora do espaço, a música comunica com todos os tempos e com todos os espaços do filme, mas deixa-os existirem separada e distintamente” (Chion, 2011, p. 68). (Música de fosso é a expressão do autor para a música extra-diegética).

No caso de *Burle*, a música também tem esse apelo de eclipse, sobretudo temporal. O espaço se divide entre um grande salão, repleto de mesas e cadeiras (a costumeira conversa no balcão acontece como em *Alma Corsária*), com um largo palco, e a boate *Favela* no subúrbio: em ambas acontecem as apresentações que se diversificam em forma e estrutura, para animar os bailados nos quais acompanhamos os trambiques de Zé da Bomba (Anselmo Duarte). A relação da música com o sobressalto narrativo, em *Depois eu Conto*, não é tão brusca ao ponto de estabelecer divisas, tão exploradas no filme de Reichenbach (lembramos que os letreiros potencializam esta divisão cronológica e transepocal).

Para o cineasta, *Alma Corsária* “é Scriabin, é quase música do-decafônica” (Reichenbach, 1999, P.43). Uma percepção que se afirma na estreita e pantanosa relação do filme com a trilha sonora, enquanto no filme de *Burle e Macedo*, a música se concentra na Turma do Funil: “Chegou a turma do funil / Todo mundo bebe, mas ninguém dorme no ponto / Ai, ai ninguém dorme no ponto / Nós é que bebemos e eles que ficam tontos”.

A referência ao cinema brasileiro em *Alma Corsária*, também é notada, nos ecos da crise do início da década de 90¹⁴, momento de produção do filme, nos caminhos da personagem Janete, filha do dono do *Cine Carnaval*. Ela mora no mesmo bairro de Torres e Xavier, inclusive ambos são apaixonados por ela, o primeiro em sigilo e o outro escancarado. Xavier conhece o pai de Janete em seu aniversário, ajudado por Torres e descontraído por um garoto que se apresenta, “Empório Carneiro, o seu criado!”. Torres e Xavier entram na festa, e o menino se dirige ao pai de Janete: “Por que o senhor não fecha o seu cinema e abre um salão de baile?”.

O *Cine Carnaval* representa o cinema de bairro, das matinês, reduto de encontros e furtos de pôsteres. A magia de sessões lotadas e a programação de mais de um filme; a mocidade se cultivando pela cinefilia, pela “transmissão do cinema”¹⁵ em sua locomotiva mais

¹⁴ Vale ressaltar, que podemos encontrar nesse “destino” das salas de cinema, uma metáfora para o cinema brasileiro no início dos anos 90, época de produção do filme e considerada como os “piores anos da história do cinema brasileiro” (Nagib, 2002, p.110).

¹⁵ “A transmissão, quando não é uma simples função do social, põe em jogo algo que escapa à simples vontade de transmitir (que é, pode definição, a da escola) e depende da circulação inconsciente de uma letra, de uma frase, de um sinal, de uma imagem” (Bergala, 2008, p.86).

cativante. Não será coincidência que ao longo do tempo e no fluxo da narrativa, os amigos irão se reencontrar nas salas de cinema?

As décadas se passam e no lançamento do livro, Janete aparece casada com “Empório Carneiro”, com a mesma fisionomia caquética, bigode ralo, agora com a herança do sogro. Empolgado, confessa, “o *Cine Carnaval* eu fechei e transformei num salão de baile. O *Cine Tamoio*, eu fiz dele um estacionamento. Agora, o *Cine São Tomé*, eu vendi pra uma rede de supermercado”. O tom nostálgico pode ser percebido pela mudança na fotografia, como também na reação dos amigos ao se depararem com o destino das salas de cinema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para o pesquisador Daniel Caetano, o domínio estético do cinema de Carlos Reichenbach em sua metalinguagem é “rizomática”, no qual “a consciência do cinema se torna uma mola propulsora para a criação. [...] Não a busca de uma imagem definitiva que pretende sintetizar todas, mas apenas uma imagem que, inventiva, se soma a outra e a outra e a outra” (Caetano, 2012, p.71). Nesta combinação de referências, o cinema de Reichenbach se encontra sempre aberto e poroso, pelas influências e citações, histórias e estilos, condecorando em sua iconofagia, tanto o horizonte do cinema mundial, como também os caminhos do cinema brasileiro. Tradição e invenção do objeto-cinema, em um prisma que privilegia a deliberada “leitura” em sua evidência fragmentária, longe de qualquer absolutismo.

Neste sentido, *Alma Corsária* representa o momento onde a metalinguagem é transbordada para além de sua sistematização, manifestando em sua aura mais íntima, um caleidoscópio de imagens e a evocação da biografia de seu próprio criador. O cinema do cinema, transfigura-se em amor pelo cinema, em sua entrega mais radical, expondo a alteridade do cinema pela constante inquietação do meio, da técnica, da poética, do suporte das imagens. Em outras palavras, o filme deslumbra a alma corsária das imagens do cinema.

REFERÊNCIAS

- ALPENDRE, Sérgio. Alma Corsária (1993), de Carlos Reichenbach. **Revista Interlúdio**. Disponível em <http://www.revistainterludio.com.br/?p=4985>
Acesso: 02 dez. de 2023.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. **Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- ARAÚJO, Inácio. Diretor é capaz de unir o belo ao popular. **Folha de São Paulo**, 1 jul. 1993.
- BAITELLO JÚNIOR, Norval. **A era da iconofagia**: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.
- BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**: para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM, EAUM, 2014.
- BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema**. Rio de Janeiro: Booklink/UFRJ, 2008.
- CAETANO, Daniel Pecego Vieira. **Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade: os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman**. Tese de doutorado em Letras. PUC, Rio de Janeiro, 2012.
- CALLEGARO, João. **Manifesto do cinema cafajeste**. São Paulo, 1998.
Disponível em <http://www.olhoslivres.com/jornal10.htm> Acesso em 10 de Dezembro de 2023.
- CATANI, Afrânio Mendes; SOUZA, José Inácio de Melo. **A chanchada no cinema brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- COUTO, José Geraldo. Reichenbach diz que chegou à maturidade. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 3 abril 1993.
- DOUCHET, Jean. A arte de amar. **Contracampo**. Disponível em <http://www>.

contracampo.com.br/100/arttraddouchet.htm Acesso em 02 de Dezembro de 2023.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. Rio de Janeiro: Azougue, 2016.

LYRA, Marcelo. **Carlos Reichenbach**: o cinema como razão de viver. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

NAGIB, Lúcia. Música dirige destino em “Alma Corsária”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 5 de junho de 1994.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

RAMOS, José Mário Ortiz. A questão do gênero no cinema brasileiro. **Revista da Usp**, n.19, São Paulo, 1993.

REICHENBACH, Carlos. Como transformar a falta de condições em instrumento de criação: Conversa com Carlos Reichenbach. **Revista Cinemais**. Rio de Janeiro: n.18, 1999.

PEREIRA, Carlos Eduardo. **Carnavalização e antropofagia no metacinema de Carlos Reichenbach**. Tese de Doutorado. Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. **Trem, trens**: novas etimologias. Paranavaí: Edições Meio-Dia, 1997.

FILMOGRAFIA

ALMA CORSÁRIA (1993) – Direção, roteiro, fotografia e música original: Carlos Reichenbach; Montagem: Cristina Amaral; Produtora: Dezenove Som e Imagens; Produção: Sara Silveira; Produção Executiva: Maria Ionescu; Direção de arte: Renato Theobaldo; Figurino: Andréia Camargo; Elenco: Bertrand Duarte, Jandir Ferrari, Andrea Richa, Walter Forster, Christiane Couto, Bruno de André, Mariana de Moraes, Jorge Fernando, Flor e Emilio di Biasi; Participação Especial: Carolina Ferraz.



Foto: Rafael Passos

12

LEONARA DE ARAÚJO ALVES

Nas capas das revistas: a mídia brasileira como algoz da violência política de gênero

Leonara de Araújo Alves¹

Tema ainda em ascensão na discussão pública, a violência política de gênero vem ganhando projeção à nível nacional apenas nos últimos anos, embora sua prática seja antiga. São eventos ocorridos em 2016 e 2018, respectivamente, que trazem à tona a pertinente temática, crucial para se pensar a viabilidade da presença feminina nos espaços de poder.

Como desenvolvido em trabalho anterior (Alves, 2022), o processo que culmina no golpe de Estado que destituiu Dilma Rousseff da Presidência da República no ano de 2016, e o assassinato Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro, em 2018, são os marcos responsáveis por evidenciar o tratamento destinado às mulheres que participam da vida política.

Em consequência dessa repercussão, em 2022, a ex-deputada e candidata a vice-presidência da República nas eleições de 2018 (atualmente afastada da política institucional em decorrência de atos de violência política de gênero sofridos), Manuela d'Ávila, publica a obra *Sempre foi sobre nós: Relatos da violência política de gênero no Brasil*, reunindo importantes relatos de políticas brasileiras que sofreram/sofrem violência política de gênero em sua atuação profissional (d'Ávila, 2022).

¹ Mestranda (2023 - atual) pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba (PPGA/UFPB), sob orientação da Prof^a Dr^a Rita de Cássia Melo Santos. Link do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2740031341745683>. E-mail: leonaraalves2@gmail.com

Teorizada como o conjunto de ações praticadas contra as mulheres na política com o objetivo de restringir ou impedir sua participação pelo fato de serem mulheres (Krook; Sanín, 2016ab), a violência política de gênero tem como premissa a concepção de que fazer política não é uma atividade para as mulheres.

Neste artigo, pretende-se abordar como a violência política de gênero se faz presente na mídia brasileira. Para isso, será tecida uma discussão sobre o mito do silêncio feminino, um dos fundadores da narrativa contemporânea da não-aptidão feminina para a vida política. Em seguida, problematizações sobre o modo como a mídia brasileira vem historicamente representado as mulheres políticas serão expostas. Por fim, ilustrando o tópico anterior, serão analisadas algumas capas de revistas de circulação nacional, evidenciando o teor de violência política de gênero nela contidas.

Através disso, objetiva-se expor os impactos negativos da mídia brasileira ao trazer, em seus conteúdos, a produção e propagação do antagonismo entre política e mulheres, prejudicando não apenas a atuação política e profissional de vereadoras, deputadas, senadoras e presidentas, mas afetando também o consciente coletivo de milhares de meninas e mulheres que, com essas representações, têm seus direitos de se imaginar nesses espaços podados.

O MITO DA OBEDIÊNCIA: MULHERES E O SILÊNCIO PÚBLICO

Com a capacidade de se expressar de diversos modos, a violência política contra as mulheres pode ser enquadrada em algumas subcategorias, como a violência física, psicológica, econômica e simbólica.

De acordo com essas quatro tipificações, propostas pelas autoras Mona Lena Krook e Juliana Restrepo Sanín (2016a), a violência física, na qual está inclusa a violência sexual, busca atingir a integridade física da mulher e/ou de seus familiares; a violência psicológica, afeta o bem estar mental da mulher, através de ameaças

e difamações; a violência econômica, manipula o acesso a recursos financeiros, por vias formais ou informais; e a violência simbólica, pretende anular a presença feminina nos espaços políticos, empregando arquétipos que objetivam disciplinar as mulheres em lugares subalternos, fora da política.

Tendo a violência física e econômica um teor mais material que as demais, aspecto hipervalorizado na comprovação de violações, e sendo a discussão sobre violência e abuso psicológico popularizada nos últimos anos, a violência simbólica é, sem dúvidas, a menos notada.

Embora seja invisibilizada e nem sempre reconhecida como uma violação, a violência simbólica pode ser muito mais devastadora do que a violência física, por exemplo. Isso se deve ao fato de que, estando naturalizada como parte do cotidiano da cultura e da política, a violência política contra as mulheres expressa pela via simbólica se torna a forma mais difundida e banalizada do fenômeno (Krook, 2022).

Com forte expressão no campo discursivo, a violência política de gênero, quando simbolicamente manifestada, pode ocorrer através de dois modos: o silenciamento das mulheres, anulando assim sua presença e possibilidade de participação, como pode ser visto em (Alves, 2022); ou por intermédio de expressões, arquétipos, que as colocam como incapazes de exercerem seus cargos políticos. Esse arcabouço de representações, comumente as associam a caracteres de fragilidade, seja pela vocação para a maternidade, pela propensão a loucura (Krook; Sanín, 2016a), ou pelo exato oposto: fortes demais, são masculinizadas por não possuírem a sensibilidade necessária ao ser mulher.

Por vezes ancoradas em mitos, essas personificações fazem parte do imaginário social, sendo parte atuante da cultura. Os mitos, aqui são entendidos como narrativas que se propagam por gerações, ganhando solidez na consciência coletiva de uma sociedade, conectando seus indivíduos através de representações.

Analisando a fala pública feminina a partir da Grécia e Roma Antiga, Amanda Braga e Carlos Piovezani (2023) encontram res-

sonâncias destes contextos no cenário brasileiro contemporâneo, especificamente no campo político.

Sob o mito de que *falar é aos homens que compete*, passagem presente na Odisséia, de Homero, a autora e o autor destacam o descrédito historicamente atribuído a fala pública das mulheres:

[...] a despeito das consideráveis transformações históricas nas condições de produção dos discursos e a despeito da diversidade dos tempos, dos espaços, dos campos de saber e dos gêneros discursivos, a discriminação da fala e da voz femininas atravessou os séculos e consolidou-se de tal modo que continua a se perpetuar em nossos dias. (2023, p. 3).

Deste modo, baseado na subjugação da capacidade discursiva feminina, funda-se a concepção, em vigência nos dias atuais, que atribui estima excessiva à fala masculina, como racional, sábia e poderosa. Paralelamente, sendo o discurso um aspecto privilegiado na esfera política, a ideia de que as mulheres são incapazes de discursar é taxativa no que tange a atuação política: não sabem falar, logo, não podem participar.

Assim, o mito da inabilidade inata das mulheres para o discurso vai de encontro à premissa da violência política de gênero: a política como um lugar indisponível para as mulheres. Junto a ele, outros se acrescentam, como o mito da docilidade feminina, da maternidade compulsória, e da histeria, todos eles evocados em práticas simbólicas de violência política de gênero, reafirmando que mulheres e política não são compatíveis, com o objetivo de impedir que acessem esse espaço.

Ao pensar o estabelecimento de determinadas narrativas como fruto de uma disputa de poder, na qual o conteúdo a ser perpetuado é escolhido pelo lado vencedor, os mitos, quando se trata das mulheres, apresentam histórias que majoritariamente aludem a submissão, ou a punição, quando se ousa sair do papel destinado.

Eles contribuem, sobremaneira, como parte da violência política de gênero, para a disciplinarização dos comportamentos das mulheres em um universo dominado pelos homens.

A MÍDIA COMO AGENTE EXECUTOR DA VIOLÊNCIA POLÍTICA DE GÊNERO

Além da capacidade de se manifestar de diversos modos, como visto no tópico anterior, a violência política de gênero também pode ser praticada pelos mais distintos agentes. Não apenas parlamentares, pertencentes ao partido das mulheres agredidas ou a partidos rivais, mas também familiares, eleitorado, grupos civis organizados e o aparelho midiático, são exemplos de atores que podem exercer a violência política contra as mulheres em esferas que vão além do campo político (Krook; Sanín, 2016a), visto que este encontra-se irradiado em todo o tecido social.

A mídia, enquanto corpus capaz de influenciar massivamente a opinião pública, propaga violência política de gênero por meio de seus jornais impressos, propagandas comerciais e programas de televisão. Com informações que se dispersam no cotidiano, com naturalidade, os arquétipos que remontam a ideia de que política não é lugar de mulher são reforçados no arcabouço coletivo da sociedade.

O ato de evidenciar a vida privada das mulheres políticas, em detrimento de sua atuação pública e profissional, é uma das expressões da violência política de gênero, por ratificar sua associação ao doméstico, estando este novamente, em oposição ao político.

Analisando a representação feita pela revista *Veja* sobre as mulheres que atuam na política, em matérias publicadas entre 1969 e 2010, Kátia Azambuja e Mateus Fernandes (2014), atestam que em um universo de 316 matérias, quase todas retratam o corpo e a aparência das mulheres, ou questões sobre suas vidas pessoais, deixando de lado o exercício político das mesmas.

“Quem não acessa a fala é reduzido(a) ao silêncio ou é falado(a) pelos outros (as): *objeto* da fala e não *sujeito* de sua própria fala” (2022, p. 8329, grifos meus), escreve Marlène Coulomb-Gully. Retomando o aspecto do silenciamento imposto às mulheres, anteriormente trabalhado, pode-se enquadrar a mídia como agente que fala pelas mulheres, decidindo qual narrativa *sobre* elas será contada, registrada e repercutida.

Silenciadas no mundo político, as mulheres não são, seguindo a perspectiva da autora, sujeitos de sua própria fala. Em *Pode o subalterno falar?*, Gayatri Spivak (2010) aponta a reprodução de estruturas de poder e opressão contidas no ato de falar sobre o outro, nesse caso, a outra, sem lhe oferecer espaço para que possa falar e ser ouvida, mantendo-a, assim, silenciada.

Ademais, os conteúdos produzidos *sobre* elas, contam histórias que estrategicamente as colocam às margens do campo político, restringindo sua participação. Retratar as mulheres como frágeis demais para o embate parlamentar, ou emocionalmente desequilibradas, são eventos comuns, como será apresentado a seguir. Assim como as representações que partem de atributos socialmente construídos como masculinos: fortes e ousadas *demais*, para o que se espera de uma mulher, fato que transforma esses adjetivos em crítica.

NAS CAPAS DAS REVISTAS: ARQUÉTIPOS E ESTABELECIMENTO DE NARRATIVAS SOBRE MULHERES POLÍTICAS

Visando dar materialidade às discussões tecidas até então, a violência política de gênero simbolicamente praticada pela mídia brasileira será aqui apresentada através das capas de revistas impressas de ampla circulação nacional. Precisamente, duas capas serão analisadas, publicadas respectivamente nos anos de 2016 e 2014.

Sendo a porta de entrada para seus conteúdos, as capas das revistas possuem um papel de destaque no universo midiático. Elas são responsáveis por chamar a atenção do público, enquanto única parte das revistas amplamente expostas, fazendo com que sejam ou não compradas.

O consumo dessas capas, expostas em bancas de revistas, na circulação de quem as lê (deixando, por fora, a capa em plena exibição), ou na repercussão em meio eletrônico, atua na construção de um consciente-comum. Como assinala Everardo Rocha (2005), o consumo, além de um modo de socialização, é um código, uma forma pela

qual podemos comunicar significados, visto que “O que consumimos está impregnado de valores públicos” (p. 136). Assim, o consumo de capas de revistas que propagam a violência política de gênero, além de contar com o reconhecimento dos que apoiam esses ideais, gera a disseminação desse fenômeno, fazendo com que as mulheres representadas sejam vistas de acordo com a narrativa posta, o que politicamente as prejudica. Com um espaço reduzido e disputado, o conteúdo a ser nas capas disposto é estrategicamente escolhido e trabalhado, envolvendo, inclusive, o contexto em que a publicação será lançada.

Em edição publicada pela ISTOÉ em abril de 2016, período no qual um processo de impeachment contra a Presidenta da República, Dilma Rousseff, estava sendo executado, a capa retrata a mesma sob o arquétipo da loucura.

FIGURA 1: CAPA DA REVISTA ISTOÉ SOBRE A PRESIDENTA DILMA ROUSSEFF, 2016.



FONTE: Carta Capital (2016)².

² Com a grande repercussão negativa gerada, a capa não encontra-se no portal da ISTOÉ, podendo ser encontrada em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/midiatico/quando-a-misoginia-pauta-as-criticas-ao-governo-dilma/>>. Acesso em: 17 de ago. de 2024.

A imagem que preenche a capa consiste em uma foto ampliada do rosto de Dilma Rousseff, na qual ela aparece expressiva, como se estivesse gritando, furiosa e descontrolada, sensação que é confirmada pela manchete: As explosões nervosas da presidenta.

Em texto escrito abaixo da manchete, a seguinte frase pode ser lida:

Em surtos de descontrole com a iminência de seu afastamento e completamente fora de si, **Dilma quebra móveis dentro do Palácio**, grita com subordinados, xinga autoridades, ataca poderes constituídos e **perde (também) as condições emocionais para conduzir o país.** (ISTOÉ, 2016, grifos da revista).

Retratando uma mulher em avançado estado de desequilíbrio, os elementos que compõem a citada capa são característicos da violência política de gênero.

Sob o símbolo da irracionalidade, averso ao campo político, a imagem de Rousseff é construída como alguém que não foi capaz de aguentar as pressões do jogo político, eclodindo: ela tem então *explosões nervosas, surtos de descontrole*, estando *completamente fora de si*, ela *quebra móveis, grita com subordinados, xinga autoridades e ataca poderes constituídos*. Por esse conjunto de motivos ela *perde*, com atenção para a palavra *também*, acréscimo posto entre parênteses, *as condições emocionais para conduzir o país*.

Reforçando a ideia de que as mulheres não possuem caracteres aptos ao universo político, enquanto seres racionalmente vulneráveis, sem pulso firme, que podem se abalar com as altas demandas, responsabilidades e pressões da política, a revista impacta o contexto político e social, construindo uma narrativa pela qual a então presidenta Dilma Rousseff seria lida. Durante um processo que objetivava suspender seu cargo, um veículo de ampla circulação nacional pública que ela estaria em descontrole, incapaz de governar, tecendo assim contribuições para sua deposição. Ademais, a capa da revista dá sequência a uma das premissas basilares da violência política de gênero: similarmente a “crimes de mensagem” e “crimes de ódio”, ela envia uma mensagem a todas as mulheres, informando que a política não é

um lugar para se estar, e que eventos parecidos ocorrerão com as que ousarem transgredir a fronteira (Krook; Sanín, 2016a).

Esse tipo de tratamento dado pela mídia a mulheres políticas, muitas vezes visto como decorrente de se ter uma vida exposta, ou como o custo de fazer política (Krook; Sanín, 2019), recai com exclusividade sobre grupos marginalizados, no caso aqui trabalhado, as mulheres, que tradicionalmente estavam fora da restrita composição política baseada em homens, brancos, de poder aquisitivo e idade elevada.

A segunda capa a ser analisada, foi publicada durante as eleições presidenciais ocorridas no ano de 2014. Nela, a então candidata à Presidência da República, Marina Silva, recebe as atenções, com sua foto de perfil, pouco iluminada e com expressão confusa, a manchete traz: *As contradições de Marina*.

FIGURA 2: CAPA DA REVISTA ISTOÉ SOBRE CANDIDATA MARINA SILVA, 2014.



FONTE: Revista ISTOÉ (2014)³.

³ Disponível na página oficial do Facebook a revista: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=862936060384622&id=142656675745901&set=a.355391887805711>>. Acesso: 17 de ago. de 2024.

Acompanhando a manchete, o seguinte texto pode ser lido: “ELEIÇÕES 2014: Ela sempre teve ideias radicais, **posições intolerantes**, e falta de clareza nas propostas. Com sua volta à corrida presidencial, já provoca **rachas entre os aliados** e desperta mais dúvidas e receios que certezas.” (ISTOÉ, 2016, grifos da revista).

Dividida em duas linhas argumentativas, a capa retrata Marina Silva primeiramente enquanto uma candidata com histórico intransigente, em acréscimo, ela também é apresentada como confusa e despreparada para a atuação política.

A associação dela a *ideias radicais* e *posições intolerantes*, revela o peso diferente atribuído a ações executadas por homens e mulheres em espaços públicos. Um exemplo análogo disto pode ser encontrado nas discussões de Corinne Monnet (1998 apud Coulomb-Gully, 2022) sobre o estereótipo das *mulheres tagarelas*.

Neste, a autora afirma que apesar das mulheres serem socialmente taxadas como tagarelas, são os homens que falam mais. Assim, diante da contradição entre o arquétipo e a realidade analisada, a explicação plausível é a de que os mesmos comportamentos, quando praticados por homens e mulheres, são avaliados diferentemente:

[...] na vida cotidiana, a fala das mulheres não é avaliada com os mesmos critérios que a fala dos homens, mas em vista das expectativas coletivas relativas às mulheres, das quais se espera silêncio em público. Esse pressuposto explica também que uma mulher que fala tanto quanto um homem é percebida como uma tagarela: um desigual padrão revelador da diferença de percepção de um mesmo comportamento de acordo com o sexo do indivíduo. Assim como a sociedade de modo geral, o exercício de fala é regido por relações de poder e relações de força, no seio das quais o gênero dos indivíduos é determinante. (Coulomb-Gully, 2022, p. 8328).

Por vezes, mulheres em posições de poder são vistas como radicais ao apenas executarem ações que homens comumente já realizam, como liderar ou dar ordens, mas sem o ônus de atribuições negativas. Esses comportamentos, fogem ao que é esperado do feminino, logo, são simbolicamente punidos, nesse caso, através das categorias radical e intolerante.

Ademais, a *falta de clareza nas propostas* de Marina Silva, com *mais dúvidas e receios que certezas*, revela uma candidata perdida, sem posicionamento, o que, contraditoriamente, não conecta a narrativa da mesma enquanto uma pessoa de posição *intolerante*. Apesar disso, a construção da mesma com características de dispersão, também a joga para fora do campo político, no qual o foco e a delimitação de estratégias são centrais.

Ela aparece, assim, como uma candidata perdida e confusa, com pouco a contribuir para o mundo político dada sua falta de obstinação, motivo pelo qual ela não deve ganhar apoio do eleitorado. Essa narrativa, contextualmente erguida na época das eleições, prejudica o desempenho da candidatura de Marina Silva, invalidando seus posicionamentos e propostas como desconexos.

Desta maneira, tem-se que a exposição desses conteúdos pela mídia brasileira, contribuem assiduamente para a restrição de acesso e permanência das mulheres no campo político, consistindo em atos de violência política de gênero simbolicamente postos em prática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de todo o exposto, procurou-se demonstrar as conexões entre a propagação de arquétipos avessos ao campo político, mas associados a mulheres políticas, como parte da violência política de gênero de cunho simbólico.

Realizar essa demarcação, apontando que atributos de fragilidade, loucura e raiva são utilizados contra candidatas, vereadoras, deputadas, governadoras, senadoras e presidentas, para impedir sua participação no campo político pelo fato de serem mulheres (Krook; Sanín, 2016ab), é de extrema importância.

Ao evidenciar essas ocorrências, problematizando seus impactos na carreira política das mulheres, a desnaturalização dessas violações, muitas vezes tomadas como o custo de fazer política (Krook; Sanín, 2019), é iniciada, construindo caminhos mais democráticos em que as consequências da violência política praticada contra as mulheres não sejam negligenciadas.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Leonara. “Não serei interrompida”: presenças e regularidades da violência política de gênero na câmara dos deputados do Brasil. **Orientador: Pedro Francisco Guedes do Nascimento**. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Paraíba, p. 79. 2022
- BRAGA, Amanda; PIOVEZANI, Carlos. Quem pode falar no cenário político? Discursos discriminatórios sobre a voz e a fala pública femininas. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, SC, v. 23, p. 1-18, 2023.
- COULOMB-GULLY, Marlène; O desafio da fala pública feminina: sexismo e política. Tradução: SARGENTINI, Vanice Maria Oliveira; BRAGA, Amanda. **Fórum Linguístico**, v. 19, n. 3, p. 8327-8334, 2022.
- D’ÁVILA, Manuela. **Sempre foi sobre nós**: relatos da violência política de gênero no Brasil. Editora Rosa dos Tempos, 2022.
- KROOK, Mona Lena; SANÍN, Juliana Restrepo. *Género y violencia política en América Latina: Conceptos, debates y soluciones*. **Política y gobierno**, Ciudad de México, v. XXIII, 77 n. 1, p. 127-162, jan./jun, 2016a.
- KROOK, Mona Lena. *Semiotic Violence against Women: Theorizing Harms against Female Politicians*. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, v. 47, n. 2, p. 371-397, 2022.
- KROOK, Mona Lena; SANÍN, Juliana Restrepo. *Violencia contra las mujeres en política: En defensa del concepto*. **Política y gobierno**, Ciudad de México, v. XXIII, n. 2, p. 459-490, jul./dez, 2016b.
- KROOK, Mona Lena; SANÍN, Juliana Restrepo. *The cost of doing politics? Analyzing violence and harassment against female politicians*. **Perspectives on Politics**, v. 18, n. 3, p. 740-755, 2019.
- ROCHA, Everardo. Culpa e prazer: imagens do consumo na cultura de massa. **Comunicação Mídia e Consumo**, v. 2, n. 3, p. 123-138, 2005.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



Foto: Rafael Passos

13

MARLON NILTON DA SILVA GALVÃO

SOS 8 Comunidades: página e campo de disputa no Instagram

Marlon Nilton da Silva Galvão¹

A proposta inicial deste trabalho é observar como a página *S.O.S. 8 Comunidades*, no Instagram, participa das discussões sobre os impactos do programa João Pessoa Sustentável, a partir da produção audiovisual e textual. Queremos também apontar como esta página se torna um espaço de memória das movimentações, entrevistas, denúncias e outros eventos que marcam a trajetória das comunidades que passam pelas transformações geradas pelo programa. Para isso vamos primeiro apresentar o que é o programa, suas principais características e objetivos, para em seguida vislumbrar a página do Instagram, com seus dados e postagens. Por último vamos tentar refletir sobre as produções da página como um espaço de construção de outra narrativa sobre o programa, como também um espaço de memória da luta dos moradores.

O Programa de Desenvolvimento Integrado e Sustentável do município de João Pessoa, também conhecido como João Pessoa Sustentável, tem como objetivos amplos a diminuição das desigualdades urbanas, a partir de uma modernização dos instrumentos de serviços da cidade; assim como uma modernização na parte administrativa do município. Essa proposta de urbanização e modernização da infraestrutura faz parte do programa do Banco interamericano de desenvolvimento (BID) chamado Iniciativa Cidades Emer-

¹ Doutorando em Antropologia PPGA-UFPB na linha de pesquisa em Território, Identidade e Meio Ambiente, sob orientação da Profa. Dra. Alexandra Barbosa. <http://lattes.cnpq.br/0660652285587941>. Email de contato: marlon_20097@hotmail.com.

gentes e Sustentáveis (ICES), que abre linha de crédito para cidades de porte médio com objetivo de financiar obras e ações que visam solucionar os problemas urbanos e de administração.

Segundo o site do programa², o pedido foi aprovado pelo banco interamericano de desenvolvimento em 2017. No ano seguinte a prefeitura e o BID assinaram o contrato de empréstimo nº 4444/OCBR. BRL 1421, sendo este contrato autorizado pelo senado federal, que consta na resolução nº29/2018. O valor desse projeto gira em torno de U\$ 200 milhões de dólares, sendo metade do BID e metade da prefeitura.

Todo o João Pessoa Sustentável apresenta uma preocupação com as questões ambientais, tanto de preservação do meio ambiente, como também de previsão e controle decorrente das mudanças climáticas. Essas disposições estão presentes em diversos documentos³, que apontam esse cuidado com o meio ambiente e com a diminuição das desigualdades na cidade. Como podemos ver no documento regulamento operacional⁴, o eixo de componentes de investimento trata diretamente destas ações sobre a cidade. Este eixo se divide em fortalecimento da gestão municipal e desenvolvimento urbano sustentável e gestão da cidade. Neste campo do fortalecimento da gestão municipal estão os itens de melhoramento da gestão tributária e administrativa, onde a proposta é atualizar estas questões. Inclusive neste item está a discussão do plano diretor da cidade, que foi aprovado apesar da pressão popular⁵.

O eixo de desenvolvimento urbano se debruça sobre algumas partes da cidade, sendo o nosso foco o chamado Complexo Beira Rio (CBR) formado pelas comunidades São Rafael, Tito Silva, Santa Clara, Padre Hildon Bandeira, Cafofo Liberdade, Brasília de Palha, Miramar e Vila Tambauzinho. A proposta do projeto, para esse complexo, é a remoção das casas que estão em zonas de risco,

² Informações disponíveis em <O Programa (joapessoa.pb.gov.br)> Acesso: 19 ago. 2024.

³ Para mais informações sobre o programa recomendo visitar o site: João Pessoa Sustentável (joapessoa.pb.gov.br)

⁴ Documento disponível em: Regulamento_Operacional_do_Programa_versao_novembro_2022_.pdf (joapessoa.pb.gov.br)

⁵ Notícia sobre a discussão: Novo Plano Diretor de João Pessoa é aprovado pela Câmara Municipal mesmo sob protestos | Paraíba | G1 (globo.com)

devido as mudanças climáticas ou que foram construídas em áreas inapropriadas. Somado a remoção de parte da comunidade, ou da totalidade a depender dos casos, também se fará uma praça linear nas margens do rio Jaguaribe, como também reformas urbanísticas nas partes das comunidades que vão permanecer. Existem contrapartidas compensatórias para aqueles moradores que deverão ser removidos das zonas de risco. Para aqueles que permanecerão, já que ocupam zonas compreendidas como seguras, eles terão a regularização fundiária dos imóveis.

Cada uma destas comunidades tem características distintas e diferentes graus de adesão ao projeto. Algumas aceitaram sem grandes discussões as contrapartidas, enquanto outras estão mais combativas diante do projeto, buscando dialogar sobre o formato. O entendimento de algumas lideranças dessas comunidades é de que a zona de risco e a maneira com que as comunidades foram abordadas precisaria ser reformulada. Em algumas falas públicas ⁶ tais lideranças colocam que alguns processos aconteceram sem um amplo entendimento dos moradores das comunidades e sem o devido tempo de consulta e avaliação por parte dos moradores. O que demonstra uma certa pressa na condução dos trabalhos, que inclusive foram afetados pela pandemia de covid- 19, durante os anos de 2020/2022.

O uso das redes sociais é algo bem difundido a alguns anos, como um dos efeitos da disseminação e barateamento dos smartphones e da internet. Em diversos casos essas redes possibilitam que informações circulem sem a necessidade de uma grande infraestrutura e de maneira descentralizada, tendo em vista que cada usuário é um emissor em potencial. De maneira diferente das mídias tradicionais, como rádio e TV por exemplo, que a relação e a posição entre emissor e receptores é pouco flexível, na internet cada novo usuário é potencialmente um emissor que pode constituir uma rede de seguidores e assim difundir a sua mensagem de maneira ampla. Mesmo com as grandes potências que esta comunicação em rede traz, e da horizontalidade que ela pressupõe, não se pode deixar de lado os poderes e habilidades daqueles

⁶ Fala disponível em <https://www.instagram.com/reel/Cguh9SF0Gi/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==> e <JPB2 | Comunidades protestam contra desalojamento por parte da Prefeitura | Globoplay>

que já faziam a comunicação antes e que migraram em peso para as plataformas digitais. Com isso o que queremos colocar é que não podemos categorizar a comunicação das mídias tradicionais como algo externo, ou separado, das novas mídias e da comunicação pelas redes. Atualmente o que temos é uma expansão destas áreas da influência. A transformação que o meio digital nos traz está relacionado a velocidade das trocas, mas a comunicação em alguma medida permanece semelhante. Assim, a mobilização dos agentes nessas redes enfrenta dificuldades diversas, inclusive a disputa por espaço em um ambiente regido por regras pouco transparentes.

Exemplo de uma mobilização que ganhou fôlego e obteve resultados foi a campanha #SOSAmapá, analisado por Carneiro (2021). A autora destaca em seu estudo como a comunicação em rede, proporcionada pelo Instagram, a partir dos hiperlinks que são as hastags, mobilizaram a opinião pública para a situação de calamidade sofrida pelo estado do Amapá em 2020. Naquele ano o estado do norte do país sofreu com a falta severa de eletricidade, causando impactos na vida das pessoas. Carneiro aponta que o uso da hashtag, que conecta as publicações, e o impulsionamento de perfis com grande vulto, como a mídia ninja, fizeram com que o governo se mobilizasse para reverter a situação, mesmo com a rede elétrica da região sendo gerida por uma empresa privada. O sucesso da campanha, na perspectiva da autora, se dá pela massaiva quantidade de conteúdo, que vinha diretamente das pessoas que estavam sofrendo com o apagão, como também de ser uma pauta que não pode ser disputada por forças dicotômicas.

Olhando para a página da Apros-PB (Associação das Prostitutas da Paraíba) Osoegawa (2024) aponta para as estratégias de comunicação, voltados a uma comunicação que foca em uma comunidade de pessoas. A autora se arvora em um conceito de comunicação comunitária, que tem como mote principal uma comunicação direcionada a uma comunidade específica, atendendo as demandas específicas, ao mesmo tempo que promove uma comunicação democrática e mobiliza os agentes em torno de uma causa comum. No caso da Apros-PB, a autora aponta que a página consegue mobilizar sua base a partir de conteúdos informativos como a questão da saúde,

dos direitos das profissionais, as produções artísticas e outros temas que as interessa. Desta maneira a página consegue atingir dois grandes objetivos, segundo a autora, que é de mobilizar as associadas em torno de um debate qualificado sobre o trabalho sexual, ao mesmo tempo que desmistifica uma série de questões para o público externo, que pela falta de conhecimento, acaba por reproduzir estigmas negativos sobre estas trabalhadoras.

É nessa esteira que a página *S.O.S 8 Comunidades* surge, como maneira de articular os moradores, como também de colocar em vista uma outra narrativa sobre os acontecimentos, pois a maneira com que o programa é divulgado leva ao entendimento de que todo o processo estava ocorrendo de maneira ideal e sem enfrentar dificuldades.

UM OLHAR SOBRE A PÁGINA

Neste item vamos descrever como está apresentado a página *S.O.S 8 Comunidades*, assim como as suas publicações. A nossa ideia aqui não é, necessariamente, fazer uma análise do ponto de vista da efetividade dessa comunicação e do alcance, mas de como ela se torna uma porta de entrada para que o público em geral possa acompanhar e entender, a partir das lentes de quem produz as postagens, o que é este programa e como ele se desenrola. Assim a página funciona como uma espécie de repositório das narrativas e ações que estas comunidades criaram para se colocar em um campo de debate, que é a imagem e os efeitos do programa. Os critérios que usamos para elencar as postagens que vamos trazer como exemplo são aqueles que tiveram maior número de comentários e os momentos mais simbólicos até agora.

Quando este artigo está sendo escrito, a página tem 123 publicações, sendo algumas composições de fotos, outras de vídeo. Seus números de seguidores e de seguindo são de 1759 e 1694 respectivamente, contando com a seguinte descrição: “A verdade por trás do projeto João Pessoa Sustentável que visa DESTRUIR as casas de 08 comunidades para construir um parque linear para a classe média”. Ainda neste olhar mais geral, notamos que a data de criação da página

é de julho de 2022. Nesta parte da descrição ainda pode-se ver um link, que leva diretamente a um grupo de whatsapp que funciona como um lugar de debates mais detalhado da situação das comunidades.

A página passa por reformulações de identidade a partir do momento em que agrega as outras comunidades. Pela trajetória das publicações, percebemos que em um primeiro momento a página apresentava uma logo com “SOS São Rafael” ao final dos vídeos e nas imagens. Com uma articulação, que parte de agentes da São Rafael, outras comunidades foram mobilizadas conformando a página com a identidade do *S.O.S 8 Comunidades* por volta de agosto de 2022.

IMAGEM 1 - PRIMEIRA PUBLICAÇÃO DA PÁGINA EM 6 DE JULHO DE 2022.



FONTE: Perfil SOS 8 Comunidades.⁷

É possível ver que a página organiza suas publicações através dos destaques, ferramenta que consegue organizar as postagens para que o visitante possa acessar algumas informações de maneira mais rápida. Nestes destaques temos uma aba de denúncia, onde se organizam as denúncias de problemas de execução e planejamento do programa, assim como a aba de falhas e reunião, sendo esta última composta por lives de algumas reuniões. Existem também algumas postagens sobre a comunidade e a própria produção dos conteúdos, o famoso *making-off*.

⁷ Disponível em <https://www.instagram.com/p/Cfp8FikOyYZ/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=MzRIODBiNWFIZA==> Acesso em 27 nov. 2024.

IMAGEM 2 - APRESENTAÇÃO DA PÁGINA.



FONTE: Perfil SOS 8 Comunidades.

Olhando de maneira cronológica as postagens, percebemos diversas transformações na forma com que se produziam os conteúdos. A primeira publicação é sobre a participação dos moradores de um evento da prefeitura, relacionada ao orçamento participativo. Munidos de cartazes, os moradores pediam a presença do prefeito para discutir o projeto do João Pessoa sustentável e principalmente sobre a remoção das casas. A cobrança de respostas indica que a solicitação das reuniões e dos questionamentos dos moradores é anterior a manifestação. Um outro cartaz chama a atenção para que a remoção das casas, seja apenas daquelas que estão na iminência de serem inundadas, indicando também que não existia uma oposição ao projeto, mas que este deveria ser feito a partir do diálogo com os moradores. Na continuidade das fotos é possível ver que o prefeito, Cícero Lucena, dialoga com os moradores.

Um detalhe que nos chama atenção nestas imagens é a presença de uma tarja no canto inferior esquerdo, com uma logo e uma chamada. Todo o formato nos faz lembrar daquelas tarjas que aparecem em programas jornalísticos, o que indica que esse era o objetivo.

IMAGEM 3 - MORADOR EM DIÁLOGO COM O PREFEITO CÍCERO LUCENA.



FONTE: Perfil SOS 8 Comunidades.⁸

O uso dos vídeos acaba sendo uma das marcas da maneira com que a página se comunica com seus seguidores e já estabelece um formato no primeiro vídeo. Esse primeiro vídeo é uma espécie de resumo do programa e dos impactos específicos na São Rafael. Onde ele aponta que mais de 200 famílias serão removidas da comunidade para um habitacional que será construído próximo a uma estação elevatória de esgoto. O vídeo aponta os impactos na comunidade e dos aspectos negativos que esse novo terreno tem. A maneira com que os vídeos são criados dão uma sensação de urgência e de tensão daquela situação e para isso se utilizaram de uma trilha sonora que carrega essa impressão. O texto narrado por uma voz em off aponta para algumas características da comunidade em questão, como a antiguidade da comunidade e a dificuldade que os moradores tiveram em construir as suas moradias. Outra discussão é sobre a escolha do terreno para a construção dos habitacionais, onde um deles está próximo a uma estação de esgoto. Essa proximidade com um lugar que exalaria fortes odores, segundo o vídeo, seria uma contradição do discurso oficial que aponta a remoção como uma saída para locais mais dignos. Toda a argumentação do vídeo culmina na de-

⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cfp7feruT0c/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFiZA==> Acesso: 27 nov. 2024.

manda de um diálogo amplo entre prefeitura e moradores, para que o programa seja revisto e ajustado.

IMAGEM 4 - IMAGEM DO VÍDEO RESUMINDO O PROGRAMA. AQUI VEMOS A QUANTIDADE DE RESIDÊNCIAS QUE SERIAM RETIRADAS EM MEADOS DE 2022.



FONTE: Perfil SOS 8 Comunidades⁹.

Um outro formato de vídeo que nos pareceu muito interessante foi aquele que questiona a subida da água e dos impactos previstos pelo programa. Para compreender bem esse conteúdo vamos fazer um breve resumo desta questão. Dentro dos estudos de risco que as comunidades enfrentam, existe um sobre as casas construídas em locais de risco de desabamento ou sobre tubulações e galerias da Cagepa, assim como um estudo projetando a elevação das águas do rio Jaguaribe¹⁰ em um espaço de cem anos. Neste estudo se projeta

⁹ Disponível em <https://www.instagram.com/reel/CfuAaLijhSg/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==> Acesso: 19 ago. 2024.

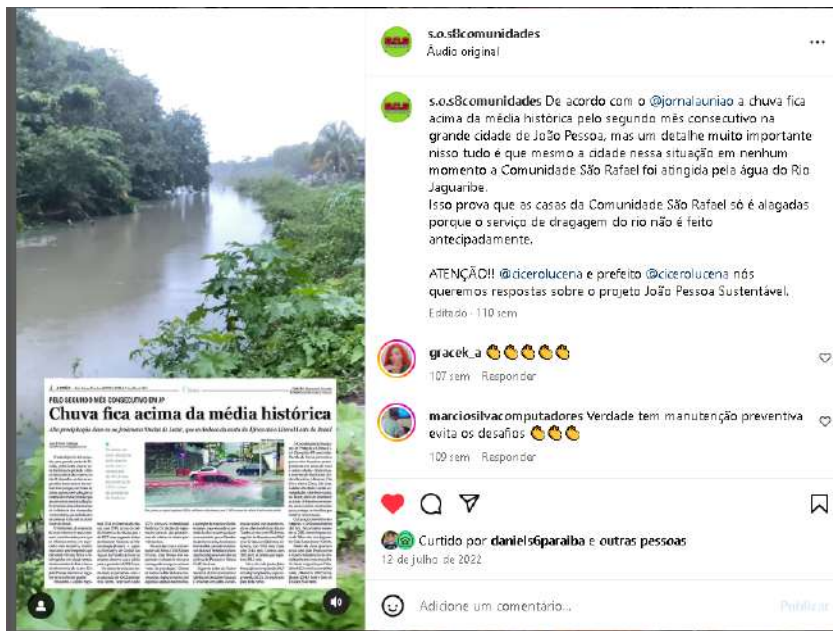
¹⁰ Estudo disponível em <Projeto-Executivo-Estudios-Hidrologicos-Mudancas-Climaticas.pdf (joapessoa.pb.gov.br)> Acesso: 19 ago. 2024.

a mancha de inundação das margens do rio, a partir do aumento da quantidade de chuvas na capital. Para mitigar esses possíveis danos as comunidades foi usada essa possibilidade de alagamento como métrica para a remoção das famílias.

Quando este estudo chega ao conhecimento das comunidades ele é interpretado como impreciso, não refletindo a realidade que os moradores compreendem como correta. Tomando as suas histórias de vida e o conhecimento que os moradores têm do rio, da sua dinâmica e como ele se comporta em momentos de chuva, tal estudo se apresenta como improvável, pois neste cenário, toda a cidade estaria em risco. Um outro ponto de questionamento sobre este estudo é a sua confiabilidade, pois este foi encomendado pela prefeitura e executado por uma empresa particular. Nos discursos que acompanhamos em campo, alguns agentes das comunidades colocaram a necessidade de uma revisão feita por outros órgãos, como a UFPB. A universidade é um agente que tem certo respaldo das comunidades devido a uma série de ações de extensão produzida nos territórios, como também a atuação de alguns professores em auxiliar as demandas desses moradores.

O vídeo é um ótimo exemplo desses questionamentos. Os moradores vão para a margem do rio, em um dia de chuva, para apontar como ele estava e os efeitos, positivos, que a ação de dragagem tinha feito. Eles apontaram também que, enquanto a comunidade continuava bem, outras partes da cidade estavam inundadas, o que demonstrava que, se o problema da cidade é a inundação, existiam outros lugares para além das comunidades que precisavam ser reestruturados. Assim o questionamento sobre a revisão do programa é posto, novamente, como uma demanda das comunidades, tomando essa situação como exemplo da imprecisão e das injustiças que o programa promove.

IMAGEM 5 - VÍDEO ONDE OS MORADORES APONTAM A SITUAÇÃO DO RIO JAGUARIBE EM DIA DE FORTES CHUVAS.



FONTE: Perfil SOS 8 Comunidades.¹¹

A desconfiância das comunidades sobre as ações da prefeitura municipal de João Pessoa, em especial ao estudo citado, nos faz pensar nos embates que são gerados pela falta de um diálogo que observe os pontos de vista dos agentes em questão. Tomando como exemplo o trabalho de Ingold e Kurtilla (2019) que discutem a questão das percepções do ambiente, a partir de pontos de vista distintos, temos uma distinção da percepção de tempo. Neste ponto os autores refletem que tanto o grupo étnico em questão, os Sami, quanto o grupo de cientistas, estavam discutindo sobre uma mesma realidade, o mesmo fato. A diferença, que gerava os ruídos, era a natureza das práticas de habilidade que cada meio oferecia. De um lado estavam os cientistas, medindo e observando o ambiente a partir dos seus aparelhos e do seu treinamento. Do outro estavam os Sami, com

¹¹ Disponível em <https://www.instagram.com/reel/Cf60XX-jo1q/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==> Acesso: 19 ago. 2024.

toda sua experiência de vida e tradição de conhecimento, lendo os sinais do ambiente e comparando com essa bagagem experiencial. No caso do programa João Pessoa Sustentável o que se vê é a imposição de uma perspectiva sem que a experiência dos moradores das margens do rio Jaguaribe fossem minimamente ouvidos, como se estas não fossem válidas para o debate.

Enquanto seguíamos as postagens, olhando cada uma delas, percebemos como os vídeos tinham uma interação superior às feitas nas postagens com fotos. Possivelmente essa percepção também foi tida pelos produtores da página, que focaram principalmente em dois formatos de vídeo.

O primeiro formato é um narrado com voz off, apresentando um texto, somado a cortes de vídeos e imagens, acompanhado de alguma trilha sonora que invoca sentimento de urgência e apreensão. Notadamente este formato de vídeo é usado para se fazer algum tipo de denúncia, ou apontar alguma ação que as comunidades estão de desacordo. Os vídeos produzidos a partir do protesto, que fechou uma das principais avenidas da cidade também segue essa mesma tônica. Um outro formato de vídeo é aquele de entrevista, em que os moradores eram perguntados sobre a sua vontade de permanecer ou da relação com as comunidades em que viviam. Estas entrevistas foram montadas em um formato de documentário, de forma que cada publicação era um novo episódio.

Interessante perceber como, durante todo o tempo da página, houve algumas postagens que tinham como objetivo dar uma síntese dos motivos que levaram as comunidades a se organizarem. Um dos que mais ganharam destaque foi esse, com 33 comentários. Onde a Cynthia, moradora da comunidade São Rafael, dá um panorama sobre as comunidades e sobre os impactos do programa. Ela aponta como o programa é um grande movimento de higienização da cidade, ao remover os moradores para outras partes da cidade, como também destaca a dívida pública que será paga pelos cidadãos. Nessa recuperação da trajetória de organização das comunidades, Cynthia cita as diversas tentativas de diálogo, dos protestos e das reuniões com a prefeitura e o ministério público federal, tendo

como grande objetivo uma revisão do projeto, que segundo o vídeo, fere o direito à moradia. Por fim, ela convida os espectadores a seguir a página e somar na mobilização em torno da garantia dos direitos das comunidades.

IMAGEM 6 - VÍDEO COM RESUMO DA MOBILIZAÇÃO DAS COMUNIDADES.



FONTE: Perfil SOS 8 Comunidades.¹²

Outro vídeo que criou um forte movimento de comentário foi na inauguração da farmácia do posto de saúde da comunidade, onde o prefeito estaria para a o evento. O vídeo começa com um trecho de um diálogo, aparentemente acalorado, entre um morador da comunidade São Rafael e o prefeito, Cícero Lucena. Uma voz feminina em off diz que será apresentado a forma com que os moradores são tratados pela prefeitura. Na sequência o vídeo apresenta cortes de alguns agentes da prefeitura tratando de maneira pouco cordial os moradores, apresentando o argumento de que a gestão não consegue lidar com posições contrárias aquelas postas pelo programa. Outro corte apresentado foi a continuação do embate entre o morador e o prefeito. O corte abre com o prefeito, ao microfone, acusando um dos moradores de estarem sendo contrários ao projeto devi-

¹² Disponível em <https://www.instagram.com/reel/CmPDds9pY7o/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==> Acesso: 19 ago. 2024.

do ao recebimento de propina de outro político, numa tentativa de deslegitimar as demandas feitas. O vídeo segue com as imagens do morador em conversa com o prefeito, cercados por moradores e a comitiva do prefeito.

IMAGEM 7 - DISCUSSÃO ENTRE O PREFEITO E O MORADOR DA SÃO RAFAEL.



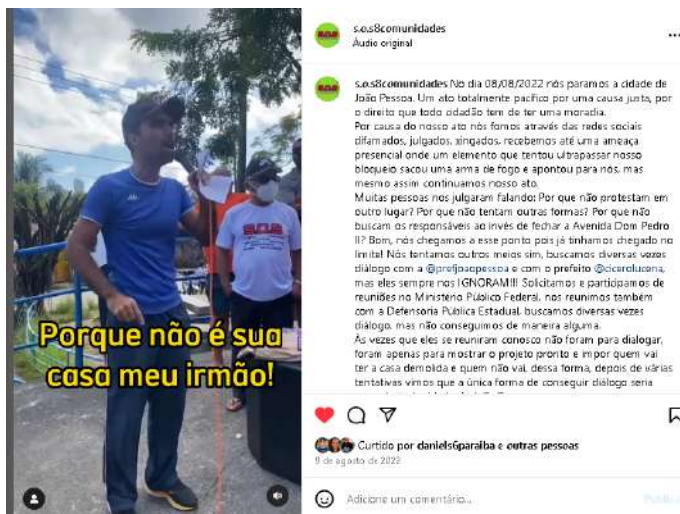
FONTE: Perfil SOS 8 Comunidades.¹³

Uma das postagens que mais tiveram comentários, no cenário global da página, foi o vídeo em resposta a um apresentador da TV local, que traçou comentários deslegitimando a manifestação. No dia 08 de agosto de 2022 os moradores mobilizados das oito comunidades fecharam a avenida Pedro II, uma das vias mais importantes da cidade, como forma de chamar atenção do governo municipal para que pudesse abrir um diálogo amplo sobre a revisão do programa. Segundo o texto, lido por uma voz em off, apesar da manifestação, a imprensa não deu visibilidade a ação. O apresentador da TV Arapuan, durante um programa ao vivo, traça comentários

¹³ Disponível em <https://www.instagram.com/reel/CryPvlgM_Tf/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==> Acesso: 19 ago. 2024.

contra a manifestação. Nos cortes apresentados no vídeo da página, o apresentador diz que não é a favor de fechar a via e de impedir o direito de ir e vir das pessoas. Na sequência desse corte, temos a fala de um morador apontando que a questão ali era a defesa das casas e do esforço das pessoas. O vídeo continua apontando as diversas tentativas de um diálogo com o governo municipal, mesmo com um termo assinado pelo prefeito, na época da campanha, se comprometendo com as demandas da comunidade. Assim como os diversos apelos a outros órgãos como o ministério público federal. A fala do apresentador segue numa argumentação de deslegitimar a ação das comunidades, por estarem afetando pessoas que não tem envolvimento com a questão, e que o ato deveria ter sido feito em outro lugar. Um ponto interessante é que o apresentador fala que o ato de cobrar é legítimo e que se deveria ocupar as ruas, mas que não deveriam impedir o livre trânsito. Tal fala apresenta um desconhecimento dos motivos e da trajetória que levou a aqueles moradores organizados a fazerem a manifestação, assim como a natureza do próprio ato de se manifestar.

IMAGEM 8 - VÍDEO EM RESPOSTA AO APRESENTADOR DE TV.



FONTE: Perfil SOS 8 Comunidades.¹⁴

¹⁴ Disponível em <https://www.instagram.com/reel/ChCyIsXDaiS/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRI0DBiNWF1ZA==> Acesso: 19 ago. 2024.

Como outro formato dos vídeos, temos também as entrevistas com moradores, que buscaram trazer à tona as histórias que ficavam soterradas pelo tamanho do programa. Nesta esteira tivemos uma série de vídeos muito bem elaborados, que eles chamaram de “POR QUE EU QUERO FICAR” onde moradores foram convidados a falar os motivos pelos quais desejavam permanecer em suas casas. São vídeos curtos, mas potentes em refletir os motivos que levam as pessoas a resistirem e a se colocar numa posição de questionamento do projeto. Neles temos falas de moradores que reforçam as dificuldades na construção das moradias, resultado de décadas de trabalho, mas também uma preocupação com a manutenção das relações de proximidade com os vizinhos e os locais de trabalho. Ao apontarem estas preocupações, estes moradores expressam a preocupação em perder um conjunto de relações, com pessoas e territórios, construídos a longos anos para morarem em uma nova conjuntura.

IMAGEM 9 - UM DOS VÍDEOS DA SÉRIE.



FONTE: Perfil SOS 8 Comunidades.¹⁵

Uma outra série de vídeos documentais chamada “histórias que se vão” foi criada. Onde a ideia é de apresentar a trajetória de alguns moradores das comunidades que serão removidos de maneira um pouco

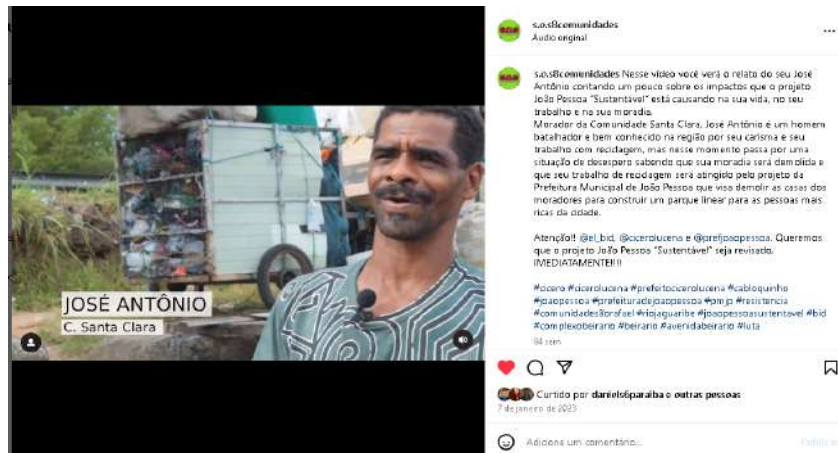
¹⁵ Disponível em <https://www.instagram.com/reel/Ck4R-M2Jmka/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==> Acesso: 19 ago. 2024.

mais detalhada. Dentre os vídeos, um dos que nos chama atenção é do Sr José Antônio, morador da comunidade Santa Clara e catador de reciclados. O José fala que mora na comunidade a pelo menos 15 anos e que todos os seus amigos são dali, assim como todo o círculo de relações do filho que nasceu na Santa Clara. Sobre essas relações ele destaca como é bem recebido na casa dos vizinhos e de como permanecer naquela região é fundamental, pois ao se mudar seria necessário recriar todo o circuito de amizades. Em sua fala, é destacado como todos ali são praticamente uma família. A localização da residência é importante para o trabalho, já que o Sr José tem todo um roteiro onde ele pode coletar o material reciclável e um lugar onde vender. Ao mudar para uma outra região o seu trabalho é duramente afetado, pois ele teria que criar um outro roteiro de coletas e conseguir compradores, o que demandaria tempo, esforço e o enfrentamento de disputas com outros catadores. Toda essa dinâmica do trabalho, e da preocupação com as relações, nos indica uma organização da vida e do trabalho que está posta em risco com a mudança.

Uma outra preocupação é com a mudança para apartamentos e o armazenamento dos materiais. Sr. José em sua fala, aponta a necessidade de acumular materiais reciclados em um local, normalmente em casa, como parte da dinâmica do trabalho. Esse acúmulo de materiais em casa funciona como uma espécie de poupança, onde ele tem material para vender nos casos de necessidade. Com a ameaça da derrubada da casa fica também a preocupação em perder esses materiais que estão estocados. No final da sua fala, ele destaca o sentimento de humilhação, pela maneira com que as pessoas estão sendo tratadas, mas também da necessidade de lutar pela garantia de algo que é das pessoas, resultado dos esforços.

A reflexão feita pelo Sr José é fundamental para compreender os impactos existentes neste processo de deslocamento de pessoas de um lugar para o outro. Por mais que as novas residências sejam construídas nos arredores das comunidades, uma das obrigatoriedades do BID, todo o circuito de relações construído durante décadas será duramente impactado. Esta é uma preocupação que atravessa grande parte dos discursos dos moradores impactados pelo João Pessoa Sustentável.

IMAGEM 10 - ENTREVISTA COM O SR JOSÉ ANTÔNIO.



FONTE: Perfil SOS 8 Comunidades.¹⁶

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente texto é uma tentativa de pensar como a página SOS 8 comunidades tem impacto nas discussões sobre o programa João Pessoa Sustentável e na mobilização das comunidades impactadas. Acreditamos que seria pouco preciso afirmar que a página não consegue atingir o seu objetivo de comunicar as demandas da comunidade para fora e nas redes, pois olhar simplesmente para os números é ter uma visão reduzida as potencias existentes ali. Dialogando com as reflexões de Osoegawa (2024) nós percebemos como a comunicação feita pela página tinha como um dos objetivos organizar os moradores, no sentido de mobilizá-los para debater o programa. Esta ação se deu também de maneira presencial, com ações de explicação dos impactos do projeto em cada uma das comunidades.

Estas produções também produziram uma forma de subjetividade, nos termos dialogados por Gomes e Barcelos (2023), onde a construção se dá a partir de máquinas e instituições. No caso do instagram estas subjetividades são construídas, para além das máquinas e instancias, nas conexões feitas a partir da visibilidade dada

¹⁶ Disponível em <https://www.instagram.com/reel/CnHyKaHI00U/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==> Acesso: 19 ago. 2024.

aos modelos hegemônicos. Contudo, esse mesmo mecanismo, tem potência em promover resistência a outros modelos não hegemônicos. No caso das mobilizações das comunidades, a página consegue promover os moradores mobilizados como agentes ativos e capacitados para colocar o programa, o modelo imposto, em xeque a partir das suas experiências.

Outro aspecto que trazemos é de como a página se torna um repositório da mobilização e da própria memória, como parte da construção de uma identidade (Pollack 1987). Ao tomar as entrevistas dos moradores, criar as séries e dar vazão aos anseios e incertezas produzidas pelo programa, a página contribui para a construção desta identidade daqueles que estão sendo afetados pelo programa. Essa memória agrupa parte das identidades das comunidades, mas acaba sendo direcionada ao programa, pois este é o motivo principal das mobilizações. Assim, no processo do conflito, são criadas as fronteiras que definem quem são os atingidos e quem provocam a ação.

Por fim queremos colocar que este é apenas um primeiro passo nas reflexões sobre a situação de disputa entre as comunidades e o programa João Pessoa Sustentável. Desta maneira, são necessários mais estudos para vislumbrar essa disputa com maior nitidez.

REFERÊNCIAS

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, ed. 10, 1992.

OSOEGAWA, Gabriela Moura. **Comunicação Comunitária nas redes sociais digitais: análise do perfil da Associação das Prostitutas da Paraíba no Instagram**. João Pessoa, 2024. Disponível em: Repositório Institucional da UFPB: Comunicação comunitária nas redes sociais digitais : análise do perfil da Associação das Prostitutas da Paraíba no Instagram.

CARNEIRO, Jéssica de Souza. A colaboratividade dos usuários de Instagram para a construção da arena digital de mobilização social e a ação dos ninjas

da informação: uma análise sobre a hashtag #SoSamapá. *In: VIII Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Cotidiano*. Rio de Janeiro: Alexandre Farbiarz ... [et al.], 2021.

GOMES, Bruna Caroline Machado; BARCELOS, Tânia Maia. O INSTAGRAM COMO FERRAMENTA DE PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE. *Emblemas*, v. 20, n. 02, 2023.

INGOLD, Tim; KURTTILA, Terhi. Percebendo o ambiente na Lapônia finlandesa. *Campos - Revista de Antropologia*, [S.l.], v. 19, n. 1, p. 169-182, jun. 2018. ISSN 2317-6830.



Foto: Rafael Passos

14

ROSSANA MARLENE DE HOLANDA SILVA

Pare, Olhe e Escute: mulheres, juventude e o turismo de base comunitária do território ribeirinho do Porto do Capim, em João Pessoa

Rossana Marlene de Holanda Silva¹



Imagem: Entrada terrestre na comunidade Porto do Capim, na qual tem a sinalização da linha férrea, utilizada também para chamar a atenção para o território. **Fonte:** Acervo da Autora, 2023.

¹ Graduada no curso de Serviço Social, mestranda em antropologia no programa de pós graduação em antropologia, linha de pesquisa Território tradicional ribeirinho e o turismo de base comunitária, orientadora Patrícia Ramiro, inserir o link do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2778413245735666>. E-mail de contato: rossanaholanda2@gmail.com

Neste trabalho te convido a fazer um tour guiado no território ribeirinho do Porto do Capim. O objetivo é relatar experiências vividas e analisadas a partir da minha ocupação enquanto mulher preta ribeirinha enraizada há cinco gerações neste território onde estou como liderança comunitária, produtora cultural, empreendedora social no ramo do turismo de base comunitária e afroempreendedora por meio da estética negra. Tais relatos de experiências são para situar o lugar de onde falo, mostrar atuações imbricadas de variadas frentes e como isso se manifesta no campo desta pesquisadora. Será utilizada a autoetnografia como metodologia. A proposta é guiar os leitores por um roteiro criado, produzido e escrito por uma pessoa que sempre foi interlocutora de pesquisas e agora deseja trançar caminhos e histórias a partir do seu olhar e vivência.

O território ribeirinho do Porto do Capim é nascedouro da capital paraibana, João Pessoa. Onde há mais de 80 anos, ribeirinhos (as) do estuário do Rio Paraíba e de seu afluente Rio Sanhauá atracaram suas vidas neste porto abandonado, na sua gênese, sete famílias deram origem a este lugar. Atualmente, o local se caracteriza como uma área residencial com população de baixa renda, onde residem cerca de 500 famílias que ali vivem há mais de 80 anos e sofrem com a ameaça de remoção de suas residências desde 1997, quando foi elaborado o “Projeto de Revitalização do Antigo Porto do Capim”, de autoria da Comissão Permanente de Desenvolvimento do Centro Histórico de João Pessoa, grupo formado a partir do Convênio de Cooperação Internacional entre Brasil e Espanha. A partir dos anos 2000, as gestões municipais assumiram o curso do processo e com o financiamento do PAC (Projeto de aceleração e Crescimento), a cada prefeito que assumia, a ameaça de remoção era constante.

Foi a partir de 2010 que a comunidade começou a se organizar para reivindicar informações e participação no processo do projeto. Emerge na segunda década dos anos 2000, o processo de organização comunitária do território, Comissão Porto do Capim em Ação (2010), Associação de Mulheres do Porto do Capim (2014) e Coletivo de Jovens Garças do Sanhauá (2015). São fundamentalmente, as mulheres e a juventude que têm protagonizado e dado novos rumos e conduzem a canoa da resistência.

O trabalho se divide em três etapas: 1) Território ribeirinho do Porto do Capim: Suas nascentes; 2) Mulheres e Juventude: A voz da resistência; e 3) Turismo de Base Comunitária Vivenciando o Porto do Capim: Um trapiche para o futuro. E para mergulhar na temática por meio da arte, segue a música de Erick de Almeida:

Pare, Olhe, Escute: Aqui tem gente!
Vamos mostrar o que é feito lá.
Se aproxima e sente, aceita um gole de café?
Vamos conversar!
Atracamos nossas vidas, neste porto abandonado
Na beira do rio encontramos abrigo e sustento
Salve o pai do mangue (2º voz)
Comadre florzinha guardando o restinho de mata
Que vocês não devastaram (2º voz)
São seis gerações de famílias vivendo aqui dentro
É rede rendada a mão, nossas memórias,
o tempo entrelaçaram
É rede rendada a mão, nossas memórias,
o tempo entrelaçaram

(Almeida, Erick. 2014. *Pare, Olhe, Escute: Aqui tem gente*).

TERRITÓRIO RIBEIRINHO DO PORTO DO CAPIM: SUAS NASCENTES

A comunidade Porto do Capim está localizada às margens do Rio Sanhauá, afluente do Rio Paraíba, no centro da cidade de João Pessoa – Paraíba. Trata-se de um território tradicional ribeirinho que é berço da capital paraibana, região onde se desenvolveu o primeiro núcleo urbano da cidade. Na década de 1920 iniciou-se a construção do Porto Internacional do Varadouro (popularmente conhecido como Porto do Capim), que em 1935 foi desativado. O fracasso do projeto envolve questões políticas e de desvio de verbas, as quais foram descritas por Joffily (1983).

Com a transferência da função portuária para a cidade de Cabedelo, o bairro do varadouro vive um processo de decadência econô-

mica e o processo de urbanização da cidade passa a ser direcionado para o litoral, processo intensificado com a pavimentação da Avenida Presidente Epitácio Pessoa².

A cidade deu as costas para o nascedouro e correu para o mar. A transferência do Porto para Cabedelo provocou o abandono das áreas públicas e das propriedades privadas do território. Isso gerou uma decadência econômica no local e aumentou a massa de desempregados na região, prevalecendo o esquecimento por parte do poder público, até os tempos atuais.

Essas áreas abandonadas passaram a ser ocupadas por moradias em 1940, pelos antigos trabalhadores do porto, arrumadores, feirantes, pescadores e moradores das ilhas do estuário do Rio Paraíba³.

Atualmente, o local se caracteriza como uma área residencial com população de baixa renda, onde residem cerca de 500 famílias que ali vivem há mais de 80 anos e sofrem com a ameaça de remoção de suas residências desde 1997, quando foi elaborado o “Projeto de Revitalização do Antigo Porto do Capim”, de autoria da Comissão Permanente de Desenvolvimento do Centro Histórico de João Pessoa, grupo formado a partir do Convênio de Cooperação Internacional entre Brasil e Espanha⁴, que inseriu João Pessoa no Programa Patrimônio para o Desenvolvimento. Apesar de nunca executado, o projeto passou por diversas alterações, mas sempre manteve a necessidade de remoção dos moradores locais e o objetivo de desenvolvimento turístico e especulação imobiliária, encabeçados pelos poderes públicos.

A ameaça de remoção provocou a organização política dos moradores que, em 2010, formaram a Comissão Porto do Capim em Ação (CPAC), grupo composto pelos moradores (em sua maioria mulheres) e agentes externos (Assistente Social, Alunos e Professores Universitários e Movimentos Sociais). A Comissão de aproximadamente 20 pessoas se reunia semanalmente para conhecer e discutir o Projeto de Revitalização e criar estratégias para estabelecer diálogos com os poderes públicos.

² Processo de urbanização da cidade de João Pessoa está descrito em Leandro (2006).

³ O processo de chegada das famílias ribeirinhas na região do Porto do Capim foi objeto de estudo da Assad (2016).

⁴ Sobre o Convênio de Cooperação Internacional entre Brasil e Espanha e seus desdobramentos ver Gonçalves (2014); Socuglia (2004).

Em 2013, foi iniciado o processo de construção para se formar uma associação. Esse processo foi provocado e assessorado por uma assistente social voluntária. Ao longo do ano de 2013, nas reuniões da Comissão foram discutidas possibilidades de formalizar esse grupo, que nesse momento contava exclusivamente com a participação de moradoras. Após alguns meses de encontros formativos foi fundada e formalizada, em março de 2014, a AMPC – Associação de Mulheres do Porto do Capim.

No decorrer de 2014 a AMPC organizou manifestações, articulou reuniões com poder público, assembleia na câmara municipal e ações comunitárias como, por exemplo, o fortalecimento do calendário cultural do Porto do Capim. Nesse mesmo ano foi elaborado pelo CRDH UFPB – Centro de Referência em Direitos Humanos da Universidade Federal da Paraíba em parceria com os moradores o Relatório de Violação de Direitos Humanos⁵. Esse relatório ofereceu subsídios para a elaboração de denúncia de violação de direitos humanos encaminhada ao Ministério Público Federal, que resultou na abertura do Inquérito Civil n.1.24.000.001117/2015, a partir da abertura do processo o MPF passou a intervir no contexto da requalificação do Porto do Capim. A pedido deste órgão foi elaborado um parecer técnico antropológico⁶ que reconhece o Porto do Capim como Comunidade Tradicional Ribeirinha.

Durante o ano de 2015, ganha espaço o protagonismo de mulheres jovens que passam a organizar atividades culturais na comunidade e que formaram o Grupo de Jovens Garças do Sanhauá (GS), responsáveis pela coordenação do Ponto de Cultura Comunitário, que tem como ações o desenvolvimento de turismo de base comunitária Vivenciando o Porto do Capim, oficinas de artes, exibição de cinema pelo projeto Cine Porto e o grupo cultural Comadre Florzinha.

Entre os anos de 2015 e 2016 é desenvolvido um Projeto de Extensão Universitária da Universidade Federal da Paraíba que ganhou o nome de Abrace do Porto do Capim. Um dos resultados da extensão universitária foi a elaboração de um projeto alternativo

⁵ Disponível em: https://issuu.com/crdhufpb/docs/relat_rio_porto_do_capim

⁶ Parecer Técnico Antropológico n.03/2015 do Ministério Público Federal da Superintendência da Paraíba.

para a requalificação da área, desenvolvido por meio de ferramentas pedagógicas participativas, envolvendo os moradores nos processos de decisão e elaboração da proposta.

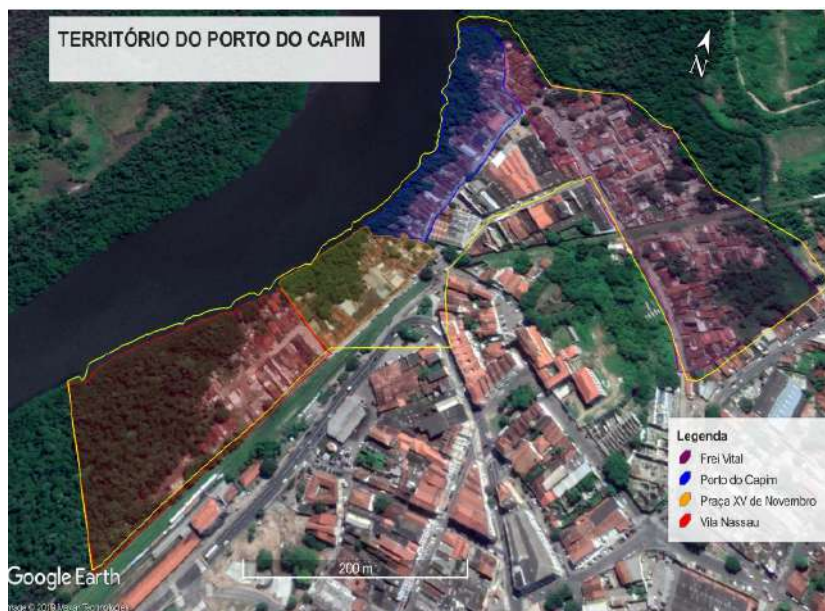
No âmbito dos poderes públicos e por meio dos Programas PAC Cidades Históricas e PAC Sanhauá, a previsão de execução de uma proposta de intervenção para a área do Porto do Capim que, em sua última versão em 2019, recebeu o nome de “Parque Ecológico Sanhauá”, o qual consiste na remoção da população ribeirinha para a construção de estacionamento, uma imensa calçada em cima do manguezal e vários mirantes para contemplação do rio ao longo da calçada de concreto. Este ano, foi um dos piores momentos que nós vivenciamos, no qual a gestão municipal, notifica famílias da comunidade para desocuparem suas casas com o prazo de 48 horas. Ocorreram diversas violências com a população ribeirinha, casas foram demolidas, mangue centenário derrubado na motoserra, ocupamos as ruas, câmara municipal, assembleia legislativa em forma de protesto, tentamos criar uma frente de diálogo a prefeitura, mas os agentes públicos estavam dispostos a passar o trator por cima do patrimônio cultural da cidade.

Frente a todo esse processo, a comunidade se organiza, atuando de forma coletiva e intergeracional. Foi a partir do movimento comunitário protagonizado pelas mulheres e a juventude que no mesmo período foi criado um grupo “Em defesa do Porto”, no qual a sociedade civil se mobiliza em defesa do território, com apoio de instituições, movimentos sociais e profissionais de variadas áreas como jurídico, geografia, antropologia, serviço social, história, turismo, dentre outras. Este grupo foi/é um apoio fundamental para nossa organização junto a ele planejamos, mobilizamos, comunicamos, ocupamos espaços, realizamos eventos e conquistamos momentos importantes para a luta em defesa da permanência da comunidade. Também foi criado um grupo jurídico com instituições estatais de defesa dos direitos humanos para acompanhar o caso do território ribeirinho do Porto do Capim, com isso contamos com a atuação do MPF (Ministério Público Federal), DPU (Defensoria Pública da União) e DPE (Defensoria Pública do Estado), foi/é

um pilar fundamental para o embate no campo do direito. O MPF movimentou a ACP (Ação Civil Pública)⁷, tornando o caso em um processo judicial, pois em vias de tentativas de diálogos a prefeitura não respeitava os direitos da comunidade e avançava na tentativa de remoção da população ribeirinha e que afirmava no não reconhecimento deste território como tradicional.

O entendimento de território transpassa a ideia de terra, é a historicidade desta demarcação, ligado ao uso sociocultural, econômico e político. Para melhor compreender esse território vivo, é necessário exercitar o olhar para o cotidiano, os saberes, os costumes, os ofícios tradicionais, quer dizer, é preciso olhar para além do *patrimônio material construído com pedra e cal e (re)conhecer o patrimônio imaterial que subjaz aquele lugar.* (Mapeamento Familiar Fabio Mura - 2019).

IMAGEM 2 - VISTA AÉREA DA COMUNIDADE DO PORTO DO CAPIM



FONTE: Página da comunidade 2024.⁸

⁷ Inquérito Civil n.1.24.000.001117/2015. Disponível em: <https://www.mpf.mp.br/pb/sala-de-imprensa/docs/acp-porto-do-capim.pdf>

⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CD2zW19psCc/?igsh=Z3liZWrtOWQ3M2M1>

É precisamente nesse ponto que tocamos no conceito de território que contempla o espaço geográfico do assentamento das famílias do Porto do Capim, bem como a sua relação com o rio, com o mangue e com a sua história. Como mostra a imagem abaixo a comunidade tem o formato em L margeando o Rio Sanhauá, é composta por 4 áreas: Vila Nassau, Praça XV de Novembro, Rua Porto do Capim e Rua Frei Vital, além das croas e ilhas que fazem parte deste estuário. São mais 500 famílias, há 8 décadas residindo no território (Levantamento Socioeconômico do Proexte - UFPB e AMPC, 2016). É berço da capital paraibana, região onde se desenvolveu o primeiro núcleo urbano da cidade.

Essa breve contextualização histórica indica o processo de protagonismo político da comunidade nesse contexto. Tendo em mente o surgimento das organizações (Comissão Porto do Capim Em Ação - CPCA, Associação de Mulheres do Porto do Capim - AMPC e Coletivo de Jovens Garças do Sanhauá - GS), esse trabalho propõe relatar a importância e relevância no despertar do sujeito político no processo de luta em defesa dos direitos de um território tradicional, que conquistaram legitimidade em sua luta perante o poder público.

A população ribeirinha continua vivendo em seu território, enfrentou o fantasma da remoção de 2019/2020, sobreviveu a pandemia de Covid/19 no enfrentamento com a campanha “O Porto na Quarentena”, realizamos ações como doação de cestas de alimento e higiene pessoal em parceria com a sociedade civil, ONGs e instituições, também foi realizamos a parceria com a CUFA (Central Única das Favelas) com os projetos “Mães da favela”, doação de quentinhas diárias e o “Alo social” que disponibilizou chip para as mães terem acesso a internet e outra frente que criamos foi o turismo comunitário online chamado “Vivenciando o Porto do capim - Ta On”, a juventude criou, roteirizou, gravou, editou e lançou um roteiro turístico digital para mostrar a comunidade o tour contou com apresentação ao vivo, exibição de vídeos e fotos e interação com o público instântanea. Diante dos relatos, velhos e novos desafios batem na porta, e nós, continuamos buscando maneiras de mobilização e articulação da luta e para o fortalecimento dos movimentos internos comunitários.

MULHERES E JUVENTUDE: A VOZ DA RESISTÊNCIA

No Centro Histórico de João Pessoa, especificamente no Território Ribeirinho do Porto do Capim, o processo de gentrificação (Higienização Social) é uma marca do “Projeto de Revitalização do Antigo Porto do Capim”, que se debruça na remoção da população mais pobre da área para implementação de um complexo turístico para atender as demandas do capital. A proposta de intervenção não teve consulta livre, prévia e informada⁹, tais violações de direitos humanos provocaram o protagonismo político da comunidade, no fronte, as moradoras, que no cenário de insegurança e desinformação, mediante a omissão do poder municipal, organizar coletivamente para pautar mediante o Estado, os interesses e direitos sociais da comunidade, nomeei, no meu tcc, este processo de organização comunitária em três partes; 1) A semente: Comissão Porto do Capim em Ação; 2) A raiz: Associação de Mulheres do Porto do Capim; e 3) A ramificação: Coletivo de Jovens Garças do Sanhauá.

A Semente

Esse movimento tem sua gênese no ano de 2010, no qual, algumas mulheres, foram convidadas para uma reunião com a Fundação Cia da Terra¹⁰ e a Assistente Social voluntária¹¹, a proposta do encontro tinha como objetivo estreitar as relações e conhecer melhor a comunidade e suas reivindicações diante da ameaça de retirada da população ribeirinha do território do Porto do Capim. A Fundação Cia da Terra neste mesmo ano, antes desta reunião, iniciou um projeto de extensão, por meio da Universidade Federal da Paraíba. Inti-

⁹ O direito de os povos indígenas e tribais serem consultados, de forma livre e informada, antes de serem tomadas decisões que possam afetar seus bens ou direitos, ou a chamada obrigação estatal de consulta, foi prevista pela primeira vez, em âmbito internacional, em 1989, quando a Organização Internacional do Trabalho - OIT adotou sua Convenção de número 169.

¹⁰ Representantes da instituição: Erick de Almeida, Hostflío Nitão e Regina Célia Gonçalves.

¹¹ Na pessoa de Maria Valeska Asfora.

tulado de “Subindo a Ladeira”¹², o projeto visa promover a educação patrimonial através da arte para crianças da comunidade.

Comecei a participar das reuniões a partir do ano de 2011, a convite de alguns integrantes, que informaram que a comissão iria realizar um evento na comunidade e com isso precisa da ajuda de moradores/as e comerciantes locais para organizar o festejo, nesta época eu trabalhava com mainha nos finais de semana, montávamos uma tenda na frente da escola e vendíamos lanches, acompanhadas de outras barracas de empreendedores locais que vendiam churrasquinhos, bebidas, sorvetes, bombons e entre outros. Fiquei curiosa para saber o que se discutia entre aquele grupo que se reunia na escola. Desde então, sou parte dessa árvore genealógica das organizações comunitárias do Porto do Capim. Ao longo deste ano, nossa atuação enquanto coletivo foi se consolidando, em seguida, após uma reunião para eleição do nome, a semente passou a se chamar Comissão Porto do Capim em Ação (CPAC). Era composta, aproximadamente, por 15 pessoas que passaram a se reunir semanalmente, os encontros eram realizados às terças à noite, no terraço da Escola Estadual de Ensino Fundamental Padre João Félix.

Com objetivo de mobilizar e informar os/as moradores/as e, em 2012 foi realizado o primeiro “Arraiá do Porto”, este evento foi um marco na trajetória da comissão, conseguimos falar da identidade ribeirinha e da resistência deste povo sem a carência de uma roda de reunião. Este festejo do ciclo junino que já era cultuado no território de forma orgânica, ganhou força, nome e estrutura para realização da festa. Era uma noite linda no dia de São Pedro, a população ribeirinha ocupando a rua e a festança também contou com a presença do público externo, pessoas parceiras, amigas e admiradoras da luta. A música ficou por conta do trio de forró pé de

¹² Iniciado em 2010, o projeto Subindo a Ladeira com ações de ensino de história local e de educação patrimonial direcionadas às crianças entre 6 e 13 anos de idade. Até 2017, o projeto tinha como parceria o espaço da Escola Estadual do Ensino Fundamental Padre João Félix. A partir de 2018, passou a usar como apoio o espaço do Ponto de Cultura Comunitário da Garças do Sanhauá. Seu objetivo é fortalecer o empoderamento das moradoras e estimular sua participação nas decisões que incidem sobre sua própria comunidade. As práticas educativas – norteadas por princípios da educação popular – são propostas interdisciplinares que envolvem conhecimentos do teatro, da música, da poesia, da contação de histórias, do cinema e da comunicação comunitária.

serra “Os Valentes do Forró” todos moradores da comunidade, teve fogueira, tendas enfeitadas com bandeiras e balões, os comerciantes locais ofereciam os comes e bebes em suas barracas espalhadas e eu como gosto de dançar, fiquei com a tarefa de ensaiar uma quadri-lha junina infantil e claro, assim como a formação de adultos, dei continuidade ao nome Junina Ribeirão Infantil, e a partir disso, na dificuldade de mobilizar meninos para dançar, criei um grupo de dança só com meninas para se apresentar nas noites de festejo deste ano. Criei coreografias, ensaiamos e montamos o figurino que foi produzido com tecido xadrez e fitas de cetim, não tinha costura, ele foi montado com cola quente, e esta brincadeira resultou na consolidação do Grupo Cultural “Comadre Florzinha”¹³

O evento “Arraiá do Porto” foi um elo que articulou a comunidade e sociedade civil, e diante de tal manifestação cultural, as atenções começaram a ser direcionadas para a narrativa da população. Tornou-se ainda mais tangível a importância de uma frente organizativa em defesa do Porto do Capim, pois o patrimônio cultural da cidade corria risco de ser apagado.

Com isso, foram pensadas estratégias para se obter informações referente ao projeto, pois o cenário de insegurança continuava, e com o objetivo de ocupar novos espaços e ampliar a luta atraindo apoio da sociedade civil, no último trimestre de 2012, a Comissão abre uma página digital na plataforma do Facebook¹⁴, ferramenta que passou a potencializar as ações realizadas e adentrando o ano seguinte, alcançou novos parceiros para somar com a Comissão, a exemplo: Varadouro Cultural, Atelier Multicultural do Elieonai Gomes, João Pessoa Que Queremos, o Coletivo Jaraguá com o projeto Museu do Patrimônio Vivo, Amigos da Natureza, o movimento SOS Patrimônio Histórico, Mandato do Vereador Eduardo Fuba e a ONG Porta do Sol¹⁵. É importante ressaltar que ao mesmo

¹³ Composto por meninas entre elas, crianças, adolescentes e jovens que dançavam músicas regionais do nordeste. O primeiro nome do grupo era Xote das Meninas, em homenagem ao rei do Baião, Luiz Gonzaga. Após alguns anos passou a se chamar As Comadres, em referência a lenda da Comadre Florzinha, protetora da mata.

¹⁴ Página do Porto do Capim em Ação no facebook. Disponível no link: https://www.facebook.com/PortoDoCapim/photos/?ref=page_internal

¹⁵ Teve a sede do projeto do Ponto de Cultura localizado na comunidade no ano de 2015, aprovado pelo Minc (Ministério da Cultura do Governo Federal).

tempo em que a ferramental digital atraia novos parceiros, também foi possível detectar várias manifestações de ideias preconcebidas de inúmeros seguidores, que apenas consumiam (des)informações que circulavam nos veículos convencionais de comunicação (TV e rádio), nas quais corroboram com discurso de que a comunidade é violenta e colocam as famílias como miseráveis e passa fome, e que para acessar a área era necessário está acompanhado de segurança e com alimentos, porém com a utilização da rede social e em articulação com a rede de parceiros foi criada uma frente contra esses discursos. E diante do silêncio e desinformação,

Os moradores do Porto do Capim também passaram a utilizar as redes sociais como espaço de mobilização e resistência. Atribuíram à rede o papel central em suas formas de articulação, desenvolvendo novas maneiras de organização, com compartilhamento de objetivos, eventos e comunicações relacionadas à causa, travando discussões na esfera pública e alinhando à sua história de luta as perspectivas dos movimentos sociais contemporâneos (Machado, 2007), que são organizados em rede e nas ruas (Antoun; Malini, 2013). (Silva, 2018. p. 71).

A rede de movimentos sociais em articulação, a partir de 2013, realizou várias reuniões, ações, sessão especial e eventos de cunho sócio político em prol de direitos sociais da Comunidade. Nessa gênese, é possível avaliar que três movimentações foram fundamentais como estratégia de mobilização e comunicação: 1) A criação do grupo nomeado Comissão Porto do Capim em Ação; 2) A criação de um calendário cultural com festejos já realizados pela comunidade e também novos festejos; e 3) A ocupação na rede social com a página que carrega o nome da comissão Porto do Capim em Ação. Com a realização dessas ações é tangível vê os avanços e a importância das conquistas na qual a Comunidade sai do anonimato passivo, constitui uma frente de luta em parceria com a sociedade civil e os/as moradores/as protagonizam a narrativa em defesa da permanência da população ribeirinha na localidade. Tratasse de um processo não linear, e que teve como efeito principal: O despertar do sujeito político, é especial das mulheres, onde dessa frente surge a

necessidade de fincar a raiz dessa resistência, de forma orgânica, no último trimestre de 2013, foi iniciado o processo de enraizamento para se formar uma Associação e neste momento, o grupo contava exclusivamente com a participação de moradoras.

A raiz

Com a semente da Comissão Porto do Capim Em Ação, e após sofrer várias tentativas de negação, por parte da gestão municipal, que investia em deslegitimar o “grupinho de moradores/as” que reivindicava o direito de permanência da população no território do Porto do Capim ocupado há mais de 80 anos, apresentava-se a necessidade de se constituir enquanto uma organização formalizada. E após alguns meses de encontros formativos, durante o último trimestre do ano de 2013, foi fundada e formalizada, em 30 de janeiro de 2014, a AMPC – Associação de Mulheres do Porto do Capim, composta por 10 moradoras representadas pelas áreas do território¹⁶. Prevista no estatuto, a eleição da associação aconteceu de forma interna entre as associadas, e foi composta por 10 mulheres, em na qual 9, se autodenominam enquanto pardas e pretas. O grau de escolaridade da maioria é de ensino fundamental incompleto e a 80% das associadas desenvolvia atividades econômicas na comunidade. Mesmo diante de alguns fatores divergentes, a exemplo, faixa etária, as mulheres da AMPC se apegaram ao ponto em comum: atrelado ao desejo de permanência, concomitantemente, promover melhorias para Comunidade era um consenso e no decorrer do ano de 2014 a AMPC organizou manifestações, articulou reuniões com a sociedade civil e com representantes da gestão municipal, assembleia na Câmara Municipal, ações comunitárias como, por exemplo, o fortalecimento do calendário cultural do Porto do Capim, um dos objetivos principais da organização.

A Associação de Mulheres herdou as parcerias estabelecidas pela Comissão Porto do Capim em Ação citadas anteriormente. E

¹⁶ Esse processo foi assessorado pela Assistente Social Maria Valeska Asfora que acionou o advogado Pablo Honorato para assessorar na parte jurídica.

no primeiro semestre de 2014, soma-se a essa rede de apoio o Centro de Referências em Direitos Humanos da UFPB (CRDH/UFPB), que em reunião no dia 18 de março¹⁷ planejam ações para agregar na luta da comunidade. Nesse mesmo ano foi elaborado pelo CRDH UFPB em parceria com os moradores da Comunidade, o Relatório de Violação de Direitos Humanos¹⁸. Esse relatório ofereceu subsídios para a elaboração de denúncia de violação de direitos humanos encaminhada ao Ministério Público Federal, que resultou na abertura do Inquérito Civil n.1.24.000.001117/2015, a partir da abertura do processo, o MPF passou a intervir no contexto da requalificação do Porto do Capim. A pedido deste órgão, foi elaborado um parecer técnico antropológico¹⁹ que reconhece o Porto do Capim como Comunidade Tradicional Ribeirinha, “estabelecem na sua construção identitária, referência espacial, territorial e simbólica com o rio que se constitui o elemento agregador usado como critério de união e comportamento que dita o ritmo social” (SOARES, 2015, p. 8).

A inserção do MPF no processo do Porto do Capim foi uma conquista valiosa para esse reconhecimento, que resultou na participação de outras representações de cunho jurídico que também ingressaram no caso, a exemplo da Defensoria Pública da União (DPU), e mais adiante Defensoria Pública do Estado da Paraíba (DPE-PB) e Ordem dos Advogados do Brasil na Paraíba (OAB-PB). E já acompanhava a AMPC um grupo de professores/as da UFPB que aprovou em 1º lugar a nível nacional, o projeto de extensão universitária na comunidade. No período de dois anos, entre 2015 e 2016 foi desenvolvido o Projeto de Extensão Universitária da Universidade Federal da Paraíba (Proext-UFPB), que ganhou o nome de “Abraça o Porto do Capim”, o Projeto de cunho interdisciplinar, contava com a assessoria técnica nas áreas de História, Arquitetura e Urbanismo, Geografia, Serviço Social e Direitos Humanos do

¹⁷ Representado pelo coordenador do CRDH, Hugo Belarmino Moraes, onde também estava presente pela Fundação Cia da Terra Erick de Almeida, Hostilio Nitão e Regina Célia Gonçalves e a Assistente social Valeska Asfora. As reuniões tinham como apoio a área externa da Escola Padre João Felix e a partir de 2013 passaram a ser realizadas no Bar da Penha, comerciante e associada.

¹⁸ Disponível em: https://issuu.com/crdhufpb/docs/relat_rio_porto_do_capim

¹⁹ Parecer Técnico Antropológico n.03/2015 do Ministério Público Federal da Superintendência da Paraíba.

CRDH. Um dos resultados principais desta extensão universitária, tem como marco, a elaboração de um projeto alternativo para a requalificação da área do território do Porto do Capim, desenvolvido por meio de ferramentas pedagógicas participativas, envolvendo os moradores nos processos de decisão e elaboração da proposta.

Ao passo que a AMPC trilhava algumas conquistas para a comunidade, a exemplo o “Parecer Técnico Antropológico” e o projeto alternativo do Proext “Requalificação urbana do Porto do Capim”, porém, o ano de 2015 foi um ano de muitas ações e reuniões constantes e intensas, momentos internos e externos da comunidade, que exigiu muito das mulheres da AMPC, processo que resultou num desgaste na saúde relacional, física e emocional das associadas, isso refletiu na falta de frequência de algumas nas ações, e ao longo do primeiro semestre do corrente ano até o final do ano de 2016, apenas metade das associadas acompanhavam, efetivamente, as reuniões. Era apenas, um pouco mais de um ano enquanto da formação da Associação, porém, vale frisar que essas mesmas mulheres estavam na constituição da Comissão Porto do Capim em Ação que já vinham em uma jornada expressiva de participação nas atividades.

No continuar da caminhada, a AMPC enquanto instituição foi afetada em sua composição original, pois essas mulheres assumiram condições acumuladas socialmente impostas por uma sociedade capitalista, patriarcal, machista e racista, assumindo o papel de: mulher, preta/parda, mãe, esposa, estudante, liderança comunitária e micro-empREENDEDORA local, onde essas categorias imbricadas impactavam diretamente no cotidiano. Outra contradição que avalio foi a relação com o projeto acadêmico do Proext, que ao tempo se fazia necessário e construía o projeto alternativo, uma conquista importante para a comunidade, porém sua extensa agenda exigiu muito da AMPC. A reflexão para tal, é que faltou um olhar para dentro da organização comunitária e para as mulheres, e poderia ter sido planejadas ações de assistência de cunho psicossocial, capacitações para qualificação profissional e emprego e renda para as mulheres, assim dando subsídio às mulheres que estavam diretamente ligadas nesse processo. O desgaste foi inevitável, e culminou no processo de organização de outras frentes, ponto que abordarei a seguir.

A ramificação

No ano 2015, diante do excesso de demandas, o efeito colateral causado foi o desânimo na AMPC, porém esse esfriamento foi palco para o surgimento de uma nova organização interna, fruto de vários processos de inquietações que passei, eu era a única jovem participando do processo de organização comunitária, rodeada de mulheres mais maduras e era notório o desânimo na caminhada, não só delas, me incluo nessa baixa de energia. Foi a partir desse desconforto que comecei a pensar em formas de reenergizar o movimento, e fui dominada pela corrente de ideia de que era a juventude que poderia colaborar nessa frente. Pois bem, lembrei que em 2014, algumas jovens tinham participado de um projeto de Web Rádio²⁰, voltei a contactá-las e me aproximei, era uma conversa na rua ou no terraço da casa de algumas, assim, traçando possibilidades para a criação de um grupo de jovens. Estratégia que teve êxito, no primeiro semestre de 2015, a partir da articulação de cinco mulheres jovens²¹, emerge por necessidade e com propósito, o coletivo de jovens Garças do Sanhauá. A jovem presidenta da Associação de Mulheres e então cofundadora do coletivo de jovens se junta com mais quatro jovens mulheres do território, onde objetivo principal, é engajar novas pessoas para revigorar a força das organizações comunitárias existentes. Resultado da semente que se enraizou e que tem a necessidade de ramificar-se.

Com tudo, a raiz continua fincada, AMPC continua a (re)existir, acompanhando as agendas de reuniões e afins, mas se apresentava a necessidade de Ramificação, ganhando espaço o protagonismo de mulheres jovens, fundadoras do coletivo e que em 2016 foi batizado/formalizado como coletivo de jovens Garças do Sanhauá (GS)²².

²⁰ Projeto de mestrado que tinha a proposta de instalar uma Web rádio na comunidade. A AMPC passou a realizar um programa na rádio com assessoria de alunos/as e profissionais ligados ao projeto. Porém, com um tempo, esse apoio foi ficando escasso e optamos nos desvincular do projeto, pois não estava atendendo as nossas necessidades. A web rádio ainda está ativa, tem o nome de Porto do Capim, mas não possui vínculo com a comunidade e está a disposição do curso de comunicação da UFPB.

²¹ Andreia Farias, Elaine Barreto, Joyce Lima, Rayssa Holanda e Rossana Holanda

²² Inspirado nas aves que sobrevoam o Rio Sanhauá, o grupo foi batizado com esse nome por Elisabetta Romano, professora de arquitetura e faziam parte do Proext "Abraça o Porto do Capim".

Diante de mais uma composição organizativa, na frente, a rede feminina, que se articula coletivamente e quebram as barreiras para promover ações afirmativas que agreguem na luta da população ribeirinha. O Coletivo de Jovens Garças do Sanhauá passa a organizar atividades com enfoque principal na comunicação, produção cultural, confecção de artesanato e serigrafia e no segundo semestre de 2012, o turismo de base comunitária passa a ser utilizado como ferramenta de organização e comunicação. Na comunicação, realizasse a produção de conteúdo digital nas páginas do no *Facebook* e *Instagram*, criou-se um canal no *YouTube*, para a circulação de vídeos, além da comunicação digital, que alcança em sua maioria, o público externo, sempre é pensada e realizada comunicação interna com as ferramentas de cartazes, panfletos e abordagens (boca-boca e caixa de som circulando nas ruas) com o objetivo de alcançar em diferentes linguagens o público local.

Na produção cultural, as Garças fomentou calendário cultural desenvolvido pela CPAC e AMPC e que passou a agregar novos festejos, deu continuidade na produção do grupo cultural “Comadre Florzinha” que anualmente realiza um espetáculo que tem como palco de estreia o evento do “Arraiá do Porto”, e ao longo de 2015, passaram a acompanhar as ações desenvolvidas pelo projeto do Ponto de Cultura da ONG Porta do Sol, das reuniões do processo de negociação do GT e também das reuniões do Proext-UFPB e passaram a contribuir nas articulações do referido projeto.

Em 2016, as Garças promoveram Encontro de Jovens, com intenção de atrair mais pessoas para compor o grupo. Foi um evento realizado em cinco encontros, onde temáticas como respeito à diversidade cultural, religiosa, gênero e raça, fomento a cultura ribeirinha, oficina básica de serigrafia, oficina de amarração de turbante e o último encontro culminou em uma gincana envolvendo as temáticas de forma recreativa. Neste último encontro foi realizado um processo de avaliação dos encontros e observou-se, um número expressivo de jovens participando, porém essa frequência não foi possível ser mantida, pois alguns desafios se apresentaram, dentre eles, falas de jovens mães e suas funções de cuidar do lar, dos filhos/

as e em algumas situações tinham que trabalhar fora, e outro desafio posto por alguns jovens, foram o relato do não interesse em participar de “reuniões sobre as casas” e que tinha “muita gente de fora falando difícil”. As jovens coordenadoras das Garças não tinham condições de enfrentar tais desafios apresentados, faltava estrutura física e organizacional para pensar em ações que agregassem as crianças nos encontros, e carência de estratégia para se pensar em alternativas que garantisse a assiduidade dos jovens. Esta frente ficou estacionada, porém o Coletivo de Jovens Garças do Sanhauá continua, mesmo com a carência de novos membros, elas continuam planejando ações e participando de reuniões juntamente com algumas mulheres da AMPC no processo de negociação entre PMJP e Comunidade, intermediado pelo MPF.

Um marco importante para o processo de consolidação das Garças do Sanhauá foi o momento de ameaça de fechamento do Ponto de Cultura, pois o município só garantiu o repasse do valor de apenas um ano, no qual a previsão era para três anos, e por não ter condições de sustentar o espaço e suas despesas, a ONG Porta do Sol resolve encerrar as atividades relacionada ao projeto. A conquista deste espaço foi muito positiva para a comunidade, que passou a ter uma sede física para a realização de oficinas, reuniões e eventos, com isso a ameaça de perdê-lo seria um impacto negativo, situação que as Garças não permitiram que acontecesse, e assim, no primeiro trimestre de 2016, sem recurso e sem convênio com as esferas estatais, as jovens, passam a assumir toda responsabilidade da manutenção do Ponto de Cultura, e com vendas de trufas, bingo, rifas e camisetas serigrafadas, o recurso passa a garantir a manutenção do espaço e o projeto passou a se chamar Ponto de Cultura Comunitário das Garças do Sanhauá, com ênfase no comunitário para simbolizar que estava sob gestão local.

Assumindo a gestão do Ponto de Cultura Comunitário, o que antes era uma ação para a comunidade, agora passou a ser “da e para a comunidade”, este processo foi fundamental para o amadurecimento do coletivo, e diante do exposto, passou a assumir as despesas para manutenção do espaço, articularam de arte-educação, além da

manutenção das atividades já desenvolvidas, como ensaio e produção do grupo Comadre Florzinha, Ala ursa Pai do Mangue, manutenção e produção do calendário cultural, confecção de bolsas e camisetas serigrafadas. Ainda neste último trimestre do ano de 2016, as Garças deu início ao Vivenciando o Porto, trata-se do turismo de base comunitária, o projeto que surge após uma visita das jovens na Comunidade Quilombola Caiana dos Crioulos, em Alagoa Grande, na Paraíba, que na ocasião foram experienciar o turismo ecológico intitulado “Vivenciando Caiana dos Crioulos”, tal vivência inspirou as jovens a replicarem o projeto no território do Porto do Capim, o turismo e suas possibilidades será pauta do último tópico.

No ano de 2018, com a realização de algumas atividades, o Coletivo conquista efetivamente novos jovens para compor o grupo. Foi um ano que as parcerias perduraram e novas foram estabelecidas e se fazia mais que necessário, a presença de novos membros para agregar na caminhada do coletivo.

No segundo semestre do ano vigente, numa parceria do coletivo de Jovens Garças do Sanhauá e Fundação Cia da Terra, foi aprovada a inscrição de um edital na área de cinema “Cartografia de Imagem”, projeto do Semente Cinematográfica com recursos do Itaú Cultural. A partir do cinema foram abordadas outras formas de fomentar a identidade ribeirinha e também informar e comunicar o que se produzia no território.

As jovens Garças, são frutos dos muitos não, destinados a este território. Junto a CPAC e AMPC, transformamos o processo de invisibilização e tentativa de apagamento da nossa comunidade em alicerce para construir o nosso palco, assim dando espaço para as nossas narrativas, construindo cenários e roteiros possíveis. E dizendo sim, para a gente e para nossa gente. As Garças do Sanhauá são ramificações das ações afirmativas desenvolvidas por Ong, Movimentos Sociais e Associações no Porto do Capim. O coletivo em sua caminhada produz e reproduz ações e projetos que agreguem no despertar político de crianças, adolescentes e jovens da comunidade a partir do despertar e fomento da identidade ribeirinha.

Destrinchando um pouco da caminhada dessas três organizações comunitárias, é possível perceber que os desafios no nosso

chão são inerentes, seja em ter que dar conta de empreender ou trabalhar de CLT, estudar, cuidar da família e do nosso lar, mas sempre está preparada, pois a qualquer dia e hora, a ameaça de remoção, o nosso cotidiano, vai bagunçar. Nossa realidade é buscar estar acompanhando as movimentações do processo para saber qual a música e ritmo a ser tocado no momento. Era manhã do dia 19 de março de 2019, celulares tocando, ruas movimentadas e a agentes da prefeitura municipal de João Pessoa (PMJP) na comunidade, notificando as famílias para desocuparem a área com o prazo de 48 horas, ignorando todo o processo de tentativa de diálogo por parte da comunidade e outros agentes públicos. A população reagiu de imediato aos ataques da gestão municipal e foi para as ruas e redes sociais denunciar as violações de direitos sofridas pela PMJP.

Este ano foi palco para o despertar maduro da comunidade, sendo que desta vez, as organizações atuavam em unidade e de forma intergeracional, mobilizando moradores e articulando pontes com a rede de apoio, na frente das organizações as mulheres e juventude da CPAC, AMPC e GS. Na mesma semana da notificação a comunidade em contato com a rede de apoio, articulou protestos, assembleia na câmara de vereadores, atos culturais “Ocupe o Porto”, dentre reuniões constantes e processo de informação e mobilização interna. Mesmo diante das reações e pressão popular, a prefeitura não recuou, negociando individualmente com famílias que diante de assédio psicológico, pressão, desinformação, foram induzidas a aceitarem a proposta de auxílio aluguel e depois morar em um conjunto habitacional em um bairro distante do centro. Em meio às violações que a comunidade sofria, foi acionada a comissão jurídica diante do Ministério Público federal (MPF), Centro de Referência de Direitos Humanos (CRDH), Defensoria Pública da União (DPU) e Defensoria Pública do Estado (DPE), que já acompanhava a comunidade para intervir. Diante da situação o MPF colocou em curso a Ação Civil Pública, na qual trazia para o âmbito judicial a questão do Porto do Capim, já que pelas vias da negociação, a prefeitura não respeitava os acordos estabelecidos. Vários cenários de embates aconteceram, dentre eles, o extremo, chegamos a um tribunal,

em uma audiência de conciliação, realizada no dia 10 de março de 2020²³, pois não havia consenso entre as partes e a prefeitura não cessava as tentativas de retirar a comunidade.

Chegamos em 2021, enfrentamos mais uma etapa do fantasma da remoção de 2019 e ainda em cenários de pandemia, recebemos a proposta de parceria com o projeto de extensão da UFPB (Universidade Federal da Paraíba), o OBUNTO - Observatório Interdisciplinar e Assessoria em Conflitos Territoriais, convite que vem a partir de um professor e jurista popular que já era parceiro nosso, Hugo Belarmino, parceria formalizada, priorizamos o processo de formação com novas mulheres que se somaram à luta, e assim, com 10 pessoas, mesmo número da primeira formação, demos início a segunda eleição da AMPC que já estava atrasada por 3 anos. Na gestão inicial a organização contava com um número de mulheres mais maduras. E na segunda formação se apresentava um perfil misto, contando com mulheres maduras e jovens do coletivo Garças do Sanhauá. Ao longo deste estreitamento entre as organizações, um dos principais eixos utilizado como estratégia de organização e comunicação foi o turismo de base comunitária, que será abordado a seguir.

TURISMO DE BASE COMUNITÁRIA VIVENCIANDO O PORTO DO CAPIM: UM TRAPICHE PARA O FUTURO

O Centro Histórico da capital paraibana foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)²⁴. João Pessoa é a terceira cidade mais antiga do Brasil, o seu patrimônio detém grande valor paisagístico, o Centro Histórico é composto por um conjunto de casarios e igrejas antigas que possuem vários elementos que contam a história da cidade, edificações estas, que integram a paisagem natural composta por manguezal e o Rio Sanhauá que é

²³ Realizada na 1ª Vara da Justiça Federal em João Pessoa (PB). Disponível em: <https://www.mpf.mp.br/pb/sala-de-imprensa/noticias-pb/porto-do-capim-comunidade-e-prefeitura-terao-15-dias-para-discutir-propostas-apresentadas-em-audiencia-de-conciliacao>

²⁴ Portal do IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/349/>

afluente do Rio Paraíba, esta delimitação natural é uma Área de Preservação Permanente (APP). De um lado temos a manifestação da política ambiental e do outro a política de patrimônio, e é, literalmente no meio destes dois pilares que está localizada a comunidade ribeirinha do Porto do Capim, o marco zero da capital, a qual gosto de dizer que é um território composto por Rio, Manguezal e Povo, onde rodeia por ações de proteção, mas o patrimônio cultural deste lugar não é protegido, sequer é reconhecido como um território tradicional. Mas e agora, quem protege a comunidade do Porto do Capim?

Comadre Florzinha e Pai do Mangue estão a frente sendo escudo, são os encantados que compõe a identidade cultural deste lugar e o protege, agregando na defesa, o povo ribeirinho, em especial as mulheres e a juventude na frente dessa política comunitária de proteção ao território tradicional do Porto do Capim.

A afirmação enquanto povo ribeirinho é uma identidade construída a partir do processo de ameaça de remoção por parte do poder público municipal, que a partir do PAC Cidades Históricas prevê a remoção de toda a comunidade e suas mais de 500 famílias para a construção de um complexo turístico às margens do Rio Sanhauá, para isso, passando o trator em cima da história deste lugar e devastando toda faixa costeira de manguezal dando espaço para a construção de uma imensa calçada de concreto que servirá de estacionamento e implementação de megaempreendimentos a serviço do capital. Diante desta ameaça, a comunidade se organiza coletivamente e fruto deste processo, começa a acessar informações que dão subsídio para o reconhecimento da comunidade enquanto um território tradicional ribeirinho, essa auto afirmação, que ganha força a partir de 2010, implica em direitos que resguarda os povos e comunidade tradicionais de acordo com o tratado internacional da Organização Internacional do Trabalho (OIT), a qual o Brasil é signatário, e

Isso traz para a pesquisa uma discussão de ordem jurídica, ou seja, comunidades tradicionais encontram-se respaldadas pela Convenção 169 da Organização Social do Trabalho – OIT sobre Povos indígenas e tribais, regulamentada via Decreto n. 5001/2004, estabelece (no artigo 14) a proteção

das comunidades tradicionais e de seus territórios, garantindo os direitos de propriedade e posse; e pelo Decreto 6.040/2007 que institui a Política Nacional de Desenvolvimento dos Povos e Comunidades Tradicionais, que em seu Artigo 3^o estabelece “garantir aos povos e comunidades tradicionais seus territórios, e o acesso aos recursos naturais que tradicionalmente utilizam para sua reprodução física, cultural e econômica.” (Marlene. Rossana. 2020, p. 15)

Dessa forma, o estudo envolve as relações tecidas entre participação social, identidade ribeirinha e o turismo de base comunitária que articulados, dão forma à luta em defesa do território. A PMJP embasava o seu discurso em três pontos, de que deseja revitalizar a área e levar Cultura, preservação do Meio Ambiente e Turismo. Como que um projeto que se intitula “Parque ecológico Sanhauá”, e propõe devastar manguezal para dar espaço a concreto e o porquê que a gestão se valia do discurso de que a comunidade ameaçava a vegetação existente? Revitalizar e levar cultura para um território vivo e cheio de manifestações culturais? E no eixo turismo, a gestão já ouviu falar em turismo comunitário e de experiência?

Pois bem, por meio de várias pesquisas e relato oral foi possível identificar que a partir da ocupação da população ribeirinha neste território, a vegetação de manguezal passou a se restabelecer, ecossistema esse que foi comprometido com a tentativa de construção do Antigo Porto da Cidade. Seguem imagens para análise:

IMAGEM 3: VISTA DO RIO PARA A CIDADE BAIXA, ANO NÃO IDENTIFICADO.



FONTE: Trabalho de Conclusão de Curso em Geografia de Akene Shionara (2014).

IMAGEM 4: VISTA DA CIDADE BAIXA (2010)



FONTE: Trabalho de Conclusão de Curso em Geografia de Akene Shionara (2014).

A população ribeirinha do Porto do Capim, não só estabeleceu uma relação de respeito entre o manguezal e povo, como também, cultua a sua identidade ribeirinha por meio das manifestações culturais relacionada a esse ecossistema de rio e manguezal, como por exemplo a pesca artesanal, cata de marisco, saberes ancestrais, festejos, lazer e também o uso deste espaço para culto do sagrado como manifestação de fé e tradição, muitos saberes que se materializam por exemplo na Procissão de Nossa Senhora da Conceição (do Navegantes), que acontece todo dia 08 de dezembro e reúne populações do estuário ribeirinho da bacia do Rio Paraíba e Rio Sanhauá, fiéis da cidade e turista que desejam vivenciar este dia, e para este dia acontecer, as organizações comunitárias se articulam para decorar as ruas com bandeirinhas azul e branca, canoieiros fazem manutenção dos suas canoas, moradores se reúnem mutirão para trocar e pintar as tábuas do trapiche e capinar e limpar a capela que fica na Ilha da Santa, destino final da procissão.

O trapiche é uma ponte de madeira que conecta as pessoas ao rio, possibilitando um embarque mais acessível e é também utilizado para lazer e contemplação do pôr do sol. É pela metáfora do trapiche que irei trançar as possibilidades que este terceiro ponto, o turismo de base comunitária (TBC), apresenta para nossa comunidade.

Por último e não menos importante, e inclusive, inquietação fundante desta pesquisadora para a escrita deste trabalho, como as organizações têm se articulado por meio do turismo de base comunitária para fazer a voz da comunidade reverberar?

A luta em defesa do território precede o turismo. Este eixo surge no contexto de reflexão, de como nós poderíamos mostrar nossa realidade, nossas potências e carências para denunciar as violências vividas e também para celebrar as conquistas da luta, mas não só isso, o TBC é uma ferramenta de comunicação, rede de economia criativa, rede de relação e articulação interna, uma sala de aula para aprender e ensinar histórias da comunidade, um elo de proteção deste território ribeirinho e seu ecossistema e é palco para apresentação das produções culturais do território.

Em 2016 as Garças do Sanhauá foram convidadas para participar do TBC em Caiana dos Crioulos, uma comunidade quilombola

em Alagoa Grande, brejo da Paraíba. Foi a partir desta vivência que nos inspiramos e assim se dá início ao TBC no Porto do Capim. O nome do nosso projeto também foi inspirado na comunidade quilombola que tem o seu TBC “Vivenciando Caiana dos Crioulos” e o nosso “Vivenciando o Porto do Capim”, por se tratar de um turismo de vivência, no qual o turista experimenta a realidade dos territórios, onde a comunidade é incluída e não excluída do processo.

O TBC é uma estratégia para que populações tradicionais, independente do grau de descaracterização, frente à hegemonia das sociedades urbanas industriais, sejam protagonistas de seus modos de vida próprios, tornando-se uma alternativa possível (Sampaio & Coriolano, 2009). Assim, o TBC proporciona aos visitantes uma relação diferenciada com os anfitriões, quando viabiliza aos mesmos serem protagonistas com seus modos de vida. Nesse aspecto, ressalta-se a convivência como um importante fator relacionado ao tema. (Emmendoerfer. Magnus Luiz. 2015, p. 6)

Diante do exposto, as Garças contando com o apoio da AMPC, organizam um roteiro que contém *tour* guiado, pausas de contemplação da natureza, pausa dindim, pausa almoço, apresentação cultural e passeio de canoa. Ao longo dos anos os serviços e proposta da vivência foi se aprimorando e agregando nos empreendedores ofertando serviços e produtos, como cocada, água saborizada, mais canoieiros com o suporte de coletes salva vidas para o momento de navegação e lançada a moeda local intitulada “Remo”, ideia gestada em 2020 quando enfrentamos a pandemia de Covid-19, e pensávamos ter uma moeda que girasse na comunidade com o objetivo de fortalecer a economia local, porém ela só foi parida em janeiro de 2024, o Remo dá acesso aos turistas para os produtos e serviços da vivência, este dinheiro só circula internamente e nos ajuda na organização da prestação de contas.

Ainda em cenário de pandemia, foi lançado o “Vivenciando o Porto - #Taon”²⁵, uma vivência online, transmitida ao vivo pelo *YouTube*, na qual as pessoas compravam um ingresso para acessar os con-

²⁵ Vivenciando o Porto do Capim - TaOn. (2021). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=irKcFEuAflY&t=317s>

teúdos disponibilizados. Foi um formato inusitado para o que era realizado anteriormente, mas foi um cenário possível, um tour guiado na plataforma digital. A pandemia nos conduziu ao uso das ferramentas digitais de forma mais presente e de forma estrutural para divulgar o projeto e posso afirmar que a ocupação nas plataformas digitais para nós é fundamental e é o que faz rodar a engrenagem do TBC no território do Porto do Capim. Demos forma ao nosso de comunicar, organizar e articular esta engrenagem de forma simples, com equipamentos próprios e comunitariamente, por meio de aprendizados adquiridos de forma autônoma no próprio universo digital.

O projeto Vivenciando o Porto do Capim, não é uma experiência livre e aberta e pode acontecer a partir de duas reivindicações, por meio de: 1) Demandas internas ou 2) Demandas externas. A primeira ocorre quando a comunidade tem alguma demanda para comunicar o que está impactando o território no momento, seja uma agenda cultural, um evento natural a exemplo da maré cheia, o pôr do sol, ou até mesmo, chamar a atenção para o processo de violência sofrido por parte do poder público. O segundo ponto surge a partir da demanda de agentes externo, seja o interesse de conhecer a comunidade, uma escola de ensino primário que deseja fazer uma visita para os alunos terem informações para expor em uma mostra cultural, turmas acadêmicas que têm interesses específicos de pesquisas, turistas que desejam conhecer e experienciar outras formas de fazer turismo e afins. O que é importante destacar é que nas duas formas de se produzir o turismo de base comunitária, aqui no Porto do Capim, deve ser respeitada as dinâmicas locais, como disponibilidade de agenda, processo organizativo, proposta de roteiro, autogestão dos recursos, contato com o meio ambiente a partir dos seus conhecimentos do seu povo, dentre outros elementos que podem surgir na dinâmica da comunidade. A seguir apresento uma tabela organizativa do roteiro do TBC que acontece no Porto do Capim:

**VIVENCIANDO O PORTO DO CAPIM: TURISMO DE BASE COMUNITÁRIA
PROCESSOS DE COMO É AGENDADO, ORGANIZADO E COMUNICADO**

DEMANDA INTERNA			DEMANDA EXTERNA		
QUANDO	O QUÊ?	ONDE / COMO	ONDE / COMO	O QUÊ?	QUANDO
Pré	Confeccionar cartaz para convidar o público em geral	Canva	Whatsapp B ou Instagram	Contacto via chat com pessoa e turma direcionada	Pré
Pré	Produzir vídeo para convidar o público em geral	Cap Cut	Whatsapp B	Passar detalhes dos serviços e valores via Catálogo	Pré
Pré	Postar cartaz e vídeo com agenda pré estabelecida e fechada	Instagram	Whatsapp B	Consultar disponibilidade de agenda do coletivo a partir da demanda livre	Pré
Pré	Criar o formulário para a venda de ingresso	Formulário Google	Whatsapp B e Formulário Google	Estabelecer a data e criar formulário de inscrição	Pré
Pré	Disponibilizar o link do formulário de forma livre	InstaBio Instagram	Whatsapp B	Disponibilizar o link do formulário de forma direcionada	Pré
Pré	Compartilhar mensagem convite com descrição e link do formulário nos grupos, transmissões e páginas	Whatsapp B e Instagram	Whatsapp B e Instagram	Compartilhar mensagem convite com descrição e link do formulário nos grupos, transmissões e páginas. Obs: só quando a turma direcionada não atinge o número mínimo de 20 pessoas para a vivência	Pré
Pré	Realizar a inscrição individual	Formulário Google	Formulário Google	Realizar a inscrição individual ou a pessoa responsável da turma preenche de acordo com o número de participantes	Pré

Continua →

Pré	Realizar o pagamento individual via chave pix ou Qrcode	Formulário Google	Formulário Google	Realizar o pagamento individual ou coletivo via chave pix ou Qrcode	Pré
Pré	Entrar direto no grupo a partir do formulário ao concluir a inscrição, com isso acompanhar os informes	Formulário Google e Whatsapp	Formulário Google e Whatsapp	Entrar direto no grupo a partir do formulário ao concluir a inscrição. Para pessoas responsáveis por turma, um link ou Qrcode para compartilhar o acesso ao grupo, com isso acompanhar os informes	Pré
Pré	Informar detalhes do roteiro da vivência como: dicas de vestimentas, ponto de encontro e horário	Whatsapp e Google Maps	Whatsapp e Google Maps	Informar detalhes do roteiro da vivência como: dicas de vestimentas, ponto de encontro e horário	Pré
Pré	Articular agentes comunitários e comerciantes locais	Whatsapp e Presencial	Whatsapp e Presencial	Articular agentes comunitários e comerciantes locais	Pré
Pro	Acolher a turma	Presencial	Presencial	Acolher a turma	Pro
Pro	Conferir lista de inscritos e pagantes via planilha	Formulário Google e Banco Digital	Formulário Google e Banco Digital	Conferir lista de inscritos e pagantes via planilha	Pro
Pro	Entregar o Remo (Moeda local)	REMO Moeda local física	REMO Moeda local física	Entregar o Remo (Moeda local)	Pro
Pro	Registrar e postar o dia da vivência	Instagram	Instagram	Registrar e postar o dia da vivência	Pro
Pro	Tour guiado, apresentação cultural, passeio de canoa, pausas prosas, pausas degustativas e pausas contemplativas.	Presencial a partir do REMO Moeda local física	Presencial a partir do REMO Moeda local física	Tour guiado, apresentação cultural, passeio de canoa, pausas prosas, pausas degustativas e pausas contemplativas.	Pro

Continua →

Pós	Envio de uma mensagem no grupo exclusivo para solicitar uma avaliação das pessoas e criação de uma pasta online para compartilhar as fotos	Whatsapp e Google Drive	Whatsapp e Google Drive	Envio de uma mensagem no grupo exclusivo para solicitar uma avaliação das pessoas e criação de uma pasta online para compartilhar as fotos	Pós
Pós	Subir registros para a pasta online	Google Drive	Google Drive	Subir registros para a pasta online	Pós
Pós	Prestação de contas interna e pagamento dos/as comerciantes locais envolvidos/as no dia da vivência	REMO Moeda local, Google Drive e Banco Digital	REMO Moeda local, Google Drive e Banco Digital	Prestação de contas interna e pagamento dos/as comerciantes locais envolvidos/as no dia da vivência	Pós

FONTE: Elaboração pela autora.

Esta tabela é fruto de uma análise interna de como nos organizamos para fazer acontecer a partir das ferramentas digitais, aqui não foi exposto os trabalhos presenciais, como se relacionar internamente entre o coletivo, os/as comerciantes, canoeiros e moradores/as, e também uma série de esforços físicos que montar a produção do Vivenciando o Porto do Capim exige.

A gestão do TBC no Porto do Capim está encabeçada pelo coletivo de jovens Garças do Sanhauá e conta com o apoio fundamental da Associação de Mulheres do Porto do Capim. Que inclusive, é a partir deste trabalho imbricado, e do uso da pessoa jurídica da AMPC, que as jovens Garças tem ocupado novos espaços com a narrativa do turismo de base comunitária, em 2023, ocupamos variados editais, dentre os 5 inscritos, os quatro aprovados: 1) “Plano de Regularização do Território Ribeirinho do Porto do Capim”, no qual foi realizada a construção de um mapa intitulado “Amoré”, no qual apresentava diretrizes para a regularização fundiária do território, o edital foi disponibilizado pela Habitat para Humanidade. 2) Vivenciando o Porto do Capim - Turismo comunitário em João Pessoa, proposta apresentada e reconhecida na premiação do projeto da Lei Paulo Gustavo,

da Fundação Cultural de João Pessoa (FUNJOPE). 3) Vivenciando o Porto do Capim - Empreendedorismo social por meio do turismo, apresentado na feira de negócios da Expo Favela Paraíba, exposição que resultou na premiação do projeto entre os 10 selecionados que foi representar o estado da Paraíba na Expo Favela Nacional, em São Paulo. 4) A árvore genealógica das organizações comunitárias do Porto do Capim, iniciativa que escrevi a partir de reflexões realizadas no meu TCC, e foi premiada a nível Brasil pela Secretaria Nacional de Periferias, com o Prêmio Periferia Viva do governo federal, que propôs reconhecer e premiar iniciativas de periferias que tem impactado positivamente o seu território.

Importante dizer que todos os editais foram escritos por nós das organizações comunitárias, uma ocupação de espaço fundamental que criou vários trapiches de possibilidades para o Porto do Capim e para desenvolvimento do TBC. Os editais ofertaram aporte financeiro para a construção de um mapa com diretrizes importantes para a manutenção da comunidade, este mesmo mapa foi utilizado para subsidiar as recentes discussões do Novo PAC Periferia Viva que falarei melhor no encerramento. Foi possível realizar aquisições essenciais para a realização do TBC, a exemplo de cadeiras, caixa de som, colete salva vida e materialização da moeda Remo. E a mais recente realização foi a gincana cultural II, que aconteceu no mês de agosto de 2024, na qual o objetivo principal é chamar a juventude para brincar, aprender, disputar promovendo melhorias para a comunidade, a tarefa final é confeccionar e distribuir placas de sinalização nas ruas da comunidade para contribuir para o TBC, foram 4 equipes intituladas como “Aratu, Caranguejo, Goiamum e Siri”, são nomes de animais presentes no bioma do manguezal. A equipe vencedora terá como premiação uma viagem de intercâmbio para outro território que produza o TBC. Essas movimentações por meio do TBC, resultaram na gravação de uma entrevista para o programa Pequenas Empresas, Grandes Negócios (PEGN), exibição que foi ao ar na televisão a nível nacional.

Por fim, mas um novo início, é que a partir do programa do Novo PAC Periferia Viva, o território tradicional ribeirinho do Por-

to do Capim foi selecionado para receber a aplicação de um recurso milionário do governo federal, só que dessa vez, para a manutenção da comunidade, onde prevê a regularização e reurbanização de todo o território. Essa conquista é fruto da potência e ancestralidade que estão presentes aqui, e também, resultado de 14 anos de um processo de organização comunitária a partir da semente Comissão Porto do Capim em Ação, a raiz Associação de Mulheres do porto do Capim e da ramificação o Coletivo de Jovens Garças do Sanhauá.

Concluo dizendo que, um futuro possível está sendo construído no agora e somos nós, as mulheres e a juventude desta comunidade que estamos navegando na canoa da resistência, nas águas desta nascente para dizer e reafirmar: O Porto do Capim é um território vivo! E como diz meu avô, Seu Pedro Holanda: Nossas raízes são tão profundas e não será qualquer vento que irá arrancá-las.

REFERÊNCIAS

- ASSAD, Patrícia. **Povo de ilha: Dinâmica territorial, identidade e tradição de conhecimentos no Porto do Capim**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Paraíba, 2017.
- GONÇALVES, Helena. **O Porto e a Casa: Dinâmicas de transformação no uso dos espaços do centro histórico de João Pessoa**. Dissertação de Mestrado. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, RJ. 2014.
- LEANDRO, A. G. **O Turismo em João Pessoa e a Construção da Imagem da Cidade**. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2006.
- JOFFILY, José. **O porto político**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1983.
- IPHAN/PB. **Dossiê: proposta de requalificação das áreas urbanas do Porto do Capim e da Vila Nassau**. João Pessoa: Superintendência do Iphan na Paraíba, maio de 2012.

MARLENE, Rossana de Holanda Silva. **Mulheres e organização política:** Território ribeirinho do Porto do Capim (João Pessoa - PB), 2020.

MURA, Fabio. **Informe Técnico sobre a Tradicionalidade de Ocupação da Comunidade do Porto do Capim, João Pessoa – PB**, 2019.

SCOCUGLIA, Jovanka. **Revitalização Urbana e (Re)Invenção do Centro Histórico na Cidade de João Pessoa.** João Pessoa: Ed. Universitária da UFPB, 2004.

EMMENDOERFER. Magnus Luiz. **Turismo Criativo e Turismo de Base Comunitária: congruências e peculiaridades.** Universidade Federal de Viçosa, Brasil, 2015.



Foto: Rafael Passos

15

BERNARDO AMÉRICO BATISTA TAVARES

Quem representa? Por que representa? Para quem representa? Iconografia, poder e colonialismo das imagens

Bernardo Américo Batista Tavares¹

INCONCLUSÕES INICIAIS

O presente trabalho busca compreender algumas relações possíveis entre corpo, imagem e representação. Entendendo como esses conceitos se entrecruzam na forma como os corpos são representados imageticamente dentro de uma construção simbólica nas mais diversas esferas da imagem.

As imagens tanto em sua forma fotográfica e fílmica, como em seu estado pictórico são lidas como uma extensão da realidade, uma cópia do real. Ignora-se o fato de que as mesmas são construções sociais-históricas vinculadas àqueles que representam a figura de poder dentro de uma determinada estrutura social. Desta forma, a imagem é uma materialização de um olhar, de um modo de ver e representar o outro, assim, as imagens são uma “[...] criação interpretativa fruto de um imaginário social e que, ao mesmo tempo, engendra outros, que podem até mesmo virem a se transformar em realidade.” (Caiuby, 1998, p. 111). Busco refletir na primeira parte deste trabalho sobre essa relação da imagem com o imaginário

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Antropologia na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Bacharel em Antropologia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7177310427818684>

social, entendendo como os corpos negros, indígenas e femininos foram e são representados iconograficamente, e como eles dialogam com a nossa própria realidade social, na qual se produz imagens, e se representa corpos, como nas relações de recepção dessas imagens e interiorização dessas representações.

Deste modo, refletir sobre o trabalho antropológico com imagens, consiste em enxergamos no interior da própria disciplina, que a produção e construção imagética sobre o outro também reside num tipo de ação colonialista sobre o corpo inscrito na imagem. Assim, deveríamos pensar o trabalho etnográfico não como uma forma objetiva de descrição do outro essencialmente, mas um processo de construção de uma representação, assim, “[...] a um modo implicado de apresentação em que a perspectiva do etnógrafo é parte da observação e a perspectiva do etnografado exprime uma crítica da própria relação de pesquisa inserida em uma arena político-cultural determinada.” (Gonçalves, 2009, p. 15). Portanto, Gonçalves (2009) entende que o que se formulou historicamente na disciplina enquanto “presente etnográfico” diz respeito de forma limitada às multiplicidades de pontos de vista e intersubjetividades envolvidas nas pesquisas antropológicas.

Gonçalves (2009) vai destacar que ao contrário dessa premissa vazia e homogênea, que representa o “outro” como uma entidade abstrata, a antropologia vem tentando tensionar à respeito da produção dessa representação/apresentação do “outro”, a partir de conceitos como “polifonia, dialogismo, ...”, que procura inserir outras vozes para além daquela que historicamente detém o poder de representar (etnógrafo/a). Assim, como bem nos faz refletir Gonçalves (2009), a etnografia não nos apresentaria um realismo objetivo do mundo social, mas uma experiência, uma realidade imaginada, mostrando uma dimensão performática da vida social. Como destaca o autor:

[...] ao se problematizar a equivalência entre visão (entenda-se, aqui, imagem) e escrita, surgem novas possibilidades de se construir um texto etnográfico que leva em conta não mais a visão/imagem versus a escrita mas, sobretudo, a idéia de imaginação enquanto categoria poderosa para articular um novo modo de representar/apresentar esta relação

com outro, em que a imagem e a escrita, em vez de criarem um possível realismo, abrem caminhos para a fabulação, para a ficção como formas de aceder a um conhecimento. (Gonçalves, 2009, p. 17)

Assim, o antropólogo(a) não apresentaria uma verdade, conforme nos destaca Gonçalves (2009), mas sim “verdades parciais”, portanto, o que se apresentaria não é uma representação dos “nativos” enquanto uma figura homogênea e abstrata, mas um sujeito que pertence aquele meio social ou/e cultural e que a partir de ações performáticas específicas junto ao pesquisador(a)/antropólogo(a) constroem uma outra realidade, que é constituída a partir da experiência etnográfica.

Busquei apresentar algumas razões que orientaram a construção do presente trabalho, a partir da discussão com as autoras (Hooks, 2016; Federici, 2017; Barbosa, 2006; Novaes, 1998) propus observarmos as imagens a partir de um exercício arqueológico, de escavar com as mãos o que as imagens nos falam, aquilo que as imagens nos fazem pensar, enquanto um fenômeno particular (Samain, 2012), ao colocar em xeque uma noção de cultura naturalizante, e nos oferecer/revelar contraimagens, o trabalho com imagens e pelas imagens se produz, sobretudo, a partir de uma reflexão que investigue as contradições, contranarrativas e contradiscursos que imagens produzem enquanto artefatos singulares e únicos, produzem um olhar sobre algo/alguém, e fabricam um prisma a partir do qual se observa a realidade, e a fábrica.

“A IMAGEM TEM PODER”

Ouvimos isso ao longo da vida e isso de alguma forma até nos habita no cotidiano, mas será que damos, de fato, atenção às imagens? Sim, nós damos, pelo menos de modo parcial, fragmentado e inconsciente. São as imagens que constroem a própria forma de vermos e sentirmos o mundo, a partir dela atribuímos sentidos às coisas, lugares e pessoas. Entretanto, por mais que as imagens cons-

truam nosso olhar, muitas vezes a encaramos como algo natural, e que apenas seria um espelho, um reflexo da nossa face. Este espelho, entretanto, é tridimensional, e está por inteiro estilhaçado em microfragmentos que merecem nossa compressão.

Para começar essa discussão, evoco aqui um relato feito pela Bell Hooks:

Sexta-feira à noite numa cidade pequena do meio-oeste dos Estados Unidos — vou com alguns artistas e professores a uma confeitaria que funciona até mais tarde. Enquanto passamos por um grupo de homens brancos parado na entrada do estabelecimento, podemos ouvi-los falar de nós, dizendo que meus companheiros, que são todos brancos, devem ser progressistas da faculdade, não “locais”, para estarem andando com uma “crioula”. Todos no meu grupo agem como se não tivessem ouvido nenhuma palavra da conversa. Mesmo quando chamo a atenção para o comentário, ninguém responde. Não é apenas como se eu não falasse, mas como se não estivesse lá. Sou invisível. Para os meus colegas, o racismo que se manifesta nas interações do dia a dia — essa é a nossa segunda experiência desse tipo juntos — é apenas um desconforto a ser evitado, não algo a ser confrontado e desafiado. É só algo negativo interrompendo um momento agradável, melhor não dar atenção e fingir que não está ali. (Hooks, 2019, p. 111)

Nesse contexto de racismo descrito pela autora, cabe refletir como as imagens sobre os corpos negros, nesse caso específico contra o corpo das mulheres negras, estão impregnadas não tão somente pelo grupo de brancos racistas na porta do estabelecimento, mas sim aos artistas e professores brancos que estavam junto a autora, como as imagens sobre os corpos também não estão impregnadas neles? O racismo do dia-a-dia é visto por eles, como descrito pela autora, apenas como incômodo ou um contratempo desagradável que deve ser evitado/ignorado, de certa forma, penso eu, a imagem sobre esses corpos já foi tão naturalizada que mesmo esses progressistas brancos não vêm naquilo uma violência contra corpos que devem ser combatidas, e sim uma situação desagradável do dia-a-dia que deve ser evitada.

Ademais, a autora continua o seu relato, onde esses mesmos agentes brancos universitários que por mais que incomodados com

a situação na entrada do estabelecimento não passava de um mero incômodo cotidiano, ao entrarem no estabelecimento e se depararem com seios gigantes de chocolate todos começam a rir e apontar para aquelas imagens que são representações dos corpos negros, [...] sem enxergar nenhuma conexão entre essa imagem racializada e o racismo demonstrado na entrada da loja.” (*Ibid*). Ou seja, em um mundo onde essas pessoas brancas não são mais alimentadas e criadas por *mães pretas*, não veem o sentido simbólico atribuído àquele produto, não percebem como aquela representação do corpo negro feminino é um “[...] sinal deslocado de uma nostalgia de um passado racista em que os corpos das mulheres negras eram mercadorias disponíveis para qualquer pessoa branca que pudesse pagar seu preço.” (*Ibid*).

Em suma, a imagem construída a partir do alimento em forma de seios, evoca uma representação simbólica que é construída sobre os corpos negros, transformando-os em um corpo-servidão ou que ele está à venda a quem possa pagar. Posto isto, a seguir trago algumas representações pictóricas dos corpos femininos negros, para discutir as questões levantadas por Bell Hooks a respeito da construção imagética e representativa dos corpos negros sexualizados na sociedade.

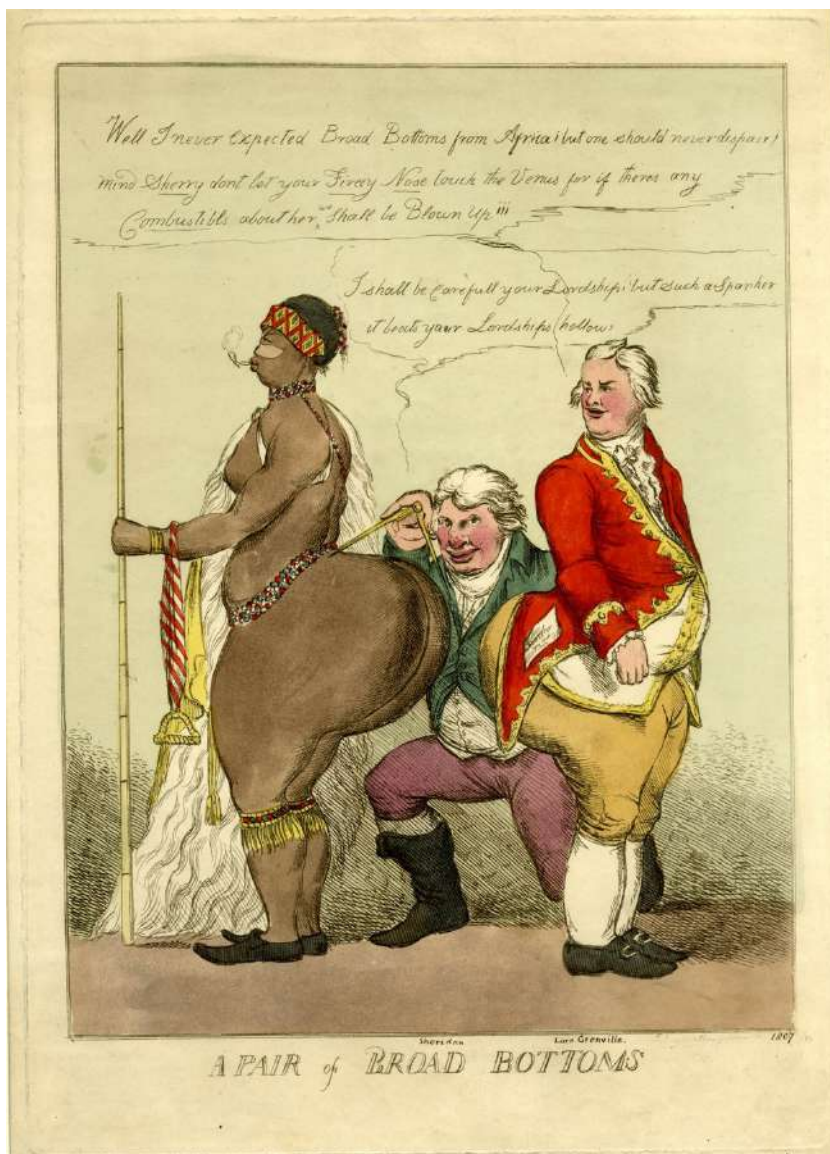


FONTE: Coleção da *The British Museum*. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection>

Estas imagens acima são de Sarah Bartmann, mulher negra africana do grupo étnico *coissã* no sudoeste da África do Sul. Bartmann foi levada à Europa e exibida como um produto e espetáculo para homens brancos, apelidada de forma cruel e irônica de *Vênus Hotentote*. Seu corpo era despido e apresentado para uma plateia de brancos, como uma atração, um produto, violentando ele simbólica e fisicamente durante cinco anos. O que deixa essa história ainda muito mais cruel e violenta do que já é, se dá pelo fato de que mesmo depois de sua morte, em 1815, seu corpo continuou sendo objeto de violência, uma vez que: “o público que tinha pago para ver sua bunda e tinha fantasiado sobre a singularidade de sua genitália quando ela estava viva poderia, depois de sua morte e dissecação, examinar as duas”. (Gilman *apud* Hooks, 2019, p. 113).

Ademais, Hooks nos pontua que a fascinação sobre os corpos negros se concentrava em sua bunda, comparando o seu corpo com o de animais, de forma ridicularizá-lo e sexualizá-lo. Por mais que na contemporaneidade o corpo negro não se expresse muitas vezes por uma premissa explícita de inferioridade racial, continua pendurando a imagem dos corpos negros de forma objetificada e hipersexualizada, Bell Hooks (2019) chama atenção de como “Na iconografia sexual da imaginação pornográfica negra tradicional, o bumbum avantajado é visto como uma indicação de sexualidade elevada”. (*Ibid*).

A autora discute como os corpos de mulheres negras foram ao longo da história, construídos e representados, de forma a objetificá-los e servir como “um ícone para a sexualidade negra em geral” (*Ibid*:112). Desta forma, a autora destaca a partir do ensaio de Sander Gilman, intitulado: *Black Bodies, White Bodies: Toward an Inconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine and Literature*, chamando a atenção para a forma com que “[...] a presença negra nos primórdios da sociedade norte-americana permitia que os brancos sexualizassem seu mundo projetando nos corpos negros uma narrativa sexual dissociada da branquitude”. (*Ibid*).



FONTE: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160110_mulher_circo_africa_lab

Assim sendo, se olha o corpo de mulheres negras não enquanto seres humanos completos, a atenção voltava-se para partes específicas desse corpo, objetificando-as e atribuindo a esse corpo uma noção animalésca. Da mesma forma que era feito nos leilões de es-

cravos em épocas coloniais, o corpo mesmo posterior a esse momento, ainda é visto como uma mercadoria, equiparando as suas partes, como se faz com um gado em um leilão, por exemplo. Fica evidente como um pensamento racista e colonial reside nos modos de representar esses corpos, transformando-os em espetáculos, ou seja, as mulheres negras:

Eram reduzidas a meros espetáculos. Pouco se sabe sobre suas vidas, suas motivações. Partes de seus corpos eram apresentadas como evidências que embasavam ideias racistas de que pessoas negras eram mais próximas dos animais do que os outros seres humanos”. (*Ibid*)

Se a bunda é nesse momento um sinal de um ideal racista de inferioridade racial de corpos negros, Hooks nos coloca como movimentos mais contemporâneos buscam romper com essas ideias racistas, ao nos dar um exemplo do filme de Spike Lee, em uma das cenas que a autora considera como umas das mais transgressoras e provocativa do filme, retrata uma festa só com jovens negros:

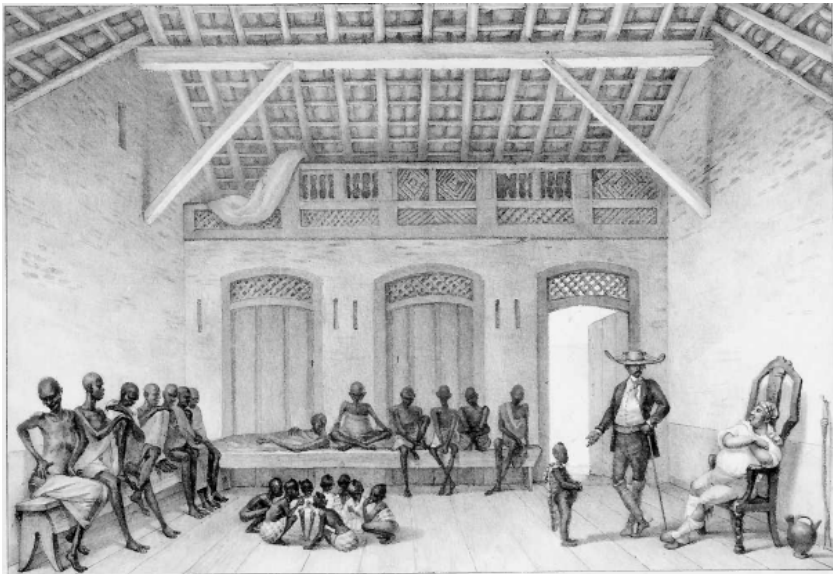
[...] todos vestem roupas de banho e dançam —balançando a bunda. É um dos momentos mais envolventes do filme. As “bundas” negras exibidas são incontroláveis e escandalosas. Não são corpos imóveis de escravas que deveriam parecer manequins. Não são corpos silenciados. Exibidas como uma divertida resistência cultural nacionalista, as bundas desafiam a premissa de que o corpo negro, sua cor e forma, são marcas de vergonha.

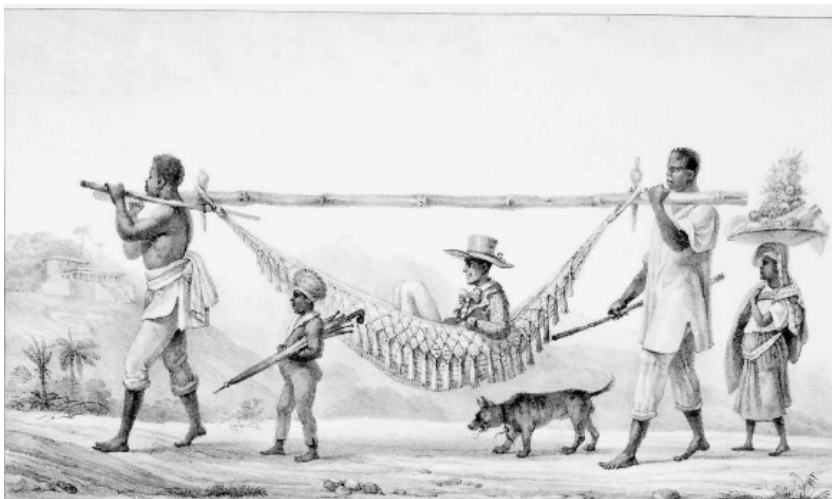
A partir disso, entendendo que a imagem tem poder, devemos ter em mente que ela também é uma construção histórica-social, e este ato de representar foi conduzido por plano de escravização e controle sob determinados corpos. Por mais que Bell Hooks nos apresente como essa imagem vem sendo desconstruídas por movimentos e pessoas negras que ao produzirem e ressignificarem seus corpos rebeldes e livres, de alguma forma despedaçado as correntes simbólicas que ainda aprisionam seus corpos numa ótica racista e colonial, os corpos de mulheres negras continuam até hoje sendo

hipersexualizados e muitas vezes subjugados. A imagem, nesse sentido, constrói e reconstrói o imaginário social, e a própria forma que concebemos sentidos e representações aos corpos. Cabe aqui, pensar a imagem em seu sentido mais amplo, não como uma representação fiel da realidade, devemos questioná-la e refletir sobre de quem é essa visão e construção de um olhar sobre o OUTRO.

Para pensar e refletir sobre essas questões relacionadas aos corpos negros e sua representação imagética ao longo da história, no caso específico que irei analisar e refletir nesse momento, diz respeito a iconografia histórica brasileira. Para isso, irei evocar algumas pinturas produzidas pelo francês, Jean-Baptiste Debret, do seu livro intitulado: *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil (Tome II)*, publicado em 1835.







FONTE: Voyage Pittoresque et Historique au Brésil (Tome II), 1835.

Nessas imagens, cabe refletir como os corpos negros foram representados por Debret nesse momento histórico do Brasil Império. O pintor foi contratado pelo império brasileiro para construir uma imagem positiva do Brasil tanto internamente, quanto para o exterior. Entendendo que durante o período retratado por Debret, a escravidão ainda era legal e regia o país. Entretanto, mesmo que diante este contexto específico de escravidão, o corpo negro é representado pelo artista sempre enquanto um corpo-servidão, não se busca entender aquele corpo em outros aspectos, ele está ali só para servir o homem branco.

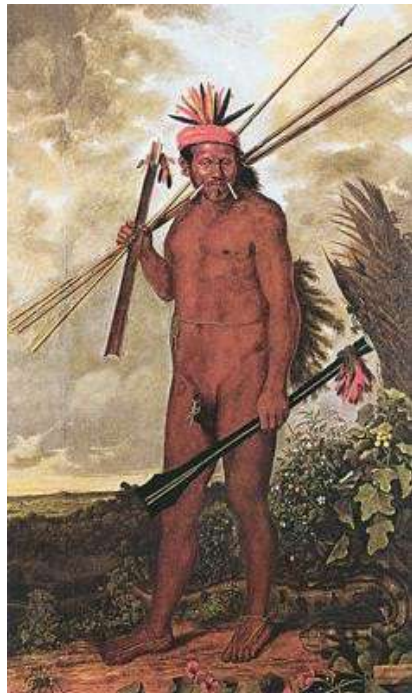
Importante pensar, assim como Bell Hooks pensou no contexto americano com as mulheres negras, que [...] a presença do Outro e o corpo do Outro eram vistos como algo existente para servir às finalidades do desejo do homem branco. (Hooks, 2016, p. 60). Desta forma, mesmo Hooks tratando de um contexto em termos de gênero e geográficos diferentes do Brasil Imperial, a sua argumentação nos faz também compreender a situação e desenvolvimento histórico da representação e construção dos corpos negros na iconografia do país.

Voltemos para as últimas representações pictóricas apresentadas nesse trabalho, e mais uma exposta abaixo, pensemos na for-

ma da qual Debret representou os negros. A imagem, e, portanto, a forma com que se representa e se constrói sentido aos corpos, não é algo que naturalmente acontece, devemos compreender que essas imagens são fruto de uma compreensão do outro, nesse caso, é a construção que o branco europeu sobre corpos negros.

Entendendo as quatro últimas imagens colocadas no trabalho, percebe-se que o escravo é retratado como submisso ao homem branco, ademais, mais do que submisso, ele aceita passivamente sua condição enquanto tal. Estes corpos são postos em serviços sem importância ou relevância social, onde percebe-se intenção que só serviam exclusivamente para atividades relacionadas a servidão, deixasse de lado escravos e pessoas negras que desempenhavam atividades importantes para o próprio funcionamento social, em tarefas complexas. Ignora-se também, ao representar os escravos como passivos de sua condição, toda luta de mobilização histórica e social das populações negras e escravizadas, como se os mesmos aceitassem essa condição de submissão, o que as imagens demonstram é uma forma de excluir as memórias de lutas desses grupos, e ignorá-las nas formas de representá-los.

Se até aqui, discuti a respeito das representações imagéticas construídas sobre os corpos negro, cabe também refletir à respeito de outros corpos que também foram mutilados simbolicamente nos materiais pictóricos produzidos no contexto brasileiro, especificamente os corpos dos povos nativos do Brasil, os indígenas. Os materiais imagéticos que irão ser apresentados a seguir, dizem respeito às produções do pintor holandês, Albert Eckhout (1610-65), realizados durante a missão Maurício de Nassau em 1637, para produzir registros da fauna e flora do país, bem como dos povos indígenas que o habitavam.



FONTE: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10299/albert-eckhout/obras>

As duas primeiras imagens dizem respeito a uma mulher e homem Tapuias, as duas outras pinturas são de uma mulher e homem Tupi. A imagem deve ser entendida enquanto um lugar de construção cultural, ela tem o poder de ressignificar o que nela é posto. Evoco para essa discussão os antropólogos: Andrea Barbosa e Edgar Cunha à respeito dos índios Tupi e Tapuia, pintados/representados a partir de uma construção de sentidos atribuído àqueles corpos, assim, os indígenas “[...] ora são uma alegoria da domesticação e por isso humanizados, como os índios Tupi, ora são uma alegoria da selvageria e da barbárie, como os índios Tapuia” (Barbosa, 2006, p. 6) essa representação é feita de acordo com uma ideia etnocêntrica, onde o indígena que não “aceitasse” a imposição cultural e o modo de vida do branco europeu, seria equivalente ao selvagem, há algo quase animalesco, algo violento, bestial e demoníaco. Em contraponto, aqueles indígenas que “aceitassem” essa imposição, que no exemplo são os Tupis, foram representados como seres domesticados, que estariam em uma escala evolutiva, pois entendia-se que os indígenas representavam o passado mítico do branco europeu, próximos no espaço, mas distantes no tempo.

Desta forma, é possível ver nas pinturas, como o artista ao representar os indígenas brasileiros, imprimiu não somente uma “realidade”, ele construiu essa realidade, produziu a imagem segundo uma lógica e sentido etnocêntrico, na qual ele via o mundo a sua volta, e ressignificou aqueles indígenas para a sociedade europeia ora em um sentido animalesco, ora em um sentido colonizatório, ambos igualmente violento, entretanto, essas imagens habitam nosso imaginário social, nos livros didáticos escolares, que violeia nosso imaginário com imagens violentas e sem uma contextualização sócio-histórico-relacional, e que constrói fragmento por fragmento de espelhos e dos milhares de vidro coloridos que formam um caleidoscópio a partir do qual observamos a realidade, mesmo que toda vez seja um tipo de olhar diferente, uma paisagem inusitada e completamente diferente da outra, os fragmentos permanecem, mesmo que em estado de latência, nos habitando e sempre que observamos a realidade, ainda o veremos mesmo que em disposições diferentes.

Com isso, não quero dizer que não devemos olhar essas imagens, nos confrontarmos com ela, mas percebê-las a partir de sua condição sócio-histórico-relacional, apresentando também contraimagens, contranarrativas que nos auxiliem a ler essas imagens, nos fazer pensar elas a partir de uma multiplicidade de pontos de vistas e reflexões sobre essas imagens. Acredito que o exercício com as imagens deve proporcionar uma experiência a partir da qual podemos compreender as inscrições que foram gravadas sobre as imagens, a fim de percebê-las, em terminologias benjaminianas (1994), como uma possibilidade de reminiscência, como algo capaz de provocar uma transformação social, uma possibilidade de escavar a história a contrapelo, revelando aquilo que é ocultado pela história oficial daqueles que gozam do triunfo dos dominadores. (Benjamin, 1994)

Caminhando agora para a última parte do presente trabalho, irei pensar a partir da Silvia Federici o contexto de caça às bruxas, no contexto europeu. Assim como nos casos expostos acima à respeito dos modos de representar o corpo do outro, as construções imagéticas construídas em relação às bruxas também nos dão luz para compreendermos as questões envolvidas no ato de representar a atribuir sentido à um determinado corpo, Federici discute também as questões, motivos e interesses envolvidos no ato de representar o outro.

Federici (2017) pontua que devemos entender o contexto de caça às bruxas, a partir de uma perspectiva de luta de classes, mesmo que historicamente raramente tenha sido discutido nesse plano, e que quase todas as pesquisas realizadas a respeito, feitas por homens, acaba por reforçar os estigmas e representações construídos à respeito dessas mulheres, como figuras maléficas, diabólicas e perversas. Justificando sua perseguição e execução, ao enxergarem elas enquanto: “[...] fracassos sociais (mulheres “desonradas” ou frustradas no amor) ou até mesmo como pervertidas que se divertiam zombando dos seus perseguidores masculinos com suas fantasias sexuais.” (Federici, 2017, p. 291).

A partir dos movimentos feministas modernos, e com a identificação das mulheres com o símbolo da bruxa, é que se começa a refletir e questionar mais profundamente a respeito desse genocídio

histórico das mulheres varrido para debaixo dos escombros das memórias/histórias oficiais. A autora argumenta que para entendermos a misoginia que permanece até hoje na estrutura da sociedade, devemos compreender dado momento histórico da caça às bruxas. Quebrando a ideia de que a caça às bruxas, como propagado pelo iluminismo e pelo próprio sistema capitalista durante sua ascensão, como sendo um último respirar de uma sociedade feudal, a autora demonstra que “[...] a “supersticiosa” Idade Média não perseguiu nenhuma bruxa – o próprio conceito de “bruxaria” não tomou forma até a Baixa Idade Média, e nunca houve julgamentos e execuções massivas durante a “Idade das Trevas [...]” (*Ibid*, p. 295).

Isto posto, a autora esclarece que magia, nesse contexto, causou receio das classes dominantes, visto que ela era praticada pelas classes mais abastadas e os escravos, podendo gerar algum tipo de revolta ou insubordinação dessas classes oprimidas. Portanto, o primeiro crime de *maleficium* acontece entre os séculos VII e VIII, [...] introduzido nos códigos dos novos reinos teutônicos, tal como aconteceu com o código romano. Esta era a época da conquista árabe, que, aparentemente, agitou os corações dos escravos na Europa ante a expectativa de liberdade, animando-os a tomar as armas contra seus donos” (*Ibid*), nesse contexto, a autora entende que tal crime é definido por um possível medo das elites, face a uma possível mobilização e luta dos escravos por liberdade.

Entretanto, nessa situação, apenas crimes relacionados à prática mágica só eram castigados desde que atingissem diretamente pessoas ou coisas, sendo utilizado sobretudo pela igreja católica para criticar aqueles que acreditavam em práticas mágicas. Este quadro só iria modificar-se no século XV, quando de fato, durante uma “[...] época de revoltas populares, epidemias e crise feudal incipiente, tiveram lugar os primeiros julgamentos de bruxas (no sul da França, na Alemanha, na Suíça e na Itália) [...]” (*Ibid*, p. 296), com o estabelecimento de doutrina sobre a bruxaria, sendo considerada pela Igreja como uma forma de afronta (heresia) a Deus, a natureza e ao Estado.

Ao contrário do que se aloja no imaginário social, e que foi fortemente promulgado e divulgado, definindo esse momento his-

tórico em um espaço e tempo definido durante a idade média, a autora enfatiza como essa construção começa a de fato se consolidar no século XV, e a caça às bruxas só irá chegar em sua plena execução e ápice “[...] entre 1580 e 1630, ou seja, numa época em que as relações feudais já estavam dando lugar às instituições econômicas e políticas típicas do capitalismo mercantil”. (*Ibid*, p. 297).

Colocado algumas considerações a respeito desse desenvolvimento que está paralelamente atrelado aos novos sistemas políticos e sociais atrelados a um novo sistema capitalista emergente, a caça às bruxas, como exposto pela autora representou um controle de corpos, ademais, constitui-se de um controle das classes oprimidas historicamente, uma vez que começavam a questionar essas novas e antigas estruturas e desafiá-las.

Assim, as construções de representações dessas mulheres também passaram a ser impressas a partir de uma ótica e interesse de quem representava aqueles corpos, é uma construção cultural de sujeitas mulheres, do seu corpo, de controle desse corpo. À vista disso, como nos observa Federici, a “[...] caça às bruxas alcançou seu ápice entre 1580 e 1630, ou seja, numa época em que as relações feudais já estavam dando lugar às instituições econômicas e políticas típicas do capitalismo mercantil” (*Ibid*, p. 297), ficando claro que antes de tudo, quais relações poderiam existir entre a ascensão do sistema capitalista, e maior organização e sistematização da caça às bruxas na Europa no mesmo período.

Nesse contexto, é promulgada 1592 por Carlos V, na *Constitutio Criminalis Carolina* que autoriza a execução de bruxas tendo como penalidade a morte, ademais, “Na Inglaterra protestante, a perseguição foi legalizada por meio de três Atos do Parlamento, aprovados, respectivamente, em 1542, em 1563 e em 1604, sendo que o último introduziu a pena de morte inclusive na ausência de dano a pessoas ou a coisas.” (*Ibid*, p. 297). Assim, a partir desse momento a caça às bruxas passa a ser aplicada em diversos outros países europeus, como um instrumento organizado de controle social, sendo a bruxaria por si só enquanto crime, e não mais as atitudes supostamente mágicas que acarretem em mal as coisas.

Fica claro que a caça às bruxas não foi um movimento espontâneo que aconteceu naturalmente no seio da sociedade, e sim que consiste em um modo de resposta de uma classe burguesa e dominante contra esses grupos que estavam começando a questionar e desafiar essas estruturas sociais pré-estabelecidas. Desta forma, a autora pontua que diferente do que está impregnado no imaginário social:

[...] a caça às bruxas requeria uma vasta organização e administração oficial. Antes que os vizinhos se acusassem entre si ou que comunidades inteiras fossem presas do “pânico”, teve lugar um firme doutrinação, no qual as autoridades expressaram publicamente sua preocupação com a propagação das bruxas e viajaram de aldeia em aldeia para ensinar as pessoas a reconhecê-las, em alguns casos levando consigo listas de mulheres suspeitas de serem bruxas e ameaçando castigar aqueles que as dessem asilo ou lhes oferecessem ajuda. (Larner, 1983, *apud* Federici, 2017, p. 298)

Ademais, esse momento histórico serve para entendermos o uso da imagem e o poder que a imprensa e o Estado têm para manipular a informação que chega a determinadas pessoas, em suma, a caça às bruxas tornou-se “[...] a primeira perseguição, na Europa, que usou propaganda multimídia com o objetivo de gerar uma psicose em massa entre a população” (*Ibid*, p. 299). Tendo como primeira empreitada, a construção de uma representação destes corpos femininos, construindo esse pavor social contra as bruxas, a partir de panfletos que tornavam público os supostos perigos relacionados a essas mulheres e as suas supostas atitudes maléficas.

Para isso, foram fundamentais os artistas que construíram essas representações imagéticas dessas mulheres, além desses artistas, os magistrados e demonólogos teriam sido os que mais contribuíram para essa perseguição, estes agentes burocrático muitas vezes encarnado na mesma pessoa [...] sistematizaram os argumentos, responderam aos críticos e aperfeiçoaram a maquinaria legal que, por volta do final do século XVI, deu um formato padronizado, quase burocrático, aos julgamentos, o que explica as semelhanças entre as confissões para além das fronteiras nacionais.” (*Ibid*). Fica claro através disso que

a caça às bruxas, foi um movimento que surge a partir de uma iniciativa política de um novo sistema político e de corpos, uma forma de instrumentalizar todo o controle social que já era praticado pelo absolutismo e em regimes teocráticos que são neste momento aperfeiçoados e servem para os novos estados-nação emergentes.



O sabá das bruxas. A primeira e mais famosa de uma série de gravuras produzida pelo artista alemão Hans Baldung Grien a partir de 1510, explorando pornograficamente o corpo feminino sob a aparência de uma denúncia. (*Ibid*, p. 301)

Federici conclui que não teria como continuarmos vendo a caça às bruxas como um fenômeno isolado em um tempo e espaço distantes, uma vez que isso acontece durante a ascensão e estabelecimento do Estados Modernos, ou seja, como assinalado pela autora a “[...] caça às bruxas na Europa foi um ataque à resistência que as mulheres apresentaram contra a difusão das relações capitalistas e contra o poder que obtiveram em virtude de sua sexualidade, de seu controle sobre a reprodução e de sua capacidade de cura.” (*Ibid*, p. 305), ademais, à caça às bruxas foi um instrumento “[...] da construção de uma nova ordem patriarcal em que os corpos das mulheres, seu trabalho e seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado e transformados em recursos econômicos”. (*Ibid*, p. 305-306)

Apresentado, creio eu, a esse contexto geral do tempo e espaço que ocorreu a caça às bruxas, busco refletir como a imagem e a forma com que se representa os corpos dessas mulheres, ora com seus rostos deformados ou quando estão cozinhando uma criança ou fazendo crueldades contra pessoas. Todas essas imagens devem ser percebidas como construções de um olhar e forma de controle do estado sobre os corpos, e como eles se performam, uma vez que a caça às bruxas servia como uma “plataforma na qual uma ampla gama de crenças e práticas populares [...] podiam ser perseguidas” (Normand e Roberts, 2000 *apud* Federici, 2017, p. 307), quanto como uma arma com a qual se podia derrotar a resistência à reestruturação social e econômica”. (*Ibid*. p. 307)

Fica claro a partir da Federici que a caça às bruxas foi uma forma de controle social, durante uma das primeiras lutas de classe durante o surgimento desses Estados modernos, que era liderada, sobretudo por essas mulheres, em sua maioria mais velha que guardava conhecimentos ancestrais, e que começaram a questionar essas novas formas de organização política e econômica. As imagens dialogam justamente com uma questão central que busquei pensar nesse trabalho, que é a representação destes corpos em imagem, que são construídas a partir de elementos que transformem aquelas mulheres, ora em piada, toscas, loucas e por isso passível de ter

sido morta, ora elas são simbólicas, pecadoras, maléficas, assassinas, como uma forma de mutilar para além dos seus corpos físicos, à sua memória e luta e resistência contra um sistema, tendo caído no esquecimento por muito tempo.



A seguir,

“uma imagem clássica da bruxa inglesa: velha, decrépita, rodeada de animais e de suas cupinchas, e ainda mantendo uma postura provocadora, em *The Wonderful Discoveries of the Witchcrafts of Margaret and Phillip Flowers* (1619) [As maravilhosas descobertas da feitiçaria de Margaret e Phillip Flowers], de Thomas Erastus” (*Ibid*, p. 309)



“Bruxas assando crianças, em *Compendium Maleficarum* (1608), de Francesco Maria Guazzo.” (*Ibid*, p. 327)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do material exposto, busquei levantar algumas percepções e reflexões feitas especificamente a partir das leituras de Bell Hooks e Silvia Federici, principalmente tentando dar ênfase na questão da produção de imagens e representações do outro. De pensar, como há uma colonização e dominação sobre as imagens, que acabam por controlar diversos corpos em espaços e lugares, me chama atenção quando Hooks (2019) nos observa a questão do filme do Spike Lee, onde a cena mais marcante é aquela que eles estão numa festa e eles dançam balançando a sua bunda, rompendo e subvertendo as próprias representações ou de vergonha ou de controle que são atribuídas aos corpos negros. Há em então, ao meu ver, uma ressignificação e reconstrução dessas imagens, a partir da reorganização desses grupos sociais, descolonizando e rompendo com uma dominação histórica sobre aqueles corpos.

Por fim, continuo essa reflexão a partir da noção de imagem e representação, uma vez que esse controle sobre as imagens incide nas próprias formas com que a sociedade passa a lidar com essas formas de representar, e se relacionar em sociedade. As imagens aqui apresentadas, tentam fazer refletir como essas representações de alguns corpos, são feitas a partir de uma ideia de subjugar, controlar e violentar eles, que penduram no imaginário social como algo “normal”, as imagens do Debret e do Eckhout são muito presentes nos livros didáticos de ensino brasileiro, e não se trata de excluí-los, mas sim questionar-se a forma com que se representa esses grupos, e o contexto de produção desse material.

Tentei aqui construir uma reflexão e crítica a uma iconografia, e como poderíamos pensar em formas de reconstruir essas referências a partir do fato de uma memória coletiva desses corpos, e como eles se representam. Se os materiais pictóricos do Debret e do Eckhout fazem parte integral da iconografia brasileira, e são vistos como uma “cópia da realidade” ou uma “extensão do real”, o que era o Brasil durante aquele dado contexto, assim sendo, a produção dessas imagens não são o que aquele tempo e espaço era naquele

contexto, mas sim uma interpretação, uma seleção, e construção do que estava se querendo dizer ou legitimar a partir daquilo/daquele que se representava.

Pensar e refletir a imagem, enquanto uma construção sócio-histórica-relacional, e não como algo que só representa fielmente o que é exposto, mas uma provocação para questionarmos essas representações: quem produz? porque produz? pra quem produz?, a partir desse questionamentos básicos que devem ocorrer a partir da experiência com a imagem, possibilita jogarmos luz para as possibilidades e formas com que esses próprios grupos possam reconstruir suas próprias representações e imagens a partir de suas próprias referências culturais, assim, as imagens devem estar engendrada no compreensão do tecido social no qual ela se inscreve e circula entre as pessoas e instituições de poder.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, A. e E. T. da CUNHA. **Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins Ed. das Universidades de São Paulo, 1972. (*Tomo II*)

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**. Mulheres, corpos e acumulação primitiva. Trad. de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

NOVAES, Sylvia. O uso da imagem na antropologia. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec; CNPq, 1998.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. **Visualidades**, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 151-164, jan-jun 2012.



Foto: Rafael Passos

16

RALPH WILLIANS DE CAMARGO

Um panorama da cinebiografia brasileira

Ralph Willians de Camargo¹

A arte de narrar é uma expressão intrínseca à experiência humana, remontando aos primórdios da civilização. Desde os tempos ancestrais em que nossos antepassados registravam suas vivências em pedras nas cavernas até os mitos transmitidos oralmente ao longo das eras, que narram as origens de povos, objetos e lugares, essa prática tem sido fundamental para a compreensão e perpetuação da identidade cultural. Nos dias atuais, a diversidade de formas de narrativa é imensa: temos programas televisivos que cativam milhões de telespectadores, filmes que transportam o público para universos fantásticos, peças teatrais que emocionam e provocam reflexões, notícias que informam sobre eventos ao redor do mundo, quadrinhos e desenhos animados que encantam pessoas de todas as idades. São múltiplas as maneiras de contar uma história, seja de forma oral ou escrita, em prosa ou verso, fazendo uso ou não de imagens.

Um termo caro à narratologia, o storytelling é uma técnica de comunicação que tem sido utilizada ao longo das gerações para transmitir ideias, valores, crenças e conhecimentos. Em especial, nos últimos anos, o uso do storytelling tem sido amplamente explorado em pesquisas acadêmicas nas mais diversas áreas de atuação, como comunicação, marketing, publicidade, cinema, televisão, literatura, educação, saúde, justiça e política. As pesquisas na área têm ganhado relevância, buscando compreender o modo como as histórias são contadas, como elas afetam o público e como podem ser usadas de forma eficaz para transmitir mensagens e informações.

¹ Doutor em Letras, Literatura e Interdiscurso pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UNIOESTE (PR). Jornalista e coordenador dos cursos de Jornalismo, Fotografia e Produção Audiovisual do Centro Universitário Assis Gurgacz. E-mail: ralphwillians@gmail.com

Em geral, a pesquisa sobre o storytelling tem contribuído para um melhor entendimento de como as histórias funcionam como ferramentas de comunicação e como podem ser usadas de forma estratégica em diferentes contextos e mídias. Nesse sentido, o desenvolvimento tecnológico e a ascensão da internet trouxeram ao campo novas perspectivas, de modo a acompanhar as necessidades do contemporâneo e seus modos de contar histórias. Uma tendência do mundo moderno é o desdobramento de uma narrativa em múltiplas plataformas midiáticas, fenômeno denominado por Henry Jenkins de *transmedia storytelling*, *narrativa transmídia* em português, compreendida através da ideia da *Cultura da Convergência* (2009).

Nessa direção, buscamos apresentar neste capítulo a relação entre duas configurações midiáticas: a biografia, que se utiliza da linguagem literária, e a cinebiografia, caracterizada pela linguagem cinematográfica. O *corpus* da pesquisa, desse modo, considera duas produções sobre Carlos Marighella, figura central na luta contra a ditadura militar brasileira: a biografia *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*, livro escrito pelo jornalista e escritor Mário Magalhães; e a cinebiografia *Marighella*, filme dirigido pelo ator e também jornalista Wagner Moura com base no livro. Para este capítulo, um recorte da tese *Marighella multiplicado: a experiência transmídia na biografia e cinebiografia* (2024), defendida recentemente no Programa de Pós-graduação em Letrada da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, na área de concentração Linguagem e Sociedade.

PANORAMA DA CINEBIOGRAFIA

Desde a primeira exibição pública de cinema em 1895, quando Georges Méliès ficou maravilhado com a imagem de um trem chegando à estação, o cinema tem cativado as platéias com sua habilidade de fazer com que a ficção pareça realidade.

Naquele momento histórico, os irmãos Lumière, os inventores do cinema, acreditavam que o cinematógrafo não tinha futuro como espetáculo, apenas como um instrumento científico para re-

produzir o movimento. Eles subestimaram o poder da ilusão proporcionada pelo cinema. Méliès, por sua vez, percebeu o potencial do cinema para criar algo tão real quanto a própria realidade. Foi ele quem explorou e expandiu as possibilidades criativas do cinema que reside na capacidade de criar essa impressão de realidade, de fazer com que o público acredite naquilo que vê na tela. Mesmo sabendo que as imagens são representações, o cinema permite envolver-se emocionalmente com as histórias e personagens. Ele nos transporta para outros mundos, nos faz vivenciar diferentes situações e nos desafia a refletir sobre temas complexos.

Os filmes são uma forma de arte colaborativa, envolvendo a contribuição de diversos profissionais. Diretores, roteiristas, atores, técnicos de câmera, designers de produção e muitos outros se unem para dar vida a uma visão criativa. Essa colaboração multidisciplinar resulta em obras cinematográficas únicas, que combinam elementos visuais, narrativos e sonoros para criar uma experiência imersiva.

Além disso, o cinema desempenha um papel importante na preservação da história e da cultura. Através dos filmes, podemos testemunhar diferentes períodos de tempo, explorar diferentes culturas e ter acesso a perspectivas diversas. O cinema captura momentos da vida e da sociedade, proporcionando um registro visual que pode ser apreciado por gerações futuras. Porém, não se deve pensar no cinema como uma representação do real ou como uma única fonte de interpretação da realidade, como afirma Bernardet (2010, p. 9):

Percebe-se que foi necessário deixar muita coisa de lado para identificar a imagem cinematográfica à percepção natural. Até a perspectiva: muito mais do que a visão natural, a imagem cinematográfica reproduz uma forma de representação que se implantou na pintura com o Renascimento, no fim da Idade Média. Nem sempre a pintura obedeceu à perspectiva: os egípcios não desenharam em perspectiva, nem a pintura medieval segue a perspectiva tal como a conhecemos hoje. Nas artes plásticas, a perspectiva é um fenômeno ocidental, não universal. A partir do Renascimento, os ocidentais começam a familiarizar-se com a pintura em perspectiva e a nossa cultura acostumou-nos a considerá-la como a visão natural na pintura, mas é uma convenção.

O cinema é uma forma de arte dinâmica e em constante evolução. Com o avanço da tecnologia, novas possibilidades estão surgindo, como a realidade virtual e a realidade aumentada, que estão transformando a experiência cinematográfica. Essas inovações nos permitem participar ativamente das histórias, mergulhando em mundos virtuais e explorando novas formas de narrativa.

Nesse contexto, a cinebiografia é um gênero cinematográfico que se concentra na vida de uma pessoa real ou de um grupo de pessoas reais. Esse tipo de filme retrata a história de vida de um personagem notável, como líderes políticos, artistas, músicos, atletas, empresários, entre outros. A cinebiografia é baseada em fatos reais, mas pode incluir elementos de ficção para ajudar a contar a história de forma mais dramática e cativante. Ela se tornou popular desde o início do cinema e tem sido um meio popular para os cineastas retratarem a vida de indivíduos notáveis. Segundo Markendorf (2010, p. 2) a cinebiografia:

apresenta-se como uma espécie de cine-retrato, de perfil literário, de ficção baseada em fatos reais. As cinebiografias, ao contrário das biografias e dos documentários, possuem um aspecto notadamente mais poético, característica assumida por conta do paralelo entre o drama biográfico e a ficção dramática e entre o traço documental e a investigação jornalística.

Filmes biográficos são frequentemente dramatizados e incluem elementos de romance, comédia ou suspense para manter o interesse do público, isso faz parte da técnica de construção narrativa e da ficcionalidade empregada pelo diretor/biógrafo como técnica para prender o público assim como a estilística do escritor numa biografia. Mas também ela pode ser uma maneira de examinar eventos históricos e culturais de uma época. O filme pode criar seu próprio tempo, que pode ser encurtado ou ampliado e, de maneira atemporal fazer amarras entre passado e presente que, quando se trata de um filme de época, é um presente “não presente”. Para Mascelli:

Um filme pode ir a qualquer lugar no tempo e espaço, a qualquer momento. Desse modo, uma história pode subita-

mente recuar no tempo ou deslocar-se pelo mundo; pode-se acelerar uma cena ou fazer que um cenário pareça menor. O tempo e espaço podem ser reais ou imaginários, ampliados ou reduzidos, separados ou unidos (Mascelli, 2010, p. 80).

Algumas cinebiografias famosas incluem *Gandhi* (1982), sobre a vida de Mahatma Gandhi, *A Teoria de Tudo* (2014), sobre o físico Stephen Hawking, e *Bohemian Rhapsody* (2018), sobre a banda de rock Queen e seu vocalista Freddie Mercury.

Embora seja um gênero do cinema, ela pode ter uma contribuição significativa para a literatura. Isso ocorre porque muitos filmes baseados em eventos históricos e biografias são inspirados em livros ou escritos literários. A cinebiografia pode ser vista como uma forma de adaptação literária, na qual os cineastas adaptam a história de uma pessoa real para o formato do filme. Os cineastas geralmente se baseiam em fontes literárias para contar a história de um personagem, e muitas vezes fazem adaptações significativas para o formato do cinema.

Para Markendorf, a cinebiografia, assim como os documentários, possui algo a mais, um algo poético que transita entre a necessidade de fidelidade dos fatos jornalísticos descritos, mas também há um paralelo entre a ficção. Pode-se pensá-la como uma forma de literatura visual que pode inspirar os espectadores a ler obras de literatura relacionadas à personagem, resgatando nomes antes esquecidos. Porém, a fidelização da obra nunca chegará a ser completa pois há sempre um detalhe, um fato ou uma verdade que foi deixada para trás ou, que apenas necessitou ser excluída levando em consideração o tempo e o espaço necessários para que o filme se enquadre nos padrões estéticos (isso inclui o tempo que o espectador passa na frente da tela maior). Neste aspecto encontra-se ao mesmo tempo, a beleza e a dificuldade na escrita de uma cinebiografia independente da escolha feita pelo autor:

As memórias biográficas, tanto as coletivas quanto as individuais, não deixam de montar uma arquitetura discursiva no terreno das imagens, dos símbolos e dos mitos, como

atesta, por exemplo, o aspecto heróico e o drama dos ritos de passagem nos quais as personagens biografadas estão envoltas. Mesmo que um biógrafo ou um roteirista não deseje criar ilusões similares às da ficcionalidade, frequentemente repisa nas ilusões biográficas inerentes ao gênero – denunciadas por Pierre Bourdieu –, nas distorções provocadas pelo diacronismo entre acontecimento e recordação – sugeridas por Sigmund Freud –, e nas limitações linguísticas diante de acontecimentos catastróficos – investigadas por Márcio Seligmann-Silva (Markendorf, 2010, p. 2).

Outra contribuição da cinebiografia para a literatura é que ela pode ajudar a preservar a memória histórica e cultural que pode ser vista como uma forma de documentação histórica e que pode ajudar a manter viva a memória de eventos e personalidades importantes. De modo mais sintético, a cinebiografia pode ter uma contribuição significativa para a literatura, seja como uma forma de adaptação literária, uma inspiração para leitura, ou uma forma de documentação histórica e cultural.

Uma relação interessante que se pode notar em tanto em biografia quanto em cinebiografias é a tendência de conferir maior relevância a sujeitos que se destacaram em suas esferas de atuação, como se a importância do estudo estivesse restrita ao registro e validação da proeminência do objeto selecionado. Esse viés de valorização de figuras notórias pode levar ao desmerecimento de indivíduos que, embora possuam papel significativo, não foram amplamente reconhecidos ou contemplados nas investigações.

Além disso, ao empreender pesquisas biográficas, pode surgir uma certa apreensão em relação às ambivalências inerentes à vida dos sujeitos analisados. Essa inquietação pode conduzir a uma postura defensiva na qual os pesquisadores procuram criar narrativas que retratem os sujeitos como heróis ou paladinos de coerência, buscando justificar a relevância de suas próprias obras. Nessa busca por coerência, aspectos mais complexos e contraditórios das trajetórias individuais podem ser negligenciados, resultando em biografias que carecem de uma análise abrangente e realista.

Essas narrativas acabam por assemelhar-se a destinos pré-determinados ou a tribunais de defesa, onde a singularidade e diver-

sidade das experiências de vida dos sujeitos são subjugadas em prol de uma representação idealizada e unidimensional. A complexidade inerente à existência humana é, assim, comprometida, e o entendimento desses indivíduos é reduzido a um formato distorcido, que não contempla a riqueza de suas histórias:

[...] ou seja, buscamos conferir evidência a sujeitos que em seu contexto possuíram pouco destaque, como se a importância de uma pesquisa estivesse limitada ao registro e constatação da proeminência do objeto selecionado. Em terceiro lugar, com relativa angústia, mas com o intento de “defender” nossas “obras”, acabamos por criar heróis – paladinos em sua coerência – e poucas vezes nos contentamos em deixar brotar ambivalências tão próprias às vidas dos outros, que são também nossas. O resultado, muitas vezes, é a construção de biografias que se comportam quase que como destinos; ou verdadeiros tribunais de defesa (Schwarcz, 2013, p. 52).

No Brasil, faz-se possível listar uma série de cinebiografias, como *Chatô, o Rei do Brasil* de 2015, dirigido por Guilherme Fontes, baseado no livro homônimo do jornalista e escritor Fernando Moraes:

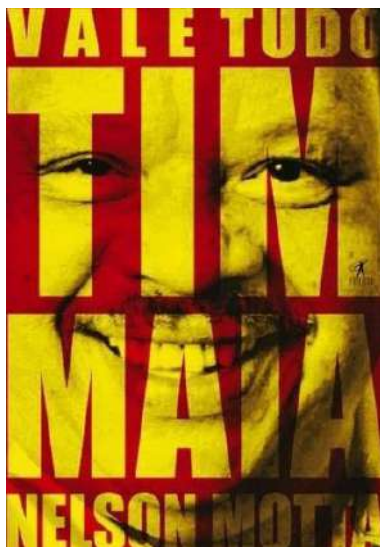
IMAGEM 1 – CAPA DA BIOGRAFIA E DA CINEBIOGRAFIA



FONTE: *Chatô, o Rei do Brasil* (2015) e *Chatô* (1994).

Ou ainda, *Tim Maia - não há nada igual*, filme lançado no ano de 2014 e dirigido por Mauro Lima, que foi baseado no livro *Vale Tudo - Tim Maia*, escrito pelo jornalista Nelson Motta:

IMAGENS 2 E 3 – CAPA DA BIOGRAFIA E CINEBIOGRAFIA



FONTE: *Tim Maia* (2014) e *Vale Tudo: o som e a fúria de Tim Maia* (2006).

No cenário político mais atual, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva ganhou no ano de 2010 o filme *Lula, o filho do Brasil*, dirigido por Fábio Barreto e Marcelo Santiago, baseado na biografia de 1996 escrita por Denise Paraná e apresentada por Antonio Candido:



FONTE: *A história de Lula, o Filho do Brasil* (2010) e *Lula, o Filho do Brasil* (1996).

Além dos acima citados, é necessário citar *O Velho*, a história de Luiz Carlos Prestes de 1997 entre outros que não demonstram um grande potencial histórico mas que atualmente, com a explosão do *streaming*, vem ganhando espaço e de certa forma, estimulando a produção audiovisual e literária nacional, como *Bruna Surfistinha*, de 2011, ou os filmes lançados apenas para o streaming *A menina que matou os pais* e *O menino que matou meus pais*, ambos de 2020, que contam duas versões da então estudante Suzane Von Richthofen e seu namorado Cristian Cravinhos.

Nos últimos anos, ainda, cinebiografias de cantores ganharam espaço. É o Caso dos cantores Elton John, *Rocketmann*, (diga-se de passagem uma das únicas cinebiografias feitas em vida), *Piaf- um Hino ao amor* de 2007, que retrata a trajetória da banda do mesmo nome, sua ascensão, separação e morte de seu vocalista Freddie Mercury.

Marighella ganhou, no final de 2019, mais uma maneira de ser retratado. Após longo período de espera sua vida passa a ser apresentada nas grandes telas do cinema com uma produção baseada na

biografia do jornalista Carlos Magalhães. O filme dirigido por Moura recria a história do personagem até sua morte na “alameda Casa Branca, altura do número 806” no bairro dos Jardins em São Paulo. Finalizado em 2019 e envolto em polêmicas apontadas como perseguição política, o filme foi exibido em festivais fora do país, mas só pôde ser exibido no país em 4 de novembro de 2021 nos cinemas.

IMAGEM 6 – DIVULGAÇÃO DO FILME

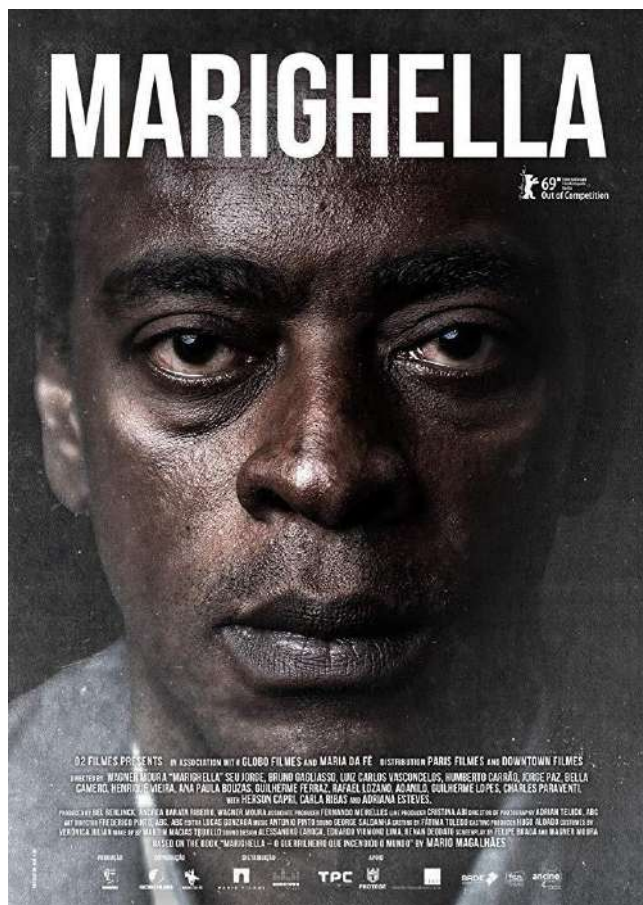


FONTE: X Disponível em: https://x.com/mariomagalhaes_

Além da pandemia do coronavírus de 2020 (COVID 19) que prejudicou o lançamento de vários outros títulos no cinema, o diretor afirma em entrevista à jornalista Aline Pereira do site *Adoro Cinema* que o filme também foi alvo de censura:

Não tenho a menor dúvida de que Marighella foi censurado. Os pedidos eram corriqueiros e num momento em que Bolsonaro falava abertamente sobre filtragem na Ancine, que a Ancine tinha que acabar. Não foi só com a gente. Era uma época em que falavam que não poderia ter um filme de Bruna Surfistinha, que editais LGBT eram cancelados inexplicavelmente (Moura, 2021, n. p.).

IMAGEM 7 – CARTAZ DO FILME



FONTE: Cartaz do Filme Marighella de 2019.

Nas cinebiografias, assim como em qualquer filme, a narrativa precisa ser atraente tanto quanto nas biografias e documentários, só que os recursos audiovisuais e os efeitos são mais amplos no processo de edição, que tratam de auxiliar e reter a atenção do espectador e a cronologia também pode ser alterada a fim de conseguir um melhor desempenho de atração do espectador. Um exemplo muito simples está nas vestimentas. O biógrafo não dispõe de seu tempo de escrita detalhando sobre as vestimentas do biografado, a menos que ela seja importante para o contexto descrito. Já no filme é preciso “esmiuçar” através do roteiro as informações e isso requer uma pesquisa aprofundada sobre as vestimentas utilizadas no período dos acontecimentos por exemplo. Mesmo assim, a menos que a roupa do personagem seja importante ou emblemática para o contexto histórico para a cena, ela pode não ser necessariamente da mesma cor utilizada pelo personagem na “vida real”. Ao menos que ele em vida ou alguém possa descrevê-la ou se tenha fotos da cena em questão. Seria essa licença poética, elemento de ficção ou apenas um recurso para o diretor do filme? Seria uma tentativa de criação ficcional do diretor do filme dentro de uma história real? Não estaria o diretor depreciando a história com isso?

De certa forma, a negativa pode ser verdade assim como a afirmativa se pensarmos que este recurso como já foi citado de construção de tramas também existe por exemplo na biografia se levarmos em consideração que o escritor pode flertar com tais elementos para a construção de sua história. Caso contrário a descrição das passagens de ambientes ou cenas ficaria muito objetivo e sem atrativos para o leitor.

Para Martin (2003), o que pode destacar o cinema de outros meios de expressão é o poder de sua reprodução fotográfica da realidade:

Com ele, de fato, são os seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e à imaginação: à primeira vista, parece que toda representação (significante) coincide de maneira exata e unívoca com a informação conceitual que veicula (significado) (Martin, 2003, p. 18).

Isso significa que a intermediação entre a leitura da cena, seu enredo juntamente com a narrativa criada para o personagem (que no caso possui valor ampliado pois se trata de uma pessoa real e não de ficção) faz com que o cinema seja o mais forte dos meios de expressão cultural. Quando nos referimos ao cinema isso também se aplica aos demais meios de comunicação que hoje utilizam como recurso o elemento vídeo.

A relação entre mídia e narrativa tem sido um tema central nos estudos da comunicação e da literatura. Para analisar essa relação, podemos recorrer à distinção entre fábula e syuzhet, proposta pelos formalistas russos e retomada por Gaudreault e Marion (2012). Essa distinção oferece uma abordagem conceitual que permite compreender como as narrativas são estruturadas e apresentadas em diferentes meios de comunicação.

De acordo com os formalistas russos, a fábula é a essência da narrativa, um conjunto de eventos que compõem uma história. Ela existe independentemente de sua expressão em uma mídia específica, sendo caracterizada como uma sequência lógica de eventos que ocorrem em uma ordem causal. A fábula é, portanto, o substrato anedótico ou a matéria-prima da narrativa.

No entanto, a fábula necessita de um meio de expressão para ser comunicada ao público. É nesse contexto que entra o conceito de syuzhet. A syuzhet é o modo pelo qual a fábula é organizada, estruturada e apresentada dentro de uma mídia específica. Ela representa a materialização da fábula e está sujeita às características e possibilidades da mídia em questão.

A syuzhet implica uma série de escolhas narrativas, como a seleção e a ordenação dos eventos, a ênfase em certos aspectos da história, a criação de tensão e suspense, entre outros elementos. Dessa forma, a syuzhet não apenas adapta a fábula a um meio específico, mas também pode adicionar camadas de significado, criar estruturas narrativas complexas e explorar as potencialidades expressivas da mídia.

É importante destacar que a relação entre fábula e syuzhet não é fixa ou unidirecional. A mesma fábula pode ser submetida a diferentes processos de syuzheticização, resultando em narrativas dis-

tintas em diferentes mídias. Isso evidencia a flexibilidade e adaptabilidade da fábula, bem como a influência do meio de comunicação na configuração da narrativa.

Ao examinar a relação entre mídia e narrativa sob a perspectiva da distinção fábula-syuzhet, podemos entender melhor como os elementos narrativos são construídos e apresentados nas diferentes formas de comunicação. Essa abordagem teórica nos permite analisar como a escolha da mídia afeta a estrutura narrativa, os recursos estilísticos e as experiências dos receptores, contribuindo assim para uma compreensão mais aprofundada da narrativa midiática.

A distinção entre fábula e syuzhet, portanto, oferece uma estrutura analítica valiosa para investigar a relação entre mídia e narrativa. Ao considerar a interação entre a essência da história e a sua expressão mediada, podemos explorar de forma mais completa como as narrativas são moldadas, transformadas e apreciadas em diferentes contextos comunicacionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As cinebiografias exercem um papel fundamental na sociedade contemporânea, funcionando como uma ponte entre o passado e o presente, ao reviver histórias de figuras notáveis e marcos históricos. Esse gênero cinematográfico não apenas documenta vidas e momentos, mas também os interpreta, reconfigurando e adaptando fatos para criar narrativas que dialogam com as audiências modernas. Assim, ao transformar realidades vividas em histórias visualmente envolventes, as cinebiografias promovem uma relação única entre o espectador e o personagem biografado, estimulando reflexões sobre valores, ética e a complexidade da existência humana.

Além de seu valor cultural e histórico, as cinebiografias demonstram a flexibilidade do cinema como uma forma de arte que pode tanto informar quanto entreter. Elas exploram o potencial visual e narrativo da sétima arte para ressaltar aspectos da realidade que, muitas vezes, passam despercebidos nas biografias escritas. Ao

mesclar realidade e ficção de forma poética, as cinebiografias capturam a essência dos personagens e das épocas retratadas, oferecendo uma interpretação rica e multifacetada da história.

Contudo, a produção de cinebiografias também enfrenta desafios, como o equilíbrio entre a fidelidade histórica e a liberdade criativa. A adaptação de eventos e personagens reais para o cinema requer decisões cuidadosas sobre o que enfatizar e o que omitir, em um processo que inevitavelmente deixa marcas subjetivas. Apesar dessas limitações, as cinebiografias continuam a ser uma forma poderosa de conexão com o passado e de preservação da memória, reafirmando o valor do cinema como uma ferramenta de educação, memória e cultura.

REFERÊNCIAS

- BERNARDET, J. C. **O que é cinema?** 20ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. *In*: SCHWARZ, L. (Org.). **Biografia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, s.d.
- FREUD, S. **Psicologia das massas e análise do eu**. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. São Paulo: Imago, 1974.
- GAUDREAU, A.; MARION, P. Transescritura e narrativa midiática: questões de intermedialidade. *In*: DINIZ, Thaís F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 107-128.
- JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. Trad. Susana Alexandria. 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2009
- MAGALHÃES, M. **Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MARKENDORF, M. A memória de gênero nas cinebiografias. *Díasporas*,

Diversidades, Deslocamentos, **Anais do evento**. 23-26 de agosto, 2010.

Disponível em: evento DYPE.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASCELLI, J. V. **Os cinco Cs da cinematografia**: Técnicas de filmagem. São Paulo: Summus.

MOURA, W. Marighella: “Não tenho dúvidas de que foi censurado”, diz Wagner Moura sobre estreia polêmica na direção. São Paulo: **Adoro Cinema**, 2021. Disponível em: Adoro Cinema.

SCHWARCZ, L. M. **O Espetáculo das Raças**. 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SELIGMANN-SILVA, M. O Local da Cultura: memória, verdade e justiça.

In: LIMA, E. A. V. & PEREIRA, M. M. **Memória, verdade e justiça**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.



Foto: Rafael Passos

17

IVAN CHAVES COELHO

O mito do consumo: aproximações mitológicas propícias para uma cultura de fãs

*Ivan Chaves Coêlho*¹

A publicidade constantemente emerge narrativas míticas em seus discursos e estampam suas campanhas em anúncios de televisão, outdoors, entre outros. As marcas inserem elementos como os arquétipos em suas estratégias de *branding* para definir seus símbolos, posicionamentos e tons de voz. Um dos objetivos de tudo isso é uma ter uma maior aproximação com o seu consumidor, transformar consumidores em fãs.

É mais comum observarmos características de fãs em relação a personagens, artistas e elementos culturais como livros, filmes e séries, no entanto, com o avanço do marketing e de um mercado mais competitivo, algumas marcas atingem um patamar acima nas relações de consumo e passam até a serem chamadas de *Lovemarks*² reforçando sua relação diferenciada com seus consumidores.

É inegável que essa relação entre marca e consumidor está além do próprio do ato de utilidade/consumo. Segundo Simone Pereira de Sá (2016, p. 58), em seu artigo “Somos todos fãs ou Haters? Cultura pop, afetos e performance de Gosto nos sites de Redes Sociais”,

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM-UFPR). Membro do grupo de pesquisa ECCOS – Estudos em Comunicação Consumo e Sociedade. E-mail: ivancoelho@gmail.com

² “*Lovemarks*: o futuro além das marcas”. Esse termo pode ser explicado como “...quando uma marca não se torna insubstituível, mas irresistível. É uma marca que cria lealdade não por uma razão, mas cria lealdade além da razão.” (Roberts, Kevin, 2014, p.68)

traz uma definição de fãs “a partir dos estudiosos da cultura participativa, como os consumidores engajados, que constroem suas identidades através dos produtos culturais”, neste sentido, encontram-se mobilizados em torno de valores coletivos e dispostos a atuar criticamente em favor (ou contra) destes. Jenkins (2014) compreende os fãs como grupos de pessoas com gostos e interesses semelhantes que fazem parte de uma comunidade criativa e produtiva que se reúne on-line ou off-line e compartilham suas opiniões, conhecimentos e teorias, entre outras coisas.

Applemaniacos é o nome de uma comunidade de fãs da marca nas plataformas de mídias sociais. Nela é possível encontrar informações sobre os eventos, produtos e história da empresa, como também criações próprias como produtos complementares (bolsas para laptop, capas de celular, etc) que envolvem o universo da marca e até mesmo propagandas. Esse grupo apresenta características atribuídas por Jenkins (2014) aos fãs como: a comunicação, a criatividade, o conhecimento e o poder organizacional e cívico.

O conceito do fã, do consumo e do pensamento mitológico estão diretamente ligados a cultura vivida pela sociedade. Sendo assim, é possível realizar aproximações entre eles?

Para responder a pergunta acima, um estudo linear não é o suficiente e, muitas vezes, a abordagem mitológica pode se distanciar do campo da comunicação, sendo necessária uma defesa para interligar outras áreas do saber. Além disso, compreender verdadeiramente o conceito do mito é importante para conseguir realizar tais aproximações.

No último ponto desse artigo, as aproximações serão realizadas envolvendo a mitocrítica e mitanálise, método proposto por Gilbert Durand (1998). A primeira, é uma forma de analisar a imagem simbólica pertencentes as artes plásticas, literárias, entre outros. A segunda, recebe influência da psicanálise e sai de um específico e ganha uma investigação para um campo maior, mais abrangente, observando todo o contexto.

O MITO NO CAMPO DA COMUNICAÇÃO

Estudar os mitos, os símbolos e o imaginário é uma tarefa complexa que não permite apenas um único ponto de observação. Mesmo ao colocá-los no campo da comunicação, como partida, é impossível não adentrar a sua interdisciplinaridade. Não perceber que a observação extrapola uma narrativa e atravessa áreas importantes como a história, a antropologia, as ciências biológicas/saúde e o marketing.

Ao mesmo tempo que se torna imprevisível, com contribuições e extensões do conhecimento de cada área, fazê-lo é enriquecedor, pois permite uma religação dos saberes. Como disse Hilton Japiassu (1976, p. 27), em “Interdisciplinaridade e Patologia do Saber”: “a cada especialista que transcenda sua própria especialidade, tomando consciência de seus próprios limites para acolher as contribuições das outras disciplinas”, ou seja, é necessário estar aberto para que se possa caminhar neste território.

Contudo, para não se perder em um labirinto de especialidades, este trabalho está ancorado nas trocas simbólicas e práticas interativas, pois como reforça José Luiz Braga (2011): “No Campo da Comunicação, todo e qualquer fato humano seria problematizável no ângulo comunicacional”. Esta afirmação está mais para explicitar que o ponto central da observação é a interação, mesmo que ocorra em uma sociedade midiaticizada:

Com a emissão de uma mensagem, seja televisual, cinematográfica ou por processos informatizados em rede social, o “receptor”, após apropriação de seu sentido (o que implica a incidência das mediações acionadas), pode sempre repor no espaço social suas interpretações. Isso ocorrerá seja em presencialidade (em conversações, justamente), seja por outras inserções midiaticizadas – cartas, redes sociais, vídeos, novas produções empresariais, blogs, observatórios, etc. Os circuitos aí acionados – muito mais abrangentes, difusos, diferidos e complexos – é que constituem o espaço das respostas “adiante” na interação social. (Braga, 2011, p. 68)

A comunicação sempre teve interesse nos mitos. Eles estão presentes nas histórias contadas de geração para geração, nos livros,

no cinema e até em comerciais publicizados pela grande mídia. Ana Taís Martins Portanova Barros (2010, p. 141) já afirmava que “A perspectiva do imaginário abre na Comunicação um grande e inexplorado campo para a pesquisa empírica”. Entretanto, é preciso cuidado para não cair em armadilhas epistemológicas e traçar um estudo mitológico e deixá-lo apenas no aspecto do campo da cultura, isso desassociaria de vez do o viés comunicacional:

Mas um risco eventual incorrido por alguns estudiosos da questão é o de dar exclusiva ênfase aos demais determinantes culturais (extra-mediáticos), quando o receptor é afirmado como fortemente amparado por estas inserções outras para simplesmente “resistir” aos produtos de massa. Pode ocorrer então um esquecimento de que, entre o receptor e o produto mediático ocorrem efetivamente interações. Deixar de lado o produto mediático e os ambientes mediáticos de comunicação, observando-se apenas “o lado receptor” com suas defesas e permeações culturais outras, pode levar a perder de vista a importância de apreender e ampliar conhecimentos sobre o que ocorre de específico nas interações mediáticas (Braga, 2000, p. 5).

É claro que falar de mitos está associado a cultura, mas também é cabível um olhar da comunicação quando se é observado através do seu território, ou seja: a construção da narrativa, a recepção, a reapropriação do imaginário, entre outros. O objeto *mitológico* não cabe em uma única linha de saber, ele é maior.

Este trabalho será firmado nos anseios da interdisciplinaridade/transdisciplinaridade. Inspirado nas críticas à fragmentação dos saberes, percebe na Teoria da Complexidade de Edgar Morin, uma possibilidade de se desenvolver com base na dialogia dos aspectos do mito (mercadológico, social, biológico, etc.):

A mitologia não pode se reduzir a uma única noção de informação, ou percepção ou discriminação, ou ideia, ou teoria, mas sim como todas ao mesmo tempo. O campo real do conhecimento não é o objeto puro, mas o objeto visto, percebido e coproduzido por nós. (Morin, 1986, p. 78).

Acerca da “precisão terminológica” (Japiassu, 1976), podemos diferenciar “multidisciplinaridade” (simples justaposição de disciplinas, sem enriquecimento mútuo), de “pluridisciplinaridade” (agrupamento de módulos disciplinares, com certa cooperação, mas sem relacionar as disciplinas e sem objetivos comuns), de “interdisciplinaridade” (há intensidade nas trocas entre especialistas, com grau de interação real e incorporação de resultados entre as disciplinas, tanto metodológica quanto conceitual, superando fronteiras disciplinares) e de “transdisciplinaridade” (trata-se de uma etapa superior, idealizada e com ligações no interior de um sistema total, sem fronteiras disciplinares).

No livro *Hipermediaciones: elementos para una teoría de la comunicación digital Interactiva*, de Carlos Scolari (2008), é defendido que a interdisciplinaridade implica no confronto, troca de métodos e pontos de vista e que a transdisciplinaridade seria a última etapa ainda não alcançada que poderia desenvolver uma “ciência geral da comunicação”. Para entender o mito como objeto talvez seja construir uma ponte entre as disciplinas, sendo assim, seria possível classificá-lo como interdisciplinar ou até transdisciplinar.

Evidencia-se a necessidade de um estudo inter/transdisciplinar, em um pensar complexo, para realização da investigação pretendida. “É necessário e útil fazer pesquisas interdisciplinares. Se elas são bem feitas é possível que aconteça o enriquecimento e a abertura de espíritos de diferentes disciplinas”, mas, advirta-se que “muito mais importante é multidisciplinaridade, ou seja, a união de diferentes disciplinas num conjunto coerente, que leva por si mesma à transdisciplinaridade” (Morin, 2000, p. 24). Nesse sentido, trazer o conhecimento da comunicação, da psicologia, das ciências humanas e até mesmo da administração se faz necessário.

Nessa discussão, os mitos atravessam o campo da comunicação, que não se reduz apenas a centralizar uma abordagem sobre os meios, para investigar as interações sociais sobre eles. Para que se possa entender todos os seus atravessamentos, faz-se necessário um mergulho na compreensão da definição do mito, e com esse propósito, o próximo toca se dedica a esclarecer o seu significado e adentrar em seu campo.

A DEFINIÇÃO DO MITO

Em uma definição clássica: “Os mitos não são histórias inspiradoras sobre pessoas que viveram uma vida notável. Não, o mito é o transcendente na relação com o presente (Campbell, 2008, p. 18)”. Numa comparação direta entre a mitologia e a história, é possível dizer que a primeira é estática, apesar de existirem variações dos elementos que compõem o mito, existem elementos-chave que se repetem nas versões contadas e esses são imutáveis, pertencem a um sistema fechado, como por exemplo: o mito messiânico - encontrado em diversas culturas e sempre com o objetivo de trazer o novo e o bom. É a verdadeira saga do herói que vai do suplício à glória. Segundo Levy Strauss (2007, p. 54), “o carácter aberto da História está assegurado por inúmeras maneiras de compor e recompor as células mitológicas ou as células explicativas, que eram originalmente mitológicas”. Por beberem de uma mesma fonte, a história e a mitologia podem até ser confundidas, mas uma nunca substituirá a outra.

A história teve dificuldades de se libertar do mito, como no caso da meta-história, registrada por Durand (1998) que conduziu a uma leitura sistemática chamada de campos semânticos. De qualquer forma, essas histórias ajudaram a criar um historicismo diferente e não eventual.

Numa definição de Edgar Morin (1997, p. 42) “Os mitos são narrativas recebidas como verdadeiras que comportam infinitas metamorfoses, ... assim como a presença e poder dos ‘duplos’, espíritos, deuses”. Porém, essa definição não parece suprir o todo que a significância do mito sugere, e nesse momento o abstrato e os exemplos parecem ser mais eficientes para uma definição. No livro *O Poder do Mito* de Joseph Campbell (1990, p. 6), ele traz a seguinte frase: “Mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana”. Ou seja, são modelos de vida, guias exemplificados de comportamento e filosofia. Geralmente, faz relação com estágios da vida. Quando mudamos de um para outro, como exemplo da criança para o adulto, passamos por um conflito entre o novo e o

velho, daquilo que somos com aquilo que seremos e esse combate é cheio de caminhos tortuosos e traiçoeiros. O mito serve como uma espécie de mapa, com indicações dos passos que devem ou não serem dados. Então, um mundo sem os mitos é caótico e sem sentido, causando efeitos impactantes em sua sociedade. Atualmente, o mundo moderno se distancia das amarras mitológicas e vive uma confusão de sentidos e valores.

Os mitos servem, primeiramente, para fornecer instruções fundamentais nessa área. A sociedade atual não nos dá a instrução mítica adequada, dessa espécie, e por isso os jovens têm dificuldades de encontrar o seu caminho. Minha teoria é que, se você desbloqueia uma pessoa, poderá achar também a contraparte mitológica para essa dificuldade de passagem de uma etapa para outra (Campbell, 1990, p. 152).

Para Camargo (2013), o mito vai além da ideia de ser uma narrativa com referências ao passado do ser humano. Segundo o autor, o mito é um sistema cultural formado por arquétipo, narrativa, ritual, tempo, totem e magia que persiste na cultura midiática e encontra paralelos no cinema, na publicidade e no branding. Não escapamos do mito porque ele é algo que é comum a todos, é algo que transcende a vida de um ser humano e está enraizado em toda herança genética. Agora sem os mitos, ficamos perdidos como homens, no sentido da espécie. Nos desprendemos da humanidade existente em nós e deixamos de viver e passamos simplesmente a existir. É inegável que esse campo simbólico, no qual o mito percorre, é baseado nas experiências das pessoas de forma que fica intimamente ligado à sua cultura, porém a estrutura básica componente é imutável. Isso porque os símbolos falam do espírito para o espírito, eles nascem da psique do homem e do seu inconsciente. Eles são “os veículos de comunicação entre a profundidade mais recôndita de nossa vida espiritual” (Campbell, 2008, p. 51). O Jung (2008) defende o conceito de inconsciente baseado na teoria freudiana que o vê como o estado de conteúdos reprimidos ou esquecidos. Ele ainda faz um comparativo com o que a bíblia entende por coração “uma espécie de intimidade

peçoal encapsulada” (Jung, 2008, p. 29). Essa é uma inconsciência peçoal que atua diretamente nas atitudes de uma peçoal específica, mas os mitos atuam também em um inconsciente coletivo, de natureza universal:

contrariamente à psique peçoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são *cum grano salis* os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapeçoal que existe em cada um (Jung, 2008, p. 112)

De qualquer maneira, seja como um reflexo do ciclo de vida, da cultura que envolve o homem, do meio-ambiente natural, a trajetória de seus familiares, do núcleo familiar, juntamente com “o grave e constante no sofrimento humano” e “na felicidade humana”, fica claro que as imagens reais e ênfase de qualquer sistema mitológico ou onírico têm que ser derivadas da experiência local. Por outro lado, os “arquétipos”, “as ideias elementares”, os “papeis” que as imagens locais servem, devem advir de uma ordem anterior à experiência: de uma trama independente da estrutura psicossomática da espécie humana (Campbell, 1990).

Por tanto, é coerente pensar que o mito se utiliza dos símbolos e do inconsciente coletivo para sobreviver, para abrir a porta do imaginário e conduzir suas histórias e sentidos, para nos dar pistas sobre o caminho a caminhar. Algo tão necessário para o ser humano, quanto a própria vida. O processo do mito onírico ou dos sonhos constituem na repetição das ligações simbólicas que os compõem. Dessa forma, o mito se reinventa, ganha uma nova roupagem, mas permanece em seu âmago o original do seu sentido que compõe uma sabedoria de vida e traz uma conexão.

Muitos autores, à exemplo de Morin (1997) e Bauman (2008), discutem os princípios de um crise do homem. Comentam sobre sua fragilidade, sua infelicidade e sua liquides e uma tentativa de preencher o vazio do ser. Apesar de ser um fenômeno ligado a modernidade, é possível entender, ou pelo menos visualizar este problema por uma ótica mitológica e simbólica.

Para a psicologia junguiana, a falta da relação com o passado, que é religada pelos mitos e símbolos, faz com que o homem se encontre em uma situação difícil. Esse vácuo atemoriza e faz com que o indivíduo procure outras formas de preencher esse vazio. Como já dizia Jung (2008, p. 23): “Aquele que perdeu os símbolos históricos e não pode concentrar-se com um substitutivo encontra-se hoje em situação difícil... o vácuo é preenchido com absurdas ideias...”. Nesse momento, a publicidade se esforça para se revestir e utilizar os mitos e todo seu universo para tentar uma aproximação entre produtos e consumidores.

APROXIMAÇÕES MITOLÓGICAS COM A CULTURA DE FÃS NA APPLE COMPUTER

A Apple Computer, foi fundada em 1976, no Estado Unidos, por Steve Jobs, Steve Wozniak e Ronald Wayne, transformou-se em um ícone do capitalismo e foi considerada várias vezes como uma das empresas mais valiosas do mundo. Além disso, é capaz de levar multidões para os seus eventos de lançamento de produtos e fazerem filas em suas lojas. Costumeiramente, grupos de discussões sobre a marca, com criações conteúdo próprio são formados pelos seus fãs. Para Jenkins (1992), é possível levar em consideração para essa classificação o envolvimento ativo com o objeto de sua admiração.

Um documentário da BBC, *Secret of Superbrands* (2011), através de estudos da neurociência, mostrou que quando fãs lidavam com estímulos da marca, as reações do cérebro de alguns ativavam as mesmas áreas que lidam com a fé, o espiritual, com a religiosidade.

Através da definição das quatro funções do mito (Campbell, 1990) e as estratégias da *Apple*, aplicando a metodologia durandiana, serão utilizados elementos de identidade da marca para se pensar nas aproximações que possam favorecer a conexão entre fãs e produtos.

Na mitologia, Campbell (1990) afirma existir quatro funções básicas: a mística, a cosmológica, a sociológica e a psicológica. A primeira função é inculcar em nós um sentido de deslumbramento

grato e afirmativo diante do estupendo mistério que é a existência. É basicamente uma ideia de colocar o ser humano no seu lugar, de enfatizar suas fraquezas e necessidades. A Apple faz isso em vários sentidos, através dos seus produtos oferece um subterfúgio para vencer as limitações humanas, mas ao mesmo tempo as evidencia, mostrando que seus consumidores necessitam de seus produtos.

A segunda função é “apresentar uma imagem do cosmos, uma imagem do universo que nos cerca, que conserve e induza essa sensação de assombro... explique tudo com que ele tenha contato no universo à sua volta” (Campbell, 1990, P. 34). Seus eventos de lançamento, são verdadeiros rituais construídos para veneração de seus produtos. Antes de chegarem as lojas, a imprensa especializada, profissionais da área de tecnologia, influenciadores e clientes *premium* são convidados a participar de um evento que vai mostrar todas as novidades, vai apresentar tudo o que os equipamentos podem fazer para as pessoas. O impacto desse evento é tão grande que afeta o setor de forma global e com os novos produtos muda até mesmo o comportamento das pessoas.

A terceira função é a sociológica, ou seja, “um conjunto comum daquilo que se considera certo e errado” (Campbell, 1990, p. 25). Aqui, a associação é através das campanhas publicitárias que muitas vezes trazem mensagens que vão além publicização dos seus produtos, como a Think Diferente (APPLE FAZ O MUNDO CRIATIVO “PENSAR DIFERENTE”, 2014):

Isto é para os loucos. Os desajustados. Os rebeldes. Os criadores de caso. Os que são peças redondas nos buracos quadrados. Os que veem as coisas de forma diferente. Eles não gostam de regras. E eles não têm nenhum respeito pelo status quo. Você pode citá-los, discordar deles, glorificá-los ou difamá-los. Mas a única coisa que você não pode fazer é ignorá-los. Porque eles mudam as coisas. Eles empurram a raça humana para frente. Enquanto alguns os veem como loucos, nós vemos gênios. Porque as pessoas que são loucas o suficiente para achar que podem mudar o mundo são as que, de fato, mudam.

Ela reforça um sentido, incentiva um jeito de agir não só com relação ao produto, mas ao modo de encarar a vida.

Por último, o mito deve fazer o indivíduo atravessar as etapas da vida, do nascimento à maturidade, depois à senilidade e à morte. Através de seus próprios produtos, mas também da narrativa do herói construída pela vivência do Steve Jobs como uma representação do ciclo da vida. Durante a gestão de Jobs, a empresa teve altos e baixos mostrando que a vida dele influenciava na marca. Essa trajetória pode ser facilmente associada a jornada do herói que escutou o chamado, enfrentou diversas adversidades e morreu sendo considerado por muitos um dos gênios da atualidade.

O fato é que essas narrativas mercadológicas da Apple carregam elementos mitológicos que atravessam a história do ser humano criando formas de ser e estar em sociedade e de se relacionar com a realidade, o outro e a própria identidade. Do consumo que instrumentaliza rituais, mitos, totems, temporalidades e magias para a sedução de consumidores e fãs.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo não tem a intenção de esgotar as possibilidades sobre o tema, pelo contrário, é um ponto de partida. É possível entender que a cultura de fãs coexista com o consumo e que, por sua vez, possa beber da fonte do mito, portanto há uma aproximação real entre os suas ações.

Por meio da imagem simbólica, as relações entre o significado e a consciência de adoração não são puramente convencionais, mas radicalmente íntimas. As estratégias utilizadas pelo marketing desde suas campanhas publicitárias até os seus rituais, como os eventos de lançamento, estão mergulhadas no pensamento mitológico e os seus fãs se alimentam disso e fortalecem uma cultura de conexões a partir do momento que se utilizam disso para compartilhar, criar e emitir opinião.

Como inspiração para próximos trabalhos, é interessante in-

vestigar o quanto as estratégias com base nesse pensamento mitológico contribuem para o desenvolvimento e fortalecimento de uma cultura de fãs.

REFERÊNCIAS

APPLE FAZ O MUNDO CRIATIVO “PENSAR DIFERENTE”. São Paulo: Exame, 29 abr. 2014. Disponível em: <https://exame.com/marketing/apple-faz-o-mundo-criativo-pensar-diferente-2/>. Acesso em: 10 set. 2022.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e imaginário: uma proposta metodológica. **Intercom-Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 33, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**: A transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BRAGA, José Luiz. Constituição do campo da Comunicação. **Verso eReverso**, XXV (58):62-77, janeiro-abril 2011. doi: 10.4013/ver.2011.25.58.07

BRAGA, José Luiz. Interatividade e recepção. In: FAUSTO NETO, Antonio *et al.* (Org.). **Interação e sentidos no ciberespaço e na sociedade**. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.

CAMARGO, Hertz W. de. **Mito e filme publicitário**: estruturas de significação. Londrina: Eduel, 2013.

CAMPBELL, Joseph. **Mito e transformação**. Tradução: Frederico N. Ramos. São Paulo: Editora Ágora, 2008.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**: com Bill Moyers. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athenas, 1990.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução: Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

JAPIASSU, Hilton. **Interdisciplinaridade e Patologia do Saber**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

- JENKINS, Henry. **Fans, Bloggers and Gamers: Exploring Participatory Culture**, New York University Press, NY, 2006.
- JENKINS, Henry *et al.* **Cultura da Conexão: Criando Valor e Significado por Meio da Mídia Propagável**. São Paulo: Aleph, 2014.
- JENKINS, Henry. **Textual poachers: television fans and participatory culture**. New York: Routledge, 1992.
- JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- MORIN, E. **O método 3: o conhecimento do conhecimento**. Portugal: Europa-América, 1986.
- MORIN, E. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. 2. ed. Trad. Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. São Paulo: Cortez; Brasília-DF: UNESCO, 2000.
- MORIN, E. **Cultura de massas no século XX: neurose**. 9. ed. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997
- SÁ, Simone Pereira de. Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, afetos e performance de gosto nos sites de redes sociais. **Revista Eco-Pós**, 19(3), 50–67, 2016.
- SCOLARI, Carlos Alberto, **Hipermediaciones: Elementos para uma teoria de la comunicación digital interactiva**. Barcelona: Gedisa, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Tradução: António Marques Bessa. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2007.
- ROBERTS, Kevin. **Lovemarks: o futuro além das marcas**. São Paulo: Books, 2004.
- THE SECRET OF SUPERBRANDS*. Direção: Adam Boome. Estados Unidos, 2011. 53 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y3eFjBzT_DU> Acesso: 10 set. 2022.



Foto: Rafael Passos

18

CAROLINE DE FRANÇA UNIGA

Representações da antropologia do imaginário a partir da série *Cidade Invisível*

*Caroline de França Uniga*¹

A série brasileira *Cidade Invisível* (2021)², exibida pela plataforma de *streaming* Netflix, tem em seu enredo personagens do folclore nacional inseridos no cotidiano do tempo atual. Com isso, os personagens mantêm suas características fantásticas e têm sua representação humanizada, possibilitando a aproximação do espectador ao folclore brasileiro, proporcionando conhecimento dos nossos seres míticos e valorização da cultura nacional. Segundo Camargo (2024), nesta série, o criador alimentou o imaginário em torno de uma ideia de Brasil composto para a mitologia brasileira uma aura de grande produção cinematográfica e que, deste modo, “os mitos foram ressignificados pela indústria midiática, tornando a série esteticamente competitiva entre as narrativas policiais, aventurescas e fantásticas”.

Trazer os personagens folclóricos para uma série que tem seu enredo apresentado na atualidade, auxilia o espectador a reconhecer as características mágicas de cada ser, popularizando-o e aproximando-o ficcionalmente, mas, principalmente, culturalmente das pessoas. Essas narrativas fantásticas são criadas pelos homens e regidas pelos deuses, gerando “uma certa reação diante do sobrenatural, mas tam-

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPR. Membro do grupo ECCOS – Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade. Graduada em Relações Públicas. Especialista em Marketing, Comunicação e Eventos. Experiência profissional de 20 anos operacionalizando, planejando e realizando eventos públicos e privados. Atualmente, analista de marketing de ônibus e caminhões da Volvo.

² A série, exibida em duas temporadas na Netflix, foi idealizada e coproduzida por Carlos Saldanha, conhecido por dirigir as franquias de animação *A Era do Gelo* (*Ice Age*, 2002, 2006 e 2009), *Rio* (*Rio*, 2011 e 2014) e o filme *O Touro Ferdinando* (*Ferdinand*, 2017).

bém, o próprio sobrenatural” (Todorov, 2017, p. 166). Dessa maneira, o fantástico da estória se ambienta na sociedade, guiando comportamentalmente o ser no dia a dia; mas principalmente, guiando pelo exemplo mítico histórico independente do tempo.

É esse aspecto cultural se retroalimenta do cotidiano, assim como o cotidiano se retroalimenta da cultura:

A relação entre os espíritos individuais e a cultura não é indistinta, mas, sim, hologramática e recursiva. Hologramática: a cultura está nos espíritos individuais, que estão na cultura. Recursiva: [...] as interações cognitivas dos indivíduos regeneram a cultura que as regenera. [...] A cultura age e retroage sobre o espírito/cérebro para nele modelar as estruturas cognitivas, sendo, portanto, sempre aditiva como coprodutora da realidade que cada um percebe e concebe. (Morin, 2011, p. 24-25).

A relevância dessa retroalimentação é a manutenção cultural, comportamental e mítica da essência do ser humano na sociedade, visto “as interações entre indivíduos, eles próprios portadores/transmissores de cultura, que regeneram a sociedade, a qual regenera a cultura” (Morin, 2011, p. 19). Com isso, a mitologia está presente no contexto cultural, social e imaginal de cada pessoa, possibilitando que o imaginário esteja presente como enredo, tema, ficção, encontro, desencontro, encruzilhada e fantasia.

Destacando o delineamento das imagens e da suplementação da alma à fantasia, “sem se estender ao domínio das revelações religiosas e da fé, a antropologia simbolista...” (Durand, 2022, p. 108):

Finalmente, a cidade dos homens projeta-se no céu numa imutável Cidade de Deus, enquanto o ecumenismo das imagens relança no plano espiritual uma reversibilidade dos méritos e das penas que a fraternidade realmente concretiza. Doravante, o símbolo surge, por todas as suas funções, como abertura para uma epifania do espírito e do valor, para uma hierofania. (Durand, 2022, p. 109).

A desmistificação do imaginário é fundamental para entendermos que ele é parte do nosso cotidiano, assim como a construção

cultural da sociedade. Os mitos, as lendas e os rituais auxiliam o ser humano nesse entendimento mágico.

IMAGINÁRIO

Com uma visão generalista, o imaginário é uma oposição a realidade, ao verdadeiro (Silva, 2001); além de ser uma terminologia que está em alta hoje em dia, sendo costumeiramente citada simplesmente como algo que habita nossa imaginação ou como sugestão de algo que não é real. A série “Cidade Invisível” não se utiliza dessa visão de modo tão simplista, trazendo o fantástico que transpassa a tela para o tempo atual. “O imaginário pode ser fantástico no cotidiano, [...] pode ser também o sentido singularizado que sobrou de experiências vividas” (SILVA, 2021, p. 103) e demonstrando que o imaginário é muito mais que um simples conceito, é uma análise social/cultural.

O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. Na aura de obra há a materialidade da obra (a cultura) e, em algumas obras, algo que as envolve, a aura. Não vemos a aura, mas podemos senti-la. O imaginário, para mim, é essa aura, é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra. Esta é a ideia fundamental de Durand: nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de “algo mais”, uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário (Maffesoli, 2001, p. 75).

A análise dessa obra pelo viés folclórico denota o imagético por meio de suas imagens. Mas a magia acontece não pelo contexto mítico do enredo, e sim pela transição da experiência de assistir a série para o imaginal de cada espectador, dentro do imaginário de cada pessoa. “Não seria absurdo formular como hipótese que o imaginário é o espírito que habita o estilo na história. [...] Não se escolhe o imaginário: é uma submissão” (Silva, 2017, p. 88-92).

Para relacionar a série a aplicação teórica do imaginário, a parte de assistir as duas temporadas na Netflix, a metodologia utilizada pautou-se em artigo recente do doutor em Sociologia, Juremir Machado da Silva; que também relaciona as teorias do herdeiro intelectual de Gilbert Durand, o pensador francês do cotidiano e do presente, Michel Maffesoli e do filósofo, antropólogo e sociólogo, Edgar Morrin; abordando hipóteses ou pistas do que pode ser o imaginário sob cinco versões que foram aplicadas na análise da série “Cidade Invisível”.



VERSÃO 1.

IMAGINÁRIO COMO AMBIENTE OU ATMOSFERA

A aura que envolve as obras, que é o que não podemos ver, mas podemos sentir (Maffesoli, 2001), é o direcionamento dessa primeira versão do imaginário como uma atmosfera relativa ao ambiente que envolve a série. Seus personagens, sua trama, seu tempo de narração: o foco é o cenário e o enredo que constroem as cenas da série, frame a frame, contextualizando-a. É causa e consequência, é um emaranhado de traços que identifica o enredo, compondo-o com o brilho de um momento singular (Silva, 2020).

A materialização dessa versão de imaginário na série é o próprio contexto contemporâneo em que ela acontece. A série é realizada no tempo atual, tendo como cenário cidades brasileiras habitadas por personagens do nosso folclore. A contextualização dessa versão do imaginário é o próprio ambiente cotidiano, mas que também é mágico. A série toca no imaginário com a mensagem de mistério que circunda nossas vidas através do folclore, da natureza brasileira, da diversidade continental de cidades existentes no Brasil – de Norte a Sul - e do que mais habitar de fantástico na mente de cada espectador.



VERSÃO 2.

IMAGINÁRIO COMO FICÇÃO COMPARTILHADA

“A passagem do imaginário ao ‘real’ é uma questão de legitimidade. [...] O reino dos mundos impossíveis que se tornam possíveis pelo desejo humano de viver suas impossibilidades” (Silva, 2017, p. 16-18). Estereótipo é a palavra que direciona a interpretação dessa versão do imaginário como ficção compartilhada, sendo que “o imaginário coloca-se fora do registro da verdade factual” (Silva, 2020, p.10) fazendo referência exatamente a construção de mitos e conceitos.

A partir disso, fez-se o questionamento pela temática da série em questão: Na “Cidade Invisível” os personagens folclóricos estão

no nosso tempo atual ou nós, por meio do folclore, podemos viver em uma cidade invisível na nossa imaginação? Essa questão pode ser respondida com a inserção de um livro de folclore brasileiro que aparece nas mãos dos personagens ‘humanos’ principais da série, deixando clara a livre inspiração nos contos folclóricos.

Por meio da inserção desse livro nas cenas, demonstra-se o respeito e a fundamentação do imaginário compartilhado na ficção do mundo real da série “porque é uma ‘verdade’ não demonstrável passível de descrição, vivida socialmente” (Silva, 2020, p.10).



VERSÃO 3.

IMAGINÁRIO COMO FANTÁSTICO DO COTIDIANO

Como a série acontece no espaço temporal atual, não pode ignorar elementos característicos do nosso cotidiano que é o espaço do realismo e da rotina. Um exemplo disso é a violência, destacada principalmente nos centros urbanos. “As narrativas do vivido e do imaginário investigam as estratégias de comunicação que recobrem o vivido com uma ou mais camadas de imaginário. O imaginário é uma máquina que ‘turbina’ o real tornando-o fantástico e mais desejável ou temível” (Silva, 2021, p. 67).

Com essa transfiguração, o extraordinário foi inserido no ordi-

nário (Silva, 2020) em uma cena em que o personagem Boto-rosa aparece morto em uma praia do Rio de Janeiro. Um animal próprio das águas doces do Norte do país está desfalecido nas areias das águas salgadas do litoral carioca. Essa cena é a representação concreta da materialidade de um ser do espírito, habitante da Noosfera (Morin, 2011) implantado no cotidiano, transmitindo a mensagem de que nosso imaginário, tudo é possível. É o fantástico em cena.



VERSÃO 4. IMAGINÁRIO COMO MEMÓRIA AFETIVA

Trata-se de um álbum de fotos mental que cada pessoa tem dos bons e maus momentos vividos, “nessa perspectiva, imaginário é tudo aquilo, positivo ou negativo, que a memória afetiva recorta e armazena” (Silva, 2020, p. 12). Diferentemente de ser uma simples lembrança, esse imaginário é estruturado não pelo sentimento di-

reto do todo que foi vivido, e sim, pela seleção involuntária pessoal das imagens que foram gravadas.

Para não ser um resgaste direto de sentimento é preciso que esse recorte mental venha a partir da vivência de uma experiência o que, no caso da série, é bem retratado quando há a relação direta dos personagens ‘humanos’ com os personagens folclóricos. Por beirar o impossível, esse momento da relação fica registrado por ser surpreendente e, claro, inesquecível. “Essa dimensão fantástica do banal é a super-realidade que dá atmosfera ao real. Por trás dessa dimensão fantástica, transfigurada pelo sentido vindo do imaginário, o real continua vivo e produtivo” (Silva, 2017, p. 58).

As nossas memórias nos mantêm vivos e “o imaginário dá-se a ver como uma fotografia, o flagrante de um segundo de vida inalterável” (Silva, 2017, p. 103). Por ser um recorte involuntário da lembrança, a melhor definição é exatamente o flagrante inalterável, pois só se rememora, e exatamente por isso, se perdura.



VERSÃO 5. IMAGINÁRIO COMO EXCEDENTE DE SIGNIFICAÇÃO

Essa versão passa por todas as outras versões do imaginário denotando a “transfiguração do real, do banal ou simplesmente de certos momentos vividos, atribuindo-se a esses fragmentos existenciais

um sentido superior, mágico, transcendental, positivo ou negativo, mais do que uma aura, um *plus* de significado” (Silva, 2020, p. 12).

O imaginário como excedente de significação vai além da lembrança do que foi vivido ou visto, porque é uma memória lembrada por aquela determinada pessoa, que é única. E devido a isso, essa memória já está polvilhada com todo o arsenal de informações que cada pessoa tem. Cada pessoa interpreta o que vive pelas lentes da sua própria experiência de vida, o que nas palavras de Morin, “determina a desatenção seletiva [...] e o recalque eliminatório que nos faz recusar toda informação inadequada às nossas convicções, ou toda objeção vinda de fonte considerada má” (Morin, 2011, p. 30).

Como exemplo, se analisarmos aleatoriamente o personagem folclórico Saci, para algumas pessoas ele pode significar um ser demoníaco que aparece em situações de confusão, para outras pessoas pode ser a representação de um espírito brincalhão, ou ainda, para outras pessoas, pode ser a lembrança do melhor amigo imaginário da infância, que aceitava viver todas as brincadeiras e aventuras típicas desse período da vida.

Pela definição teórica do criador desta versão do imaginário como excedente de significação, sua principal característica está na “posição aquém ou além da verdade por se tratar de uma sobreposição que não postula um caráter realista primário. Apresenta-se como uma colagem de fragmentos a partir de uma realidade que se formula como uma representação complementar” (Silva, 2017, p. 60).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das versões do imaginário na série destaca conclusivamente a relevância do *imprinting* cultural que é intrínseco a cada cultura e como a relevância da coletividade na sociedade se imprime no folclore (Morin, 2011).

Além de propor corajosamente a existência dos seres do espírito como real, Morin os situa no terreno da memória, dos programas, das crenças, dos valores, o que definitiva-

mente situa a questão, além da sua dimensão consciente ou racional, na dimensão inconsciente da Noosfera. (Contrera, 2017, p. 19).

É a transformação encantada do imagético para o imaginal, proporcionada pela série “Cidade Invisível”, que possibilita a sensação da experiência de assisti-la em uma recordação, devido a magnificação do vivido (Maffesoli, 2018).

... Assim a instalar-se plenamente na realidade antropológica bem mais vital, mais importante para o destino e, sobretudo, para a felicidade do homem do que a morta verdade objetiva. Porque é entre as verdades objetivas desmistificadoras e o insaciável querer-ser constitutivo do homem que se instaura a liberdade poética, a liberdade remitificante. Mais do que nunca, sentimos que uma ciência sem consciência, ou seja, sem a afirmação mítica de uma esperança, marcaria o declínio definitivo das nossas civilizações. (Durand, 2022, p. 111).

Pode-se ainda destacar que a relevância de enredos que proporcionam a espetacularização do folclore brasileiro está no auxílio do encontro do espectador com seus seres culturais do espírito, possibilitando que o imaginário cumpra sua maior função que é a de gerar encantamento no cotidiano considerando-se a antropologia midiática.

REFERÊNCIAS

CAMARGO, Hertz Wendell de. Deuses brasileiros em imagens de encruzilhada: estudos mitocríticos da série Cidade Invisível (2021) pelo método da Quaternidade Mítica. **Anais do VIII Congresso Internacional de Mitocrítica; I Colóquio Internacional da Rede Latinoamericana de Mitocrítica Pachamama**. De 29 a 31 de outubro de 2024, San Juan, Porto Rico.

CONTRERA, Malena S. **Mediosfera: meios, imaginário e desencantamento do mundo**. 2ª ed. – Porto Alegre: Imaginalis, 2017.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DURAND, Gilberti. **A imaginação simbólica** (perspectivas do homem). Lisboa: Edições 70, 2022.

MAFFESOLI, Michel. **A transfiguração do político**: a tribalização do mundo. - Porto Alegre: Sulina, 2001.

MORIN, Edgar. **O método 4**: as ideias: habitat, vida, costumes, organização. Tradução Juremir Machado da Silva. 5ª ed. – Porto Alegre: Sulina, 2011.

SILVA, Juremir Machado da. **Diferença e descobrimento. O que é o imaginário?** A hipótese do excedente de significação. - Porto Alegre: Sulina, 2017.

SILVA, Juremir Machado da. Cinco versões de imaginário. **Memorare**, Tubarão, v. 7, n. 3, p. 08-14. Set./dez. de 2020.

SILVA, Juremir Machado da. **O que pesquisar quer dizer**: como fazer textos acadêmicos sem medo da ABNT e da CAPES. Análise discursiva de Imaginários. 5ª ed. – Porto Alegre: Sulina, 2021.

SILVA, Juremir Machado da. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 15, p. 74-82. Agosto de 2001.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. - São Paulo: Perspectiva, 2017.



Foto: Rafael Passos

AUTORAS & AUTORES

AUTORAS & AUTORES

ADJANE DE ARAÚJO MACHADO – Doutoranda em Antropologia pela Universidade Federal da Paraíba. Mestre em Desenvolvimento e Meio Ambiente pelo Prodepa/UFPB. Graduada em Turismo pelo Instituto de Educação Superior da Paraíba. Atua com pesquisas na área de turismo e meio ambiente, políticas públicas de turismo, lazer e turismo social, e o ensino do turismo na Educação Básica. Atuou como professora no âmbito das Escolas Técnicas Cidades do Estado da Paraíba e do Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego - Pronatec, nos cursos profissionalizantes nas áreas de hospitalidade, guia de turismo, eventos e restauração. Foi professora substituta no departamento de Turismo e Hotelaria da UFPB. Atualmente é doutoranda bolsista pela Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Paraíba - FAPESQ.

BETÂNIA MARIA ZARZUELA ALVES DE AVELAR – É mulher afroameríndia, Amazonida, cinéfila, produtora cultural e militante ambientalista. Bacharela em Comunicação Social pela Faculdade Interamericana de Porto Velho/ Rondônia - UNIRON (2007) e possui Licenciatura e Bacharelado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Rondônia - UNIR (2018). Pós-graduada com Especialização em Cinema e Linguagem Audiovisual pela Universidade Estácio de Sá Polo Porto Velho/RO (2020) e Mestre em Antropologia pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB (2024). Coordenou atividades de Cineclubismo no Cine Gaia/RO em Rondônia, e assessorou projetos de Educomunicação, Cultura e Gestão Ambiental em comunidades no campo e cidade pela OSCIP Instituto INDIA-AMAZÔNIA. Assessorou projetos de Fortalecimento Organizacional no âmbito de Gênero e Geração em Comunidades Tradicionais em Rondônia e Amazonas. Trabalhou com inclusão socioprodutiva de Catadores de Materiais Recicláveis em Rondônia pelo Projeto CATANORTE. Desenvolveu ações como produtora cultural no Sesc Rondônia de 2017 a 2022 onde respon-

deu pelas linguagens de Artes Visuais, Audiovisual, Arte e Educação e coordenou o Programa ECOS Sesc/RO. Foi membro do GPA – Grupo de Pesquisa Ativista Audre Lorde e do LaBia – Laboratório Didático e Geográfico de Ensino, Pesquisa e Extensão Beatriz Nascimento, ambos da Universidade Federal de Rondônia. Atualmente é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Antropologia pela Universidade Federal da Paraíba PPGA/UFPB (2022-2024), onde também integra o Grupo de Estudos em Território e Identidade GETI e é editora da *Áltera Revista de Antropologia*, publicação periódica oficial do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba (Brasil).

CAROLINE DE FRANÇA UNIGA – Especialista em Marketing, Comunicação e Eventos pela UCAM-RJ (2020); Especialista em Comunicação Corporativa pela UNESA-RJ (2018); Especialista em Gestão do Comportamento e das Organizações pela PUC-PR (2015); Graduada em Comunicação Social-habilitação Relações Públicas pela PUC-PR (2003); com registro no Conselho Regional de Profissionais de Relações Públicas - CONRERP/2a. Professora do TECPUC-PR lecionando as disciplinas de: Comunicação Empresarial; Sociologia Organizacional; Projeto Integrador de Eventos; Produção de Eventos Artísticos-Culturais; Desenvolvimento de Projetos e Captação de Recursos; Organização e Montagem de Feiras; Ornamentação de Eventos. Experiência profissional de 20 anos no mercado de agências de publicidade, marketing promocional e eventos, realizando atendimento e planejamento para clientes e instituições públicas e privadas, em todas as regiões do território nacional. Organização, planejamento e produção de eventos nacionais e internacionais.

EDUARDO MARTINS ZIMERMANN CAMARGO – Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná (UFPR), E. M. Z. CAMARGO é roteirista, produtor e diretor. Seus filmes receberam mais de 70 prêmios nacionais e internacionais, participaram de mais de 200 festivais em vários países e foram licenciados para canais como Prime Box Bra-

zil e o Canal Brasil, além de plataformas como Itaú Cultural Play e Playkids. Dentre suas principais realizações, destaca-se a animação “Apneia” (2019), em que atuou como produtor, que recebeu 29 prêmios no Brasil, na Colômbia, na Argentina e na Bolívia, foi eleita Melhor Curta-Metragem Brasileiro do Festival de Gramado e premiada no Anima Mundi, finalista do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro. É produtor da animação “Anacleto, o Balão” (2023), selecionada para janelas relevantes como o Festival de Brasília e o Festival de Vitória, e premiada em eventos como o Festival de Animação de Ajayu, no Peru. É ainda co-diretor da animação “Vivi Lobo e o Quarto Mágico” (2019), que recebeu 15 prêmios, programada em festivais consagrados como o Animafest Zagreb e o Festival Guarnicê de Cinema, premiada em eventos como o Festival ComKids e a Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis e indicada ao Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, entre outras obras.

FRANCISCO SALES DE LIMA SEGUNDO – Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Rádio e TV (2007), Mestre em Antropologia Social (2015), ambos pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Com atenção voltada à produção e montagem no cinema documentário, realizou filmes como “Renovatório” (2007), “1500-Circular” (2008), “Uma Ciência Encantada” (2010) e “Bodas de Aruanda” (2014). Desde de 2013 é técnico em audiovisual no serviço público federal, e atualmente exerce este cargo no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sul de Minas Gerais [IFSULDEMINAS], na cidade de Poços de Caldas (MG).

HERTZ WENDELL DE CAMARGO – Pós-doutorando em Antropologia pela Universidade Federal da Paraíba (PPGA-UFPB) em andamento com a pesquisa *Dikenga diakongo e as ancestralidades narrativas nos rituais da jurema sagrada na paraíba*. Doutor em Estudos da Linguagem, UEL (2011); Mestre em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, UNICAMP (2006); bacharel em Comunicação Social (Jornalismo e Publicidade). Finalista do prêmio Jabuti 2014 na categoria comunicação com o livro *Mito e Filme Publicitário Estruturas de Significação* (2013), publicado pela Eduel. Professor do Pro-

grama de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPR na linha Comunicação e Cultura. Professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Atua no ensino superior há 22 anos. Foi vice-diretor da Editora da UFPR (2017-2019). Possui experiência na área de Assessoria em Comunicação, com ênfase em Produção Editorial e Direção de Arte. Em produção audiovisual possui experiência na atuação e produção de Documentários, Videoarte e filmes de curta-metragem. No teatro possui experiência em atuação, produção e roteiro. Coordenador do SINAPSENSE - Laboratório de Inovação em Neurociência do Consumo da UFPR onde estuda as relações entre imaginário, narrativa, memória e emoção a partir das narrativas do consumo. Pesquisador das áreas relacionadas com imagem, imaginário, mito, consumo e Antropologia, em seu currículo as temáticas mais frequentes são: Mito, Arquétipo e Narrativa; Religiões de matrizes indígenas-africanas e ritual; Antropologia Visual e Antropologia do Consumo; Cinema, Teatro e Arte; Mídia e Religiões Afro-indígenas; Imagem, Narrativa, Consumo e Neurociência.

IVAN CHAVES COÊLHO – Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (UFPR), com mestrado em Ciências Sociais e Humanas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Possui especialização em Docência do Ensino Superior pela Universidade Potiguar e é bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, pela UERN. Atualmente, desempenha o papel de professor no primeiro MBA em Comunicação da UFPR e no programa de pós-graduação em Comunicação na UNINTER. Além disso, é Sócio-Diretor da agência de Comunicação 360 e membro do Grupo de Pesquisa ECCOS – Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade (UFPR), com foco em neurociência, criatividade, produção e consumo de conteúdos digitais. Também participa do projeto de extensão SINAPSE – Laboratório de Mídia, Consumo e Cultura (UFPR). Realiza consultorias relacionadas a estratégias de comunicação para empresas com os principais temas de atuação: Publicidade e Propaganda, Marketing, Marcas, Consumo, Imaginário e Mediação simbólica.

LARA SANTOS DE AMORIM – Sou graduada, mestre e doutora em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (2002), com doutorado Sandwich em Antropologia pela City University of New York/Graduate Center (2001). Realizei pós doutorado no PPGCInf/UnB (2018) sobre acervo fotográfico digital institucional, memória e modernismo. Minhas pesquisas etnográficas foram, no mestrado, na área de antropologia urbana, com ênfase em expressões culturais musicais como o hip hop, em Brasília, e no doutorado, conheci festas populares e tradicionais como a Folia do Divino Espírito Santo, em Goiás, interessada na teoria dos ritos sociais e nas mudanças culturais que estas manifestações tradicionais sofreram na sociedade contemporânea. Ao longo de minha trajetória profissional, tenho ensinado, pesquisado, orientado pesquisas e publicado nas áreas de políticas públicas e patrimônio cultural, antropologia e imagem e a interface com as artes, performance e manifestações artísticas; memória, fotografia e cinema e acervos imagéticos digitais institucionais (UnB) e com movimentos sociais de atingidos por barragem na Paraíba (MAB). Em 2022, levada por laços afetivos, descobri a colagem, me unindo ao coletivo Antropo(i)lógicas. Na alegria do encontro e da amizade, descobri o Vilarejo 21 e a exuberância da arte da colagem e deste coletivo de antropólogas. Sinto que cortar e colar e depois descobrir o resultado, extrapola o feitiço da arte, é como vislumbrar o mistério que corre por trás de nosso imaginário, aquela profusão de imagens que comunicamos e que fazem de nós o que nós somos. Eficácia própria da magia, campo fértil para a etnografia. Integro atualmente o Grupo de Pesquisa Antropologia Visual, Arte, Etnografia e Documentário AVAEDOC/PPGA/UFPB e o GIPCSA/PPGA/UFPB. Sou professora adjunta da Universidade Federal da Paraíba - UFPB no curso de graduação em Antropologia/Litoral Norte e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia PPGA/UFPB, atuando nas linhas de pesquisa “Imagem, Arte e Performance” e “Etnografias e Sociabilidades Urbanas”. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2644643105827732>.

LEANDRO CUNHA DE SOUZA – Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal da Paraíba (2017), título da disser-

tação: O cinema direto na Paraíba: a consolidação de um estilo na representação do real. Pós-Graduação Especialização em Fotografia pelo SENAC São Paulo (2008), Graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Paraíba (2005). Realizou cursos e projetos nas áreas da Cinema, Antropologia Visual, Documentário, Cinematografia e Fotografia. Ministrou curso de Direção de Fotografia e Iluminação para Cinema pela Universidade Beira Interior, Covilhã – Portugal. Diretor de fotografia e cinematográfico em projetos de cinema e audiovisual. Diretor da produtora cinematográfica Artesão Filmes e Produções desde 2019, onde desenvolve projetos em audiovisual, fotografia e ensino.

LEONARA DE ARAÚJO ALVES – Mestranda (2023 - atual) pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba (PPGA/UFPB), com a dissertação em andamento sob o título: “Um estudo antropológico da violência política de gênero no Congresso Nacional”, orientada pela Prof^a Dr^a Rita de Cássia Melo Santos. Graduada (2022) em Ciências Sociais, com habilitação em licenciatura, também pela Universidade Federal da Paraíba, produzindo a monografia de conclusão de curso “*Não serei interrompida*: presenças e regularidades da violência política de gênero na Câmara dos Deputados do Brasil”, com orientação do Prof. Dr. Pedro Francisco Guedes do Nascimento. Membro da Equipe Editorial da *Áltera Revista de Antropologia* (2023 - atual). Link para acessar o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2740031341745683>. E-mail: leonaraalves2@gmail.com.

LETÍCIA ROSENDO CORREIA SOUZA – Doutoranda em Antropologia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mestre em Sociologia e Licenciada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Professora efetiva na Secretaria de Estado da Educação em Alagoas (Seduc-AL). Atuou como professora de Sociologia na Escola Estadual Joaquim Diégues e atualmente é docente da Escola Estadual Monsenhor Machado. Foi Agente de Pesquisa e Mapeamento no IBGE e foi técnica na 4 Gerência Regional da Educação em Alagoas. É integrante do Grupo de Pesquisa

Periferias, Afetos e Economia das Simbolizações - GRUPPAES e do Grupo de Estudos Culturais - GEC. Foi coordenadora regional do programa "Professor Mentor, Meu Projeto de Vida", promovido pela Seduc e Fapeal (Fundação de Amparo à Pesquisa em Alagoas) em 2021 e 2022.

LILIANE CUNHA DE SOUZA – Possui bacharelado em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Paraíba (2000) e mestrado em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco (2004) com a dissertação sobre como o povo Xukuru do Ororubá (PE) classifica as doenças. Foi professora substituta na Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN, em 2005. Prestou consultoria antropológica para a Área de Medicina Tradicional Indígena do Projeto VIGISUS II da Fundação Nacional de Saúde/FUNASA, entre 2005 e 2008, na Terra Indígena Fulni-ô (PE). Trabalhou na Fundação Nacional do Índio/FUNAI/Sede, exercendo o cargo de Técnica em Políticas Sociais na Coordenação de Acompanhamento das Ações de Saúde e Segurança Alimentar/COASA, entre 2009 e 2014. Prestou consultoria, via UNESCO, à Coordenação Geral de Povos e Comunidades Tradicionais/CGPCT da Secretaria Nacional de Segurança Alimentar e Nutricional/MDS para acompanhar e analisar as ações desenvolvidas pela Câmara Interministerial de Segurança Alimentar e Nutricional (CAISAN) Nacional e CAISANs Estaduais com vistas a sistematizar e elaborar recomendações para qualificar as ações de SAN para Povos e Comunidades Tradicionais (PCT). Foi professora substituta do Departamento de Saúde Coletiva da Faculdade de Ceilândia/UnB, no primeiro semestre de 2015. Em 2021, defendeu tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação de Estudos Comparados sobre as Américas do Departamento de Estudos Latino-Americanos/DELA/ICS da Universidade de Brasília/UnB sobre as memórias de adoecimentos dos povos Fulni-ô (PE), no Brasil, e Puhépecha, no México. Também faz parte como pesquisadora do Laboratório de Estudos e Pesquisas em Movimentos Indígenas, Políticas Indigenistas e Indigenismo/LAEPI e do Observatório dos Direitos e Políticas Indigenistas, ambos vinculados a Universidade de Brasília/UnB e do Centro de Referência Virtual

do Armazém Memória. Foi professora substituto na Universidade Federal Rural do Semi-árido/UFERSA, no Departamento de Ciências Humanas, em Angicos/RN. Atualmente, está realizando o pós-doutorado no PPGA da UFPB.

MARCO AURÉLIO PAZ TELLA – Professor Associado do Departamento de Ciências Sociais, Campus IV da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), desde 2009. É professor do curso de bacharelado em Antropologia, e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPB (PPGA/UFPB), desde 2011. Atualmente é coordenador do PPGA/UFPB. Já foi vice coordenador do PPGA, coordenador do curso de bacharelado e chefe de departamento. Bacharel (1995), Mestre (2000) e Doutor (2006) em Ciências Sociais, área de concentração em Antropologia, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atua no ensino superior desde 2000. Possui doutorado sanduíche no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, sob a co-orientação do professor José Machado Pais. É líder do Grupo de Estudos e Pesquisa em Etnografias Urbanas (Guetu/UFPB/Campus IV), membro do Núcleo e Estudos Afro-brasileiros e Indígenas (NEABI/UFPB) e membro fundador da Rede de Estudos sobre Experiências e Ações Juvenis (REAJ), que reuni diversos pesquisadores/as de todo o país. É sócio efetivo da Associação Brasileira de Antropologia (ABA). Realizou laudos antropológicos em comunidades tradicionais para a Justiça Federal na Paraíba e em comunidades localizadas em áreas urbanas para a Defensoria Pública da União na Paraíba. Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Antropologia Urbana. Vem pesquisando e orientando um leque de estudos envolvendo os seguintes temas: cidade (de diferentes escalas), etnografias urbanas, práticas culturais juvenis, ativismo, relações étnico-raciais, lazer, sociabilidade. A partir desses temas, vem coordenando, desde 2010, Projetos de Extensão e Iniciação Científica (PIBIC). Já organizou diversos livros e tem publicações em capítulos de livros (inclusive em livros didáticos) e periódicos.

MARLON NILTON DA SILVA GALVÃO – Doutorando, Mestre e Bacharel em Antropologia (PPGA/DCS-UFPB) atualmente elaborando pesquisa com as comunidades afetadas pelo programa João Pessoa Sustentável, sob orientação da Profa. Dra. Alexandra Barbosa. As pesquisas anteriores seguiram por áreas relacionadas a conflitos territoriais, identidade e tradição de conhecimento. É também um dos autores do livro *O Estranho Rio Tinto*.

PEDRO HENRIQUE GOMES DA PAZ – Jornalista Técnico-administrativo em Educação (TAE) no Centro de Tecnologia e Desenvolvimento Regional (CTDR) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutorando no Programa de Pós-graduação em Antropologia (PPGA) da UFPB, com pesquisa intitulada “Experiências de crianças e de adolescentes órfãos da covid-19 na Paraíba” e orientada por Flávia Pires. Mestre em Jornalismo pelo Programa de Pós-graduação em Jornalismo (PPJ) da UFPB, com a dissertação “Hoje, se espremer o espelho, sai sangue”: etnografia da produção de notícias de feminicídio para o telejornal JPB 1ª edição (PB), sob orientação de Pedro Benevides. Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bolsista de Apoio Técnico em Extensão no País A, no projeto de pesquisa “Paraíba que Acolhe: uma análise antropológica de uma política pública estadual para órfãos da covid-19” (UFPB/CNPq). Editor da *Áltera - Revista de Antropologia*, conceito Qualis A4. Membro do grupo de pesquisa Criança, Cultura e Sociedade - Crias (UFPB/CNPq), do Coletivo de Jornalismo Infantojuvenil – Colo, do Setorial de Negres do Psol PB, da Rede Brasileira de Jornalismo Ambiental (RBJA) e do Movimento LGBTQIA+ do Espírito Lilás. Vencedor do 27º Prêmio Cristina Tavares de Jornalismo, na categoria “Texto”, para profissionais, e do 9º Prêmio Urbana de Jornalismo, na categoria “Texto”; para meio digital. 2º colocado no V Prêmio de Ensaio Fotográfico Seminário dos Alunos do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (SAPP-GAS) do Museu Nacional - Sueli Maxakali e 3º lugar no 1º Ekopolis - Prêmio Tilden Santiago de Ecologia e Política, na categoria “Jornalismo Ambiental”.

POLLYANA COELHO DA SILVA NOTARGIACOMO – Possui graduação em Pedagogia pela Universidade de São Paulo (1992), Mestrado (1999) e Doutorado (2003) em Educação, ambos pela Universidade de São Paulo, e Pós-Doutorado em Engenharia Elétrica (2015) pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Também possui formação em Psicanálise Clínica e em Análise Comportamental. Atualmente é professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie, sendo que atua na Faculdade de Computação e Informática (FCI) e no *Lato Sensu* (Pós-Digital), além de ser a Coordenadora do Grupo CNPq GETS (Games, Educação, Tecnologia e Sociedade) e Líder do JAS3 Lab. (Laboratório de Jogos, Aprendizagem, Simulação, Sistemas e Sinais). Orientou 89 estudantes (entre TCC, IC, Mestrado e Doutorado) e publicou mais de 200 trabalhos científicos em veículos nacionais e internacionais. Tem experiência na área de Jogos Digitais, na área de Educação, mas especificamente em Tecnologia Educacional, e na área de Games em Saúde. Atua, principalmente, nos seguintes temas: Jogos Digitais, Game Design, *Serious Games*, Mecânica de Jogos, Gamificação, Perfis de Jogadores, Estudos Culturais em Jogos, Jogos e Gamificações para TDAH em Adultos, Estilos de Aprendizagem, Redes e Mídias Sociais, Design Instrucional, Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDIC), Realidade Virtual e Aumentada (RVA), Arquitetura Informacional e Usabilidade de Interfaces.

RAFAELLA SUALDINI – Mestranda em Antropologia Social pela Universidade Federal da Paraíba, com a dissertação em andamento intitulada “*O Acervo de Filmes em Super-8 do NUDOC/UFPB no Campo da Antropologia Visual*” orientada pela Prof^a. Dra. Lara Santos de Amorim. A pesquisa se insere na linha “Imagens, Patrimônios, Artes e Performance”. Possui formação técnica em Fotografia e uma trajetória profissional que abrange diversas áreas do audiovisual. Atuei como produtora, diretora, fotógrafa e roteirista, além de desempenhar funções de assistência em filmagem, fotografia e edição. Sou membro ativo do núcleo de pesquisa AVAEDOC - Antropologia Visual, Artes e Documentários, onde, durante a graduação em

antropologia com habilitação de Antropologia Visual, desenvolvi pesquisas sobre catalogação e preservação de acervos fotográficos sob orientação do Prof^a. Dr. João Mendonça. Atualmente, estou desenvolvendo pesquisas com o acervo do NUDOC - Núcleo de Documentação Cinematográfica pela Universidade Federal da Paraíba e contribuo para a organização da mostra de filmes etnográficos “*Mostra Arandu*” bienal, realizada no Campus IV, em Rio Tinto, PB. Busco continuamente aprimorar minhas habilidades e conhecimentos dentro da Antropologia Visual, explorando as interseções entre antropologia e cinema e utilizando a linguagem audiovisual para o desenvolvimento das minhas pesquisas fílmicas e de acervo.

RALPH WILLIANS DE CAMARGO – É Doutor e Mestre em Letras pela UNIOESTE, com ênfase em Literatura e Interdiscurso. Especialista em Marketing, Propaganda e Vendas, Jornalismo e Novas Linguagens e Fotografia & Mercado e jornalista formado pela Universidade Metodista de Piracicaba. Jornalista, fotógrafo e documentarista também é coordenador dos cursos de Jornalismo, Fotografia e Produção Audiovisual do Centro Universitário da Fundação Assis Gurgacz – FAG Cascavel/PR e proprietário da Tríade Fotografia, Cursos e Treinamentos. Já participou de diversas publicações, entre elas a reedição do Livro “Viagem pelo Fantástico” do professor Boris Kossoy da USP com seu artigo “O Realismo Fantástico na Fotografia de Kossy e na Literatura de Clarice Lispector”.

ROSSANA MARLENE DE HOLANDA SILVA — Graduada no curso de Serviço Social, mestranda em antropologia no programa de pós graduação em antropologia, linha de pesquisa Território tradicional ribeirinho e o turismo de base comunitária, orientadora Patrícia Ramiro, inserir o link do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2778413245735666>. E-mail de contato: rossanaholanda2@gmail.com

VINICIUS COMOTI – Cineasta, escritor e doutorando em Letras pela Universidade Federal do Paraná. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná (2019). Especialista em Cinema, com ênfase em Produção, pela Faculdade de Artes do Paraná (2014).

Graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (2012). Foi um dos curadores da Mostra Arqueologia da Invenção: Pioneiros do Cinema (2022). Fez parte da organização e realização dos cursos Constelações do Cinema Brasileiro (2021) e Paulo Emílio: Homem de Cinema (2022). É autor do livro O meu amor é um pickles passado (2022) e do filme Me tenham enquanto existo (2018). Ganhou o prêmio Expocom – Sul, na categoria Fotografia Jornalística com o trabalho Breve Amanhecer (2012). E-mail: vcomoti@hotmail.com



SYNTAGMA