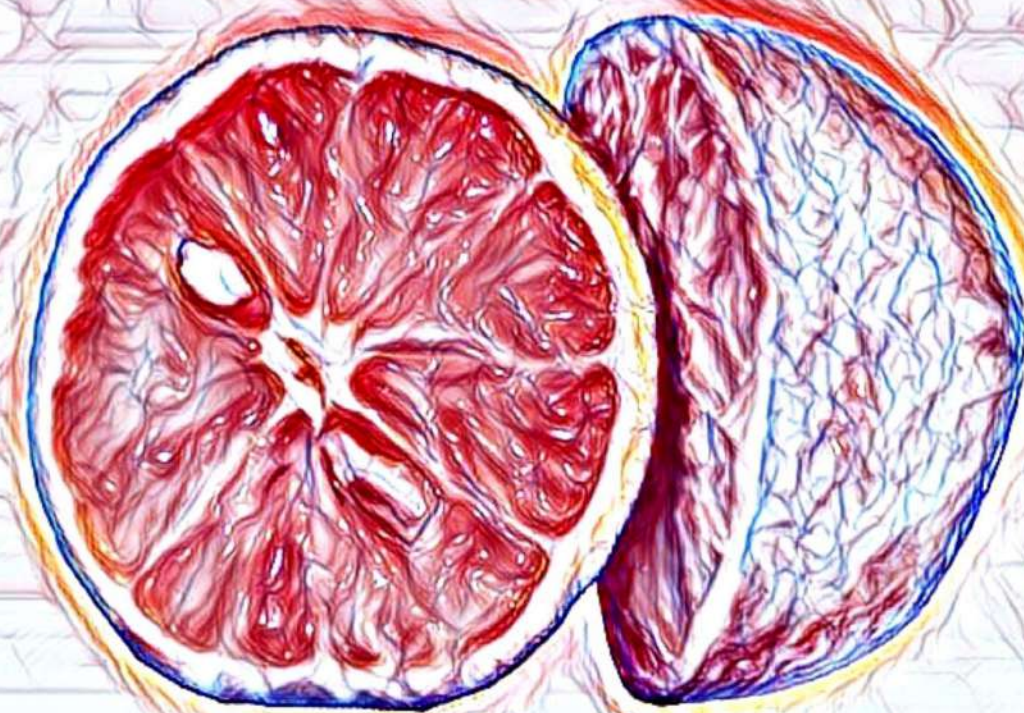


ARTE & GÊNERO





CONSELHO EDITORIAL

Antônio Carlos Santos, *Universidade Federal de Sergipe, Brasil*

Cláudia Sousa Leitão, *Universidade Estadual do Ceará, Brasil*

Ernesto Seidl, *Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Frank Nilton Marcon, *Universidade Federal de Sergipe, Brasil*

José Lindomar Coelho Albuquerque, *Universidade Federal de São Paulo, Brasil*

Karl Marin Monsma, *Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

Leticia Calderón Chelius, *Instituto Dr. José María Luis Mora, México*

Laura Moutinho, *Universidade de São Paulo, Brasil*

Lívia de Resende Cardoso, *Universidade Federal de Sergipe, Brasil*

Marcelo Alario Ennes, *Universidade Federal de Sergipe, Brasil*

Marcos Ribeiro de Melo, *Universidade Federal de Sergipe, Brasil*

Maria da Conceição Pereira Ramos, *Universidade do Porto, Portugal, Portugal*

Maria Helena Santana Cruz, *Universidade Federal de Sergipe, Brasil*

Maria Margarida Moura, *Universidade de São Paulo, Brasil*

Maria Natália Pereira Ramos, *Universidade Aberta de Portugal, Portugal*

Oswaldo Mario Serra Truzzi, *Universidade Federal de São Carlos, Brasil*

Paulo Sérgio da Costa Neves, *Universidade Federal de Sergipe, Brasil*

Rodrigo Constante Martins, *Universidade Federal de São Carlos, Brasil*

Silvina Ines Jensen, *Universidad Nacional del Sur, Argentina*

Sueli Siqueira, *Universidade Vale do Rio Doce, Brasil*

Vitória Regia Fernandes Gehlen, *Universidade Federal de Pernambuco, Brasil*

Wilton Carlos Lima da Silva, *Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP/Assis, Brasil*

EDITOR RESPONSÁVEL

Marcelo Alario Ennes

COMISSÃO EDITORIAL

Frank Nilton Marcon; Livia Cardozo Rezende; Marcelo Alario Ennes

EQUIPE TÉCNICA

Editoração Eletrônica: Allisson Goes, Eliseu Ramos

Design/Capa: Erna Barros

Revisão: André Luiz Santos de Oliveira, Carolina Olmedo Méndez, Rosinadja Morato;

Sandra Archila Ennes

CONTATO

revista.ambivalencias@gmail.com

<http://geppip.ufs.br/>

<http://www.seer.ufs.br/index.php/Ambivalencias>

Ficha Catalográfica

Revista Ambivalências/Grupo de Pesquisa “Processos
Identitários e Poder - GEPPIP”, Universidade Federal de
Sergipe – n. 15 (Jan-Jun. 2020) – São Cristóvão – Sergipe:
GEPPIP/UFS

Periódico Semestral

1. Sociologia; 2. Processos identitários; 3. Relações de Poder;
4. Meio Ambiente; 5. Migrações; 6. Relações Étnicas 7.
Relações de Gênero.

As informações e análises contidas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores, não exprimindo, portanto, o endosso do Conselho Editorial da Revista Ambivalências.

Esta revista integra a Plataforma dos Periódicos Eletrônicos da UFS (www.posgrap.ufs.br/periodicos).



EDITORIAL

Chegou o momento de lançar o 15º número da **Revista Ambivalências**. Neste número temos a enorme satisfação de apresentar ao público leitor o Dossiê “Arte e gênero: diálogos sobre criações artísticas, resistências e existências” organizado pelas Professoras Doutoras Danielle Parfentieff de Noronha (DCOS/UFS), Erna Barros (GERTs/UFS) e Máira Ezequiel (DCOS/UFS).

O eixo central do presente dossiê é constituído pela interseção entre o campo da criação artística, no qual mulheres ocupam a cena como as protagonistas dos estudos e das realidades estudadas. Esta é uma nova contribuição da **Revista Ambivalências** para o amplo e polissêmico universo teórico, metodológico e político do tema das identidades e de seus marcadores.

Os artigos publicados neste número, tanto como parte do Dossiê, como os da seção de artigos livres, foram redigidos com base em revisão bibliográfica atualizada a partir da qual, em sua grande maioria, dialogam com questões empíricas e contemporâneas.

Em seu conjunto, o 15º número da **Revista Ambivalências**, é composto por autoras de importantes e consagradas instituições de ensino e pesquisa de várias regiões do Brasil.

Por último, agradeço aos conselheiros, diagramadores, pareceristas, revisores e, especialmente, às organizadoras do Dossiê e a todos os autores e autoras pela colaboração que nos permitiu lançar mais um número da **Revista Ambivalências**.

Boa leitura!!

São Cristóvão, SE. Brasil.
Marcelo Ennes - Editor

ARTE E GÊNERO: DIÁLOGOS SOBRE CRIAÇÕES ARTÍSTICAS, RESISTÊNCIAS E EXISTÊNCIAS
ART AND GENDER: DIALOGUES ON ARTISTIC CREATIONS, RESISTANCE AND EXISTENCES
ARTE Y GÉNERO: DIÁLOGOS SOBRE CREACIONES ARTÍSTICAS, RESISTENCIA Y EXISTENCIAS

Danielle Parfentieff de Noronha¹

Erna Barros²

Maíra Ezequiel³



10.21665/2318-3888.v8n15p04-07

Estamos acompanhando com mais frequência nas últimas décadas o desenvolvimento e atuação de diferentes movimentos e iniciativas protagonizadas por mulheres que questionam os lugares sociais naturalizados e muitas vezes impostos para serem ocupados por elas, que passam a refletir sobre as distintas relações de poder as quais estão submetidas e que envolvem diretamente o gênero. Entre esses movimentos e iniciativas estão aquelas relacionadas com a academia e as artes, ambientes que também têm sido ocupados por distintas pesquisas e expressões artísticas – como produtos audiovisuais diversos, filmes e mostras, peças teatrais, livros, quadrinhos, danças, fotografias, performances, grafittis, entre outros –, que questionam, denunciam, visibilizam outros olhares e outras formas de compreender o mundo e expõem a pluralidade existente em torno das mulheres, apontando

¹ Doutora em Mídia, Comunicação e Cultura pela Universitat Autònoma de Barcelona - UAB, mestra em Antropologia Social pela Universidade Federal de Sergipe - UFS e graduada em Jornalismo pela Universidade Metodista de São Paulo - UMEP. Faz parte do Grupo de Estudos Culturais, Identidades e Relações Interétnicas - GERTs (UFS) e do Grupo de Estudos Decoloniais (Unit). É professora substituta do Departamento de Comunicação Social (DCOS), no curso de Cinema e Audiovisual, da UFS. E-mail: danielledenoronha@gmail.com.

² Doutora em Sociologia pela Universidade Federal de Sergipe - UFS, mestra em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP e graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Alagoas - UFAL. Faz parte do Grupo de Estudos Culturais, Identidades e Relações Interétnicas - GERTs (UFS). E-mail: ernabarros@gmail.com.

³ Doutoranda em Cinema pela Universidade Federal Fluminense - UFF, mestra em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP e graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Alagoas - UFAL. É professora efetiva do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe - UFS. E-mail: ezequiel.maira@gmail.com.

também para as especificidades da intersecção entre gênero e outros marcadores sociais da diferença como raça, classe, sexualidade, geração e região.

Este dossiê tem como objetivo principal colaborar com essas iniciativas através da união entre arte e pesquisa, apresentando um conjunto de artigos transdisciplinar que dialoga com as Ciências Sociais e trata de diferentes manifestações artísticas desde a perspectiva de gênero. O intuito é visibilizar a potência da arte e da pesquisa como espaços de produção, reprodução e consumo de (auto)representações, questionamentos, tensionamentos, perspectivas, protagonismos, subjetividades, memórias e lugares de fala *outros*. Neste sentido, o **Dossiê Arte e Gênero** traz textos de pesquisadoras e pesquisadores de várias regiões do País, que a partir de diferentes objetos, métodos e linhas teóricas refletem sobre distintas formas da arte: cinema, artes plásticas, arte urbana, HQ, quadrinhos, literatura, dança, teatro e fotografia.

Iniciamos com a resenha crítica escrita por uma das organizadoras deste dossiê, Maíra Ezequiel, sobre o livro **Mulheres de Cinema**, coordenado pela pesquisadora Karla Holanda, que busca visibilizar a presença das mulheres atrás das câmeras ao longo da história do cinema, presença esta que foi tantas e tantas vezes negligenciada pelos livros e narrativas hegemônicas. Ainda sobre cinema, seguimos com o texto **Um modo Elekô de pensar e fazer cinema**, de Luciana Oliveira Vieira e Maria Beatriz Colucci, no qual apresentam a experiência do Coletivo Mulheres de Pedra, do Rio de Janeiro, na produção do curta-metragem Elekô, em que subverteram o conteúdo e a forma tradicional hierárquica de fazer e pensar cinema e se organizaram de forma horizontal e coletiva para trazer (auto)representações e perspectivas de mulheres negras.

Na sequência, Cristina Viviani segue com **O checkpoint de Nge Lay e a urgência de falar de nossas vulvas**, que aborda, a partir da obra “Checkpoint” da birmanesa Nge Lay e de trabalhos de outras artistas, discussões sobre a construção cultural da vulva através da arte como instrumento de desconstrução dos padrões impostos para os corpos das mulheres. Em diálogo com uma perspectiva feminista e decolonial, o texto pretende trazer considerações que auxiliem na democratização da beleza, colaborando para que o belo que seja compreendido de forma mais diversa e representativa. O próximo artigo, **Mulheres não devem sorrisos: arte urbana feminista e o discurso das emoções**, é de autoria de Marielen Baldissera e analisa as

obras e trajetórias de duas produtoras de arte urbana, que relacionam questões de gênero e partem de situações de violência para desenvolver suas obras: Panmela Castro (Brasil) e Tatyana Fazlalizadeh (EUA). Marielen, entre outras questões, reflete sobre como algumas emoções aparecem nas obras dessas artistas e de que forma o fato delas serem mulheres negras que ocupam o espaço público de forma política influência nas artes que produziram e produzirão nas ruas.

Ao tratar de um universo ainda muito dominado por homens e que na maior parte das vezes objetifica as mulheres, Ana Paula Oliveira Barros, no trabalho **Mulheres produtoras de HQ e resistências possíveis**, aborda como a presença de mulheres na produção de histórias em quadrinhos colabora para a construção de narrativas contrahegemônicas relacionadas às representações das mulheres através de novos pontos de vista sobre o corpo e a sexualidade femininas. Os quadrinhos ainda são tema de **A potência da memória das mulheres na construção das reportagens em quadrinhos: a história “Os pesadelos de Guantánamo”**, escrito por Christina Ferraz Musse, Cláudia de Albuquerque Thomé, Laura Sanábio Rezende e Talita Souza Magnolo. Neste texto, as pesquisadoras apresentam uma análise sobre as representações das mulheres na reportagem em quadrinhos “Os pesadelos de Guantánamo”, disponível no site da Agência Pública de Jornalismo Investigativo, que traz como pano de fundo o contexto de conflitos, guerras, violência e desigualdades relacionadas ao trabalho, com o intuito de entender como os testemunhos, enquanto artifícios de memória, podem ser (re)significados através do formato.

Lua convida a amar: uma leitura de Luamanda de Conceição Evaristo propõe discutir, em diálogo com a ‘vida-estrada’ da personagem Luamanda, do conto homônimo publicado no livro *Olhos D’água* da escritora Conceição Evaristo, sobre amor, relacionamentos e suas relações com o corpo, trajetórias, dores e violências. A partir da ‘escrivência’ de Evaristo, a pesquisadora Márcia Letícia Gomes reflete sobre os paralelos entre arte e vida criando conexões entre a história de Luamanda e a vivência de muitas mulheres. Na continuação, Flávio Costa de Mendonça, Everton Nunes e Renata Malta trazem o resultado de uma pesquisa sobre a recepção da peça *Dolorir*, que trata sobre violência contra a mulher. A investigação apresentada no trabalho **O Olhar Feminista sobre o Espetáculo de Dança-Teatro “Dolorir”** foi realizada com mulheres participantes do XIX REDOR, evento internacional da Rede Feminista

do Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Relações de Gênero, que tinham engajamento em movimentos e pautas feministas.

Finalizando os artigos, o texto **Método Auto(Arte)Etnográfico: Proposituras a Drag Queens**, de Christopher Smith Bignardi Neves, Luiz Ernesto Brambatti e Paulo Gabriel Ferreira Gomes, faz uma reflexão teórica, em diálogo com a teoria queer, sobre as possibilidades da autoetnografia como um método de pesquisa que possibilita que artistas drag queens possam se transformar em produtoras de saberes a partir de suas próprias vivências. Por último, este dossiê apresenta o ensaio fotográfico **Ancestralidades Afrosergipanas**, realizado por Luciano Freitas, que reúne imagens e relatos de 12 pessoas sobre a presença em suas vidas de suas matriarcas negras: mães, avós, bizavós. A proposta reflete sobre memória, ancestralidade, identidade, fotografia, amor e resistência.

O dossiê Arte e Gênero apresenta algumas possibilidades de diálogos entre estes temas e espera contribuir para que cada vez mais tanto as pesquisas quanto as artes sejam espaços diversos e plurais de saberes, artes, diálogos, interações, resistências e existências. Agradecemos à equipe da Revista Ambivalências pelo trabalho e auxílio; às e aos pareceristas que acrescentaram contribuições aos textos aqui apresentados e, em especial, a todas, todos e todes que mesmo em tempos de pandemia do Covid-19, isolamentos e profundas turbulências políticas enviaram seus trabalhos e nos ajudaram a construir coletivamente esta edição.

Boas leituras!

RESENHA

HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019. 412p.

Maíra Ezequiel ¹



10.21665/2318-3888.v8n15p08-12

Já no primeiro parágrafo do texto da professora Lúcia Maria Ramos, escrito para a orelha do livro, temos o questionamento central que nos dá a dimensão do grau de relevância da obra que temos em mãos: onde estão as mulheres que sempre fizeram cinema? Por que quase nunca estiveram presentes em historiografias e antologias do cinema mundial?

No prefácio, a professora Ilana Feldman insiste nas inquietações que mobilizam os cada vez mais numerosos estudos sobre as mulheres do cinema e a publicação desta obra: “Onde estávamos que nunca ouvimos falar desta ou daquela realizadora? Por onde andávamos que nunca assistimos uma imagem sequer de uma penca de filmes analisados?”, indaga Feldman.

O fato é que – agora já sabemos –, desde os primórdios, as mulheres sempre fizeram cinema. E só há uma explicação possível para a ausência delas nos registros historiográficos oficiais: a história que conhecemos nos foi contada por homens. E, em um mundo patriarcal, as mulheres são invisibilizadas e silenciadas. É parte importante de um projeto de dominação.

Nesse sentido, o esforço que a professora Karla Holanda vem fazendo nos últimos anos de revisão da História do Cinema brasileiro e mundial, desta vez incluindo as mulheres, adquire um caráter disruptivo. Isso porque aponta para um novo paradigma dos estudos e da História do Cinema. Um que não mais ignore as mulheres. A dura verdade é que, até hoje, só tivemos acesso a uma história parcial do cinema. Aquela que os homens nos contaram. E nós não vamos mais aceitar isso caladas.

¹ Doutoranda em Cinema pela Universidade Federal Fluminense - UFF, mestra em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP e graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Alagoas - UFAL. É professora efetiva do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe - UFS. E-mail: ezequiel.maira@gmail.com.

Junto ao anterior *Feminino e Plural*, que Karla organizou junto a Nina Tedesco – um compêndio de artigos que começam a fazer justiça às mulheres do cinema brasileiro, indicado ao prêmio Jabuti, com primeira edição já esgotada – este *Mulheres de Cinema* continua a saga da reescritura da história, não apenas do cinema, mas das artes e, porque não, da humanidade. É um presente para toda e todas, principalmente para nós, pesquisadoras, realizadoras, cinéfilas.

Ao olhar o sumário já se tem uma dimensão do volume e do peso desse presente: são 24 artigos, espalhados em 412 páginas, que somam esforços preciosos no reconhecimento da presença das mulheres no cinema mundial. Chama atenção, inclusive, o fato de que a maioria dos textos é escrito por mulheres – dos 24, apenas dois são assinados por homens. Isso adiciona a *Mulheres de Cinema* uma camada extra de importância. Afinal, também na academia costumamos ser silenciadas e invisibilizadas.

Das mulheres do cinema silencioso ao cinema experimental da vietnamita Trinh T. Minh-ha, passando por cineastas da ficção e do documentário da América Latina, África, Ásia e Oriente Médio, é clara a intenção de dar conta de cinematografias diversas, sob uma ótica não-eurocêntrica, e, por muito tempo, ignoradas pelo cânone acadêmico.

A escolha e organização dos artigos revela ainda um esforço em manter a abordagem o mais ampliada possível. Linguagens e gêneros cinematográficos tão diversos quanto o pornográfico, o documental e o ensaístico estão todos contemplados neste compêndio, ainda que fique clara a predominância de uma cinematografia de mulheres diretoras de longas ficcionais.

Também nas abordagens metodológicas é possível identificar o cuidado em manter a obra ampla e diversa. Entre biografias e cinematografias comentadas e analisadas, encontramos estudos de gênero, de recepção, de mercado, revisão bibliográfica teórica, análises de contexto histórico e político.

Numa “primeira parte” – assim entendida arbitrariamente por mim – do livro, temos 13 artigos que poderiam ser agrupados pelo critério da cobertura histórico-geográfica não-eurocêntrica. No primeiro deles, Flávia Cesarino Costa nos mostra o que, há tão pouco tempo, passamos a

suspeitar: desde o cinema mudo, mulheres como Alice Guy Blaché, Lois Weber, Lotte Reiniger e Madeline Brandeis estiveram ajudando a construir essa história.

Ainda sobre o primeiro cinema, Neide Jallageas revela a trajetória pouco conhecida da soviética Esfir Chub. Também na chave do uso político do cinema, Wagner Pinheiro Pereira aprofunda o olhar sobre a controversa obra da cineasta de Hitler, Leni Riefenstahl.

No contexto da América Latina, Nina Tedesco nos traz um panorama das cineastas latinas pioneiras e Maurício de Bragança amplia essa mirada com uma incursão na obra da cineasta mexicana Lola Montés. Completando o bloco sobre nossas hermanas, Alcilene Cavalcanti e Natalia Christofolletti Barrenha nos introduzem a um breve, mas não menos relevante, panorama das cineastas argentinas e seus filmes.

Chegando ao Brasil, Karla Holanda enumera três momentos das mulheres no cinema brasileiro e Ana Paula Alves Ribeiro nos faz olhar para o Rio de Janeiro por meio da imagem das mulheres negras, numa perspectiva que alinha antropologia, cidade e cinema.

Arrisco inferir que talvez duas das contribuições mais importantes, dentre todos estes estudos urgentes aqui reunidos, estão nos artigos de Clarisse Alvarenga sobre o cinema feito por cineastas indígenas na América e de Janaína Oliveira sobre o tão pouco conhecido cinema africano feminino. O que ambos os artigos atestam é que o nível de invisibilidade desta cinematografia é ainda mais profundo do que já podemos imaginar.

Partindo para o Oriente Médio, encontramos Cecília Mello lançando luz sobre a trajetória das mulheres no cinema da China continental; Alessandra Meleiro, que faz uma análise do papel de crítica e protagonismo das mulheres no cinema iraniano, em um contexto de repressão política e religiosa, e Juily Manguirmalani que se debruça sobre a quase inexistência de mulheres diretoras em uma indústria tão massiva como a indiana.

No que eu considero a segunda parte do livro, temos um bloco de nove artigos que, para além da dimensão histórica e geopolítica, sugerem à academia novos modos de aproximação teórica, metodológica, estética e filosófica dos cinemas feitos por mulheres ao redor do mundo.

(Re)Começando com o artigo de Ana Catarina Pereira, encontramos um panorama sociológico quantitativo do cinema feminino de Portugal, a partir de uma perspectiva autoral de gênero.

Ana Maria Veiga faz um enorme favor a todas nós, estudiosas da teoria feminista do cinema, trazendo uma verdadeira exegese desses 40 anos de produção teórica e crítica, desde o artigo seminal da britânica Laura Mulvey, que conclamava a produção de um contracinema como resposta ao olhar masculino imposto à espectadora feminina, até o pensamento mais recente, incluindo o livro da Karla Holanda, anterior a este, já mencionado acima.

Na esteira das reflexões teórico-crítico-metodológicas, o capítulo assinado por Leticia Moreira e Regina Gomes lança uma luz importante sob os caminhos percorridos até aqui nos estudos sobre recepção e espectralidade feminina.

Aprofundando as discussões sobre sexualidade(s) feminina(s), em suas formas diversas, Ramayana Lira e Alessandra Soares problematizam a questão da (in)visibilidade lésbica no cinema, expondo paradoxos e ambiguidades inerentes às tentativas de representação e de realização de um (possível) “cinema lésbico”. Já Mariana Baltar envereda pelos caminhos da produção pornográfica de e para mulheres e das possibilidades e problemáticas da criação de um gênero como o “pornô feminista”.

O caráter ensaístico da obra da cineasta francesa Agnès Varda está em destaque em dois capítulos do livro. Patrícia Machado relaciona a estética da montagem em alguns dos filmes de Varda com o que ela mesma chama de “pequenos inventários”, numa reorganização, também ela, da ordem do ensaio. Roberta Veiga insiste no tema do cinema ensaio, porém ampliando o olhar para, além de Varda, a obra da belga Chantal Akerman e da japonesa Naomi Kawase.

Fechando o livro, encontramos as contribuições de Patrícia Mourão e Carla Maia. Mourão nos brinda com uma instigante reflexão sobre as mulheres pioneiras do cinema experimental que tiveram suas obras e suas relevâncias ofuscadas por seus pares masculinos, focando no encontro da artista Carolee Scheemann com o casal Jane e Stan Brakhage. Maia nos entrega um belo relato sobre sua experiência ao lado de Trin T. Minh-ha. Aqui o termo “ao lado de” tem importância crucial, pois é como Minh-Ha entende ser a única forma possível de se fazer arte, poesia, cinema.

Ao final da leitura, fica sobretudo a certeza de que esta é uma obra que se estabelece imediatamente como referência bibliográfica fundamental para os estudos sobre a

participação feminina no cinema mundial. Aliás, para os estudos sobre o próprio Cinema Mundial. Sem dúvida, já é referência obrigatória e imprescindível para todas nós, que também somos Mulheres de Cinema.

Recebido: 15.04.2020

Aprovado: 21.06.2020



UM MODO ELEKÔ DE PENSAR E FAZER CINEMA¹
AN ELEKÔ WAY OF THINKING AND MAKING MOVIES
UNA FORMA ELEKÔ DE PENSAR Y HACER CINE

Luciana Oliveira Vieira²

Maria Beatriz Colucci³

 10.21665/2318-3888.v8n15p13-35

RESUMO

As integrantes do Coletivo Mulheres de Pedra (RJ) subverteram a forma tradicional hierárquica de fazer e pensar cinema e se organizaram de maneira horizontal para produzir o curta-metragem Elekô (2015), além de propor uma metodologia em que pensar em coletividade e inserir a performance como prática audiovisual em seus filmes fazem parte do que chamaremos de um modo Elekô de pensar e fazer cinema.

Palavras-chave: Elekô. Cineastas negras. Teorias dos cineastas. Ancestralidade.

ABSTRACT

The members of the Coletivo Mulheres de Pedra (Rio de Janeiro) subverted the traditional hierarchical way of doing and thinking cinema and organized themselves horizontally to produce the short film Elekô (2015), and proposed a methodology to think collectively and insert the performance like audiovisual practice in his films are part of what we will call an Elekô way of thinking and making movies.

Keywords: Elekô. Black filmmakers. Filme theories. Ancestry.

RESUMEN

Los miembros del Coletivo Mulheres de Pedra (RJ) subvirtieron la forma jerárquica tradicional de hacer y pensar sobre el cine y se organizaron horizontalmente para producir el cortometraje Elekô (2015), además de proponer una metodología para pensar en colectividad e insertar la performance como práctica audiovisual en sus películas son parte de lo que llamaremos una forma Elenkô de pensar y hacer cine.

Palabras clave: Elekô. Cineastas negros. Teorías de cineastas. Ancestralidad.

¹ Trabalho apresentado no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema Negro africano e diaspórico – Narrativas e representações.

² Mestra em Cinema e Narrativas Sociais e graduada em Audiovisual pela Universidade Federal de Sergipe. Organizadora da EGBE - Mostra de Cinema Negro de Sergipe. E-mail: luoliveira.vieira@gmail.com.

³ Pós-doutora em comunicação pela Universidade de Juiz de Fora. Professora associada da Universidade Federal de Sergipe do curso de Graduação em Cinema e Audiovisual e do Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais (PPGCINE). E-mail: biacolucci@gmail.com.

Introdução

O presente artigo apresenta a análise do curta-metragem *Elekô* (2015) do Coletivo Mulheres de Pedra a partir da perspectiva de políticas da coletividade que cerca esta obra. Para tanto, seguimos as orientações propostas pelos critérios metodológicos da *Teoria dos cineastas*, em que para os autores todo o profissional que contribui na construção criativa de uma obra, do roteirista ao montador, é considerado um cineasta (PENAFRIA, GRAÇA E BAGGIO, 2015).

Os autores ainda afirmam que todo o cineasta desenvolve uma teoria durante o seu processo de criação e entendem que o cineasta, ou qualquer outro artista, reflete teoricamente sobre suas obras ou nem mesmo poderia estabelecer um estilo se não houvesse esta reflexão quanto aos processos criativos de seus trabalhos (PENAFRIA; GRAÇA; BAGGIO, 2015).

Portanto, nos debruçamos sobre a obra para entender como esses pensamentos são articulados com o fazer cinematográfico, observando principalmente o filme sem mediações de leituras ou interpretações da obra que ofuscassem a relação direta, uma leitura atenta de reflexões dessas cineastas acerca de seu trabalho ou sobre o cinema, as entrevistas concedidas e o contexto de suas manifestações verbais, além da cronologia e coerência de sua obra e filmes ou roteiros ainda em andamento (PENAFRIA, GRAÇA E BAGGIO, 2015).

Para o entendimento da estrutura narrativa dos filmes estudados, adotamos ainda uma metodologia complementar, proposta por Francisco Elinaldo Teixeira (2012), em que o autor levanta discussões de um ponto de vista contemporâneo acerca dos filmes documentários e experimentais. Deste modo, o autor descreve alguns procedimentos metodológicos, iniciados por um inventário dos materiais de composição do filme, como fotografias, voz *off*, música, entre outros elementos que o cineasta utiliza na criação do filme. Em seguida, propõe um inventário dos modos de composição, observando como os elementos combinados através da montagem dão sentido ao filme. É proposta do método também observar as funções da câmera, como ela é posicionada durante o filme e seus modos de enquadramento, levando em conta se o ponto de vista da câmera se trata de uma objetiva indireta, subjetiva direta e subjetiva indireta livre (TEIXEIRA, 2012).

A partir dessas orientações metodológicas acima abordadas e suas especificidades é que apresentamos a seguir a análise do filme experimental investigado, o curta-metragem *Elekô* (2015).

1. Um modo *elekô* de pensar e fazer cinema

Se o fazer cinema da forma tradicional possui uma estrutura hierárquica que precisa ser respeitada para que o resultado seja de uma produção organizada, onde todos estão trabalhando de acordo com sua função, as integrantes do Coletivo Mulheres de Pedra (RJ) subverteram e se organizaram de maneira horizontal para fazer o curta-metragem *Elekô*. Apesar de manter nos créditos uma organização tradicional das funções por haver uma exigência por parte do edital do Festival 72 horas, que as levaram a produzir, durante o processo de criação e produção do filme, todas elas estiveram pensando todas as etapas em conjunto, em reuniões que estimulavam chuva de ideias para a construção narrativa do filme. Assim, o cinema surge para essas mulheres artistas e militantes como uma oportunidade de fazer com que as suas reflexões sobre o que é ser mulher negra, já representadas através da performance corporal, da poesia e da música, pudessem alcançar ainda um público maior, que atravessasse fronteiras.

Nesse contexto, o cinema e o audiovisual se tornam a possibilidade mais viável em uma época em que a internet é uma grande aliada da difusão de conteúdos independentes; além de toda a possibilidade de se autorrepresentar que a modernização e o barateamento dos equipamentos trouxeram. Ou seja, essas mulheres estão inseridas no processo da “metrópole comunicacional” o qual menciona Canevacci (2015). Se apoderando dos meios digitais e de canais modernos de distribuição, essas mulheres narram sua história e fazem com que um público maior possa acessar suas narrativas. Como afirma a cineasta Erika Cândido⁴ (2018), “É isso, as pessoas estão descobrindo esse novo formato, essa nova possibilidade de falar através do audiovisual, através do cinema, é muito lindo o que ele alcança e a forma que ele chega, real”.

É por meio do digital e das possibilidades que ele traz que essas mulheres começam a construir novas verdades sobre seus corpos, sobre suas histórias, tornando possível uma representação que difere das construídas historicamente baseadas em imagens que vêm de uma construção de um olhar colonizador e racista. Representações essas nomeadas por Patrícia Hill Collins como estereótipos ou imagens de controle, que disseminam a imagem da mulher negra de

4 Erika Cândido em entrevista gravada em vídeo para a autora desta pesquisa em março de 2018 no Rio de Janeiro.

maneira objetivizada e desumanizada, deste modo justificando o controle de um grupo dominante sobre o grupo dominado. (COLLINS apud CARDOSO, 2014).

Elekô, curta-metragem de pouco mais de seis minutos, nasce assim do desejo de falar sobre as mulheres que antecederam “as tias” que percorreram a Pequena África⁵ e que tiveram papel importante na construção cultural do lugar, como Tia Ciata⁶ e outras tias. Nas palavras da cineasta Simone Ricco (2018)⁷,

A Livia (Vidal) muito espoleta, muito criativa, muito leve nesse sentido aí imaginativo, criativo, começou a pensar nessa ligação daquele espaço com a nossa ancestralidade, o quanto nós mulheres brasileiras, ali naquele espaço, tínhamos atravessado né, porque aquelas tias mais velhas, as tias que fazem parte da história do samba, Tia Ciata e outras tias, então a gente pensou em várias figuras femininas que teriam atravessado aquele território, e aí pensando nessas figuras, a gente nessa conversa, falou da chegada de mulheres que antecederam elas porque foram as primeiras mulheres negras que teriam chegado por ali. Então o primeiro link pra gente com a ancestralidade veio primeiro das tias que circularam ali na região e das tias a gente lembrou como elas chegaram ali, através das que vieram antes nos navios.

Para redefinir a identidade de mulher negra, e, portanto, construir uma representação sob outra ótica, desvencilhada dos estereótipos de negras escravizadas já conhecidas pelo grande público, as cineastas de *Elekô* partiram do retorno às mulheres africanas, se conectaram com a ancestralidade investigando a história da chegada destas mulheres escravizadas no Brasil, buscando saber mais sobre o passado e de onde vieram as suas ancestrais. Assim como afirmam as teóricas feministas negras que pensam o cinema por um viés interseccional, o contexto escravagista foi fundamental para a narrativa de *Elekô*, de modo que é a imagem estereotipada das mulheres negras e o olhar opositor (HOOKS, 1992) das cineastas para com essa imagem que as motivaram a assumir o poder do olhar, o poder de filmar a si mesmas e criar narrativas de autorrepresentação, assumindo assim o poder de criar novas identidades de mulheres negras.

É nesse movimento de assumir o poder do olhar que as cineastas de *Elekô* questionam um sistema colonizador que historicamente definiu a sua identidade de maneira essencialista,

5 Pequena África, localizada na Região Portuária do Rio de Janeiro ficou assim conhecida por se tornar uma comunidade de ex-escravizados após decretada a ilegalidade da escravidão no estado em 1831.

6 Tia Ciata chamava-se Hilária Batista de Almeida, moradora histórica da Pequena África. Foi mãe de santo e cozinheira e importante nome na criação do samba no Rio de Janeiro.

7 Simone Ricco relatou sua experiência em *Elekô* em entrevista concedida a autora deste artigo durante sua pesquisa, gravada em vídeo em março de 2018 no Rio de Janeiro.

reduzida aos principais estereótipos que menciona Lélia Gonzalez (2014). Mãe preta, mulata e doméstica. Elas deslocam a sua imagem dessas figuras, abrindo caminhos para que o público possa pensar a mulher negra de outro lugar, mais humanizado, com história e pertencimento a uma comunidade que resiste, com afeto. Desta forma, filmar essa história, para elas, é “contar através do sentir”, através de uma arte que não é a escrita, que já possui diversos registros na academia com as pesquisas, mas com o cinema que possui o poder de alcançar vários olhares, independente da palavra escrita, como comenta Simone Ricco (2018),

A gente deu conta de registrar artisticamente num tempo bem curto e de ter uma obra que tá sempre aí aberta para cutucar as pessoas sobre o significado, os silêncios, as falas, as escritas e não escritas das histórias que passaram por ali. A gente procurou captar só um pouquinho e colocar na roda.

Segundo as cineastas Simone Ricco, Ana Magalhães e Erika Cândido em entrevista para esta pesquisa em 2018 participam de *Elekô* cerca de 30 mulheres movimentando a criação, produção, pós-produção e distribuição, sendo que 13 assinam a direção, mulheres em sua maioria negras que pensaram juntas as imagens, os figurinos e as locações, tornando-se todas cineastas da mesma obra. Essa coletividade durante todo o processo fílmico é o que nomeamos aqui como um “modo *Elekô* de pensar e fazer cinema”, uma maneira particular de construir narrativas que envolvem experimentação, respeito e afeto entre as mulheres do Coletivo Mulheres de Pedra, mas também com relação as mulheres que surgem nesses processos de criação e produção para contribuir neste fazer e pensar. Nomeio esse modo coletivo e horizontal de pensar e fazer cinema como um modo *Elekô*, por esse nome ser tão significativo na ancestralidade africana, especialmente para as mulheres negras. *Elekô*, na mitologia africana, se trata de uma sociedade lorubá governada por mulheres, sendo sua líder maior *Obá*, orixá guerreira e caçadora. Essa Orixá protegia sua comunidade e era responsável por seu gerenciamento. Ela convocava as mulheres para reconquistar o mundo⁸.

A coletividade entre essas mulheres negras e não negras não nasce em *Elekô*, mas antes, enquanto grupo de economia solidária com sede em Pedra de Guaratiba (RJ). Descrevem-se em sua rede social do twitter⁹ como “um coletivo colaborativo, horizontal, independente e

8 *Obá*, líder da sociedade *Elekô* convoca todas as mulheres guerreiras. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/oba-lider-da-sociedade-eleko-comanda-todas-as-mulheres-guerreiras/>>
9 <https://twitter.com/MulheresdePedra?fbclid=IwAR3kkjuAWEW0KYjjCqctMEuwHJ5V8jPlvcHnLwtNujnWdlzyVMY3edHk6TQ>

autogestionado realizado por uma rede aberta de mulheres” (MULHERES DE PEDRA, TWITTER, 2012). Já realizavam nesse espaço sede atividades como hospedagem solidária e atividades artísticas, como sarau de poesias e intervenções musicais. A coletividade dentro da arte já fazia parte desse grupo antes do contato com o cinema.

Nesse contexto, as cineastas se organizam em uma maneira *Elekô* em defesa de uma imagem de mulher negra que resiste e reconstrói a sua história, e ataca utilizando o cinema como arma, mostrando ao público o que é ser mulher negra a partir do seu próprio olhar.

A gente encontrou nesse formato *Elekô* de se posicionar, que é defesa e ataque, defesa do que é fundamental para a gente que é fazer arte e resistir com arte e resistir com afeto e se tornar uma referência para pessoas, principalmente para pessoas que estão chegando agora é um prêmio também. (RICCO, 2018).

Elekô foi tão marcante, no sentido do filme que resultou e na maneira como foi produzido e filmado, que inspirou outras mulheres que participaram do Festival 72h no ano seguinte (2016). O filme *Quijaua* (2016) foi resultado da reunião de 50 mulheres, em maioria pretas, que se inspiraram nas cineastas de Mulheres de Pedra para fazer cinema, as cineastas do Coletivo Mulheres de Pedra estiveram juntas produzindo o filme.

A maneira *Elekô* de pensar e fazer cinema, numa condição descentralizada da figura de um único autor, reflete um pouco a maneira experimental com que a maior parte dessas cineastas iniciou na sétima arte. Apenas três dessas cineastas tinham contato com o fazer cinema antes de *Elekô*: Erika Cândido, Monique Rocco e Amanda Palma, as demais estavam experienciando pela primeira vez.

Houve então uma horizontalidade que permitiu que essas cineastas pudessem pensar o cinema em conjunto, inserindo suas contribuições em cada parte do filme, a partir de suas experiências dentro de outras áreas das artes: são musicistas, poetas, performers, linguistas, dentre outras áreas ligadas às artes. Essa multidisciplinaridade permitiu que o processo criativo do filme fosse intenso e repleto de riqueza visual, no sentido de que é possível observar e ouvir através da combinação imagem e som, diferentes performances que se conectam e constroem o filme. As próprias cenas do filme, onde em sua maioria a mulher negra nunca aparece sozinha, sempre acompanhada por outras mulheres, se apoiando umas as outras, trabalhando ou celebrando, reforça essa ideia *Elekô* de pensar junto e fazer junto.

Eu acho que o fazer coletivo é inquestionável pelo menos para as coisas que a gente gosta de fazer. Na arte né, impossível fazer arte sozinho na minha visão. E aí eu acho que o Elekô mostrou a arte de fazer entre mulheres que não foi uma coisa prevista, aconteceu. O Vini viajou e ele era o único homem do grupo e aí quando a gente viu, a gente estava reunida numa sala fazendo música, numa outra sala editando, numa outra sala escrevendo, só as mulheres numa casa. Tanto é que quando chegou o pai da Lívia a gente fez assim: “Ei, ei, ei, calma aí. Não, rapidinho. Vai embora, por favor!” Porque estava uma energia assim, um coletivo feminino tão incrível né. (MAGALHÃES, 2018).¹⁰

Apesar de a equipe ser formada apenas por mulheres (Fig. 1) ter sido uma consequência, pois o primeiro fotógrafo do filme viajou no período de produção, essa formação puramente feminina foi muito celebrada pelas cineastas de *Elekô*, fazendo sentido toda a construção que tornou o filme o que é. Uma narrativa pensada e executada a partir de um olhar autorrepresentativo, mulheres negras construindo sua imagem.

Figura 1 - Parte da equipe de Elekô



Fonte: Página do Facebook do Coletivo Mulheres de Pedra

As cineastas convocaram outras mulheres que quisessem e pudessem construir junto o filme, perguntaram quem gostaria de participar, o que teriam para mostrar enquanto arte que pudesse contribuir com a narrativa. Foi nesse percurso que conheceram outras mulheres que já possuíam um trabalho com temática ligada à história da mulher negra escravizada no Brasil, a performance *Lei do Ventre Livre*.

Na busca por mais mulheres que pudessem contribuir, procuraram quem teria amigos que pudessem emprestar equipamentos ou mesmo trazer junto seu trabalho dentro da equipe. E

¹⁰ Ana Magalhães em entrevista gravada em vídeo pela autora desta pesquisa em março de 2018 no Rio de Janeiro.

outro dado é a experimentação a partir do improviso, a exemplo do dia de gravação, em que a equipe encontrou ao acaso a artista Millena Lízia percorrendo a Pequena África com a performance Colheita de Sopro e a convidou para participar do filme.

Sobre fazer cinema, a cineasta Erika Cândido (2018)¹¹ afirma,

A gente não teve estrutura hierárquica, não tinha um diretor, éramos todas, não tinha uma produtora, éramos todas. Então era um fazer coletivo de fato. A obra saiu porque o coletivo trabalhou em pro daquela obra. A gente agora olha o cinema e fazer de uma forma diferente dessa que a gente fez é estranho. É um coletivo (filme), que ninguém enxerga como coletivo, mas é um coletivo, vira uma grande família fazer um longa, a gente fica quatro, cinco semanas juntos, seis dias da semana, como é que não é um coletivo? É um coletivo.

Pensar em fazer cinema fora da forma tradicional hierárquica, envolvendo 30 cabeças diferentes pensando um único projeto, poderia ser desastroso e talvez o filme esperado não acontecesse pelos possíveis desencontros de pensamentos. Porém, neste caso, esse modo compartilhado, essa maneira *Elekô* de criar e produzir, perpassa pelo afeto, escuta e respeito pelas ideias umas das outras, somando as contribuições, lapidando e construindo uma obra fílmica.

Ainda nessa perspectiva, de respeito, afeto e escuta no set de filmagem, a técnica de som Isabela Godoi chama atenção ao espanto que causa em muita gente esse modo horizontal de fazer cinema, envolvendo tantas mulheres, indo de encontro ao sistema patriarcal, que investiu desde sempre na competição entre mulheres (GODOI, 2018).

Godoi também aborda uma questão muito visível quando se trata de um cinema formatado de maneira hierarquizada, o modo como esse formato é masculino, e valoriza os setores predominantemente ocupado por homens, geralmente brancos, em uma equipe de cinema. Segundo Godoi (2018),

Na proposta em que reiteramos a hierarquia de dentro de nossas relações, o que passa a existir é uma relação de equidade entre as pessoas, tendo todos igual importância enquanto seres humanos e artistas. Se em algum momento existir cabeça de equipe e assistente, essa nomeação ocorrerá de acordo com a experiência e conhecimento técnico da função. Neste momento, apreendemos que enquanto um set tradicional vemos determinada função ocupar um lugar de poder, onde o sujeito reivindica para si tal posição, no modelo de construção coletiva não-hierarquizada concebemos essa função como potência, onde a sujeita não termina em si mesma este posto, mas multiplica a partir dele a potência de outras mulheres.

11 Erika Cândido em entrevista cedida à autora desta pesquisa em 2018.

Todas têm autonomia criativa e crítica. Todas importam. Todas são ouvidas. Não há espaços para silenciamentos. (GODOI, 2018, p. 14).

O principal conceito cinematográfico que seguem as cineastas desse filme é o do cinema como performance. Os seus trabalhos são construídos a partir da criação ou inserção de suas performances, seja através do corpo, do silêncio, das falas, da poesia, da celebração. “A gente já entendeu que a nossa construção é a partir de pensar performances” (CÂNDIDO, 2018).

Para Simone Ricco, construir *Elekô* tinha algo de cinema de linguagem (sua área de formação é Letras). É um cinema de experimentação em que a imagem e som são explorados e comunicam por vezes no silêncio, por vezes na fala que põe para fora o que há dentro dos pensamentos dessas cineastas negras.

Eu acho que *Elekô* é um cinema de linguagem. A linguagem do silêncio que a gente elabora na primeira cena, a linguagem do não silêncio, do desilenciar, a linguagem do desilenciar, que é a linguagem do texto que verbaliza isso né, do “como por pra fora?” que era o que a gente estava buscando ali. Então pra mim o *Elekô* é uma conjunção de linguagem e faz parte dessa conjunção para mim essa linguagem do corpo. A gente percebeu em cena como a linguagem do corpo podia ajudar nessa procura, a linguagem da arte, das artes plásticas, o trabalho da Milena que traz aquele vazio que depois vai enchendo, e esse encher de expectativas, e o vazio, é porque as vezes a gente se sente cheia e ao mesmo tempo cheia de vazio também. Então eu acho que pra mim é isso, é um cinema de expressão de múltiplas linguagens (RICCO, 2018).

Outro dado importante para essa experimentação, nesse modo de fazer e pensar cinema, é sua relação com o Sagrado Feminino¹² e seus rituais. Essa filosofia propõe a mulher um retorno à sua essência feminina, para recuperar o que foi negado e reprimido pelo patriarcado que aliado ao cristianismo afirmou a criação de uma hierarquia divina masculina que resultou na perseguição à mulher e a negação da Grande Mãe, a Mãe Terra, criadora de tudo o que existe.

Deste modo, os cultos e rituais à Deusa foram criminalizados e demonizados, a Grande Mãe foi negada em detrimento de um Pai cristão criador, visualizando como sujo, impróprio, pecado, o prazer feminino, representando a mulher como a responsável pelos males do mundo e sujeita à dominação masculina. Em *Elekô*, as cineastas trazem essa filosofia como referência através da energia feminina e da postura ritual. Essa referência vai caminhar em suas demais produções, essa experimentação elas denominam de Cinema Ritual,

12 Informações sobre o Sagrado Feminino em A consciência do Sagrado Feminino por Mariella Faur in: <http://www.teiadethea.org/?q=node%2F92>

A nossa relação com o Sagrado Feminino nas duas produções (Elekô e Fé menina) é muito importante, a partir da aplicação de algumas sensibilizações, de algumas conversas sobre o Sagrado Feminino, nós nos sensibilizamos para fazer o que a gente tem chamado de Cinema Ritual, então essa conexão com o sagrado, essa ligação que se estabelece antes da cena e que nos guia sensivelmente para a expressão corporal, gestual e facial. (RICCO, 2018).

Figura 2 - Cena do episódio 1 da série Fé menina



Fonte: Décima edição do Festival de Cinema Negro/Youtube

As cineastas não realizam um ensaio para a produção do filme, o modo de trabalho destas mulheres se dá por meio de reuniões para pensar como filmarão suas narrativas, pensando nas referências e na construção fílmica como ritual. Elas definem a narrativa e gravam tudo uma só vez, como um ritual filmado, mesclando ancestralidade e sagrado. O Cinema Ritual está mais explorado na série *Fé menina* (Fig. 2) como apresentado na sinopse do primeiro episódio, postada no evento de lançamento no Facebook¹³: “Iluminadas pela lua, as deusas adentram o ventre poético do manguezal. Sob a luz da minguante o endeusamento se revela em gestos, movimentos, oferendas que movem a travessia marcada por fé, feitiço e sabedoria” (FÉ MENINA, 2017). O Fé...Menina foi o trabalho audiovisual que utilizou de mais tempo na pré e pós-produção para ser realizada dentre todas as obras até o momento do Coletivo Elekô de Audiovisual, composto pelo Coletivo Mulheres de Pedra.

65 mulheres, em sua maioria preta, se reuniram em uma residência artística, em um final de semana. Esse número envolve a participação não só do elenco, das técnicas e artistas, mas

13 Lançamento Fé Menina: <https://www.facebook.com/events/277727129395007/>

também de quem cuida da alimentação da equipe, lugar de extrema importância ancestral e afetuosos, “onde mora todo o axé”, aos cuidados de Leila Vidal, fundadora do Coletivo Mulheres de Pedra e mãe da Lívia Vidal, e Dona Nair, integrante do coletivo. (GODOI, 2018).

Após *Fé...Menina*, as mulheres de pedra realizaram o curta-metragem *Mar de Elas* (2017), um processo ritual de expressão de dor pela perda da vereadora Marielle Franco, brutalmente assassinada. O filme envolveu 64 mulheres na produção, e trilhou a construção entre documentário e filme experimental, acompanhando os protestos no Rio de Janeiro pela morte da vereadora preta, símbolo da luta pelo povo preto e periférico do estado.

O curta-metragem *Elekô* está dividido em três atos, dentro de uma narrativa clássica de começo, meio e fim. No primeiro ato as fases da escravidão no Brasil, no segundo a mulher negra do presente entendendo o seu passado, a história de seus antepassados e se conectando com o ser mulher, o seu corpo, e ao que está ligado ao Sagrado Feminino e, por fim, a celebração em conjunto com outras mulheres.

As cineastas utilizam de pelo menos 14 materiais de composição na narrativa do curta-metragem. Esses materiais são: a) o figurino feito de estampas africanas e algodão branco, tecidos e turbantes, que ajudam a demarcar o tempo histórico no filme; b) o cenário simbólico, a Pequena África e seus diversos lugares, Cais do Valongo, ruas e vielas; c) A poesia Loucura São de Simone Ricco; d) a declamação da poesia em performance; e) as músicas “Movimento Pequena África” e “Movimento café” de Ana Magalhães, “Vovó não quer casca de coco” (Ponto de Umbanda) e “Dá licença” (Ponto de abertura); f) Lei Áurea narrada na performance Lei do ventre livre; g) o texto *De cores e curas* de Dani Gomes e outro texto construído baseado na frase “tudo faz sentido até agora” das próprias Mulheres de Pedra que aparece em sons de pelo menos três vozes femininas em sobreposição; h) voz off, vozes que falam ao mesmo tempo, que leem a Lei Áurea; i) o caderno utilizado por Dani Gomes para as reflexões que o filme aborda; j) o grande saco plástico com diversos sacos plásticos menores que carregam o sopro das mulheres na performance Colheita de sopro; l) os tambores que marcam a ancestralidade musical; m) as mulheres de pedra, personagens performers do filme;

n) as performances que carregam uma reflexão poética sobre a mulher negra, a ancestralidade africana e o sagrado feminino¹⁴.

Entre essas performances, a poesia, o corpo e a dança se manifestam. Utilizam da voz *off*, que interpreta as reflexões do filme e, por fim, o som, as músicas, a trilha sonora, os gemidos, o choro, o bater do tambor. Tudo carregado de significados que nos levam a um lugar de ancestralidade africana, hora nos transmitindo a sensação de estar em um tumbeiro¹⁵, ouvindo e sentindo as dores sofridas por mulheres vindas de África, e o som do mar que levava aquelas mulheres a uma terra desconhecida, como na performance Nau na primeira cena do filme. É com esse som que se arrasta na cena, que enquanto espectadores, acompanhamos o movimento dos corpos das personagens em cena, que vem e vão (Fig. 3).

Figura 3 - Cenas iniciais de Elekô



Fonte: *Elekô*

Ana Magalhães, musicista responsável pela trilha sonora, tem como referência, para seus trabalhos, o tambor de diversas regiões, principalmente o tambor de som africano. É através

14 Informações sobre o Sagrado Feminino em A consciência do Sagrado Feminino por Mariella Faur in: <http://www.teiadethea.org/?q=node%2F92>

15 Navios de carga que atravessava os africanos escravizados no Atlântico.

do tambor que o seu encontro com a ancestralidade se manifesta. Em seus trabalhos permite-se misturar o tambor com outros ritmos como o eletrônico, como fez em *Elekô*.

As minhas referências são do tambor né, de mulher e essa pesquisa da música negra, seja de onde for. Da África, Caribe, América. Tem muito da referência africana, que é onde eu vou buscar o que me alimenta. Um tambor e um eletrônico. As frases de um ritmo africano, mas o tambor em outras formas, assim, mas que tá ali presente de alguma forma. Então as minhas referências são as matrizes negras. Eu fico sempre tentando buscar esse lado. Cadê, onde é que a gente pode juntar com um ritmo aqui, com uma poliritimia, como que a gente pode fazer uma brincadeira sem ser a mesma coisa, mas sempre falando da mesma coisa (MAGALHÃES, 2018).

A referência de África vai acompanhar o filme em todos os seus elementos. É a primeira cena, com uma câmera objetiva direta que permanece em todo o filme, que nos revela os rostos e expressões em closes, dor e sofrimento de mulheres que saíram de seu lugar contra a sua vontade. No olhar, a dúvida, a procura por localização. Onde estamos? Que lugar é esse para onde estamos indo?

Em performance, Simone Ricco declama a poesia “A loucura sã”, escrita por ela para o filme (Fig.4):

A procura de sã consciência, de percorrer esse local, um ritual. Pequena África de chegar para morrer ou vingar, nos prazeres da vida, na gira, a girar. Na pedra, no porto, no morro, na praça, com harmonia, na loucura de criar. Esquinas, largos e vielas, cravejados de negruras, bares, lares, cantos, ervas, curas. Histórias encruzilhadas, multidão que entra e sai ao longo dessa beira de cais. Insanas passagens percorridas na sã consciência de que tudo que tem, existe, é. (RICCO, 2015)

Figura 4 - Simone Ricco em cena



Fonte: *Elekô*

Nas palavras acima, em fundo de poesia, Ricco reflete sobre a consciência da força e memória que a Pequena África carrega, é assim que a combinação imagem e som,

através da voz da cineasta e poetisa, apresenta esse espaço, o quão simbólico é onde a cena da performance *Nau no Cais do Valongo*, onde os negros africanos escravizados desembarcavam no Rio de Janeiro e eram vendidos aos senhores de escravos. Na cena, a imagem de uma mulher negra africana em plano médio, em expressão de dor e sofrimento, em seguida um plano geral apresenta o Cais do Valongo (Fig. 5) na Pequena África e ilustra esse chegar para morrer ou vingar. A boca da cineasta em close-up revela palavras que nos contam sobre a resistência dos negros através da criação, da arte. A sabedoria que trouxeram através do conhecimento das ervas, e as diversas histórias encruzilhadas, dos homens e mulheres negros africanos que desembarcavam forçadamente no Brasil.

Figura 5 - Cais do Valongo



Fonte: *Elekô*

Hoje, reconhecido como Patrimônio Histórico da Humanidade, a Pequena África foi moradia de negros ex-escravos, que em 1831¹⁶ quando o comércio de escravos se tornou ilegal (antes da abolição que aconteceria 50 anos depois), buscavam viver entre os seus, em comunidade e lá construíram suas casas. A época em que gravaram o filme, o Cais do Valongo havia sido descoberto muito há pouco tempo. Havia escavado e retiraram um tampa buraco que por muitos anos havia escondido aquele espaço histórico. Para a cineasta Ana Magalhães, esse momento tinha muito a ver com a energia

16 O Cais do Valongo de 1758 a 1831 era local de desembarque e vendas dos negros escravizados trazidos de África para o Rio de Janeiro. Em 1831 foi declarada por lei a ilegalidade da importação de escravos para o Brasil. Com a ilegalidade decretada, o Cais do Valongo foi desativado. MORAES, Renata Figueiredo, *A escravidão e seus locais de memória – O Rio de Janeiro e “suas maravilhas”*. Odeere: revista do programa de pós-graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade – UESB. Rio de Janeiro, Ano 01, número 02, volume 01, pág. 41, 2016. Acesso: <http://www.pretosnovos.com.br/dropbox/textos/publicados/5960-22044-1-PB.pdf>.

que cercava o filme, a energia de descoberta da ancestralidade africana que atravessa também as histórias dos antepassados das cineastas. Simone Ricco (2018) completa,

Então naquela região onde poderia escolher milhares de cantinhos, milhares de espaços, mas o Cais do Valongo simbolicamente para a gente era muito importante, pensar no espaço e como o espaço fica bonito em cena né, porque ele tem passado e ele é cortado, atravessado por pessoas que estão no presente, tinha todo um clima de escavação ainda, de obra, não mais de escavação, mas de obra, que mostra uma coisa de estar em construção, que eu acho que aquela cena tem muito ali, para onde estamos indo? De onde estamos chegando? Então dentro do território que foi delimitado, para a gente, uma coisa a gente sabia, que a primeira cena seria ali.

O processo histórico vivenciado pelas mulheres negras africanas e mais tarde negras brasileiras está presente em todas as expressões corporais encontradas no filme. Na segunda performance que segue no filme, *Lei do ventre livre* (Fig. 6) das artistas Verônica da Costa, Eva Costa e Andrea dos Anjos, localiza o espectador em dois momentos históricos caros a população negra escravizada de um modo geral e a mulher negra escravizada.

A voz *off* narra os dois primeiros artigos do decreto da Lei Áurea de 1888, que declarava extinta a escravidão no Brasil: “Art. 1º É declarada extinta, desde a data desta Lei, a escravidão no Brasil. Art. 2º Revogam-se as disposições em contrario”¹⁷. Nesta performance, inicialmente a câmera, que se movimenta a partir de um primeiro plano em uma das performer, nos apresenta suas mãos cheias de café, ela veste roupas de algodão com seios à mostra. Através do corpo que com as mãos esfrega café e o som que narra “está declarada extinta a escravidão no Brasil”, desloca o espectador para o momento em que a escravidão estava sendo extinta, período em que os negros escravizados eram explorados em lavouras de café.

17 Lei de N. 3353 a Lei Aurea de 1888.

Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/66274.html>>

Figura 6 - Sequência da performance Lei do Ventre Livre em Elekô



Fonte: *Elekô*

Em toda a sequência, a câmera que filma a performance está em primeiro plano, enquadrando detalhes do movimento dos corpos, hora nas mãos, hora em corpos que estão se movimentando em círculo e esfregando café em si mesmas. De um modo geral, a câmera em *Elekô* é bastante próxima dos corpos, revelando detalhes e movimentos, como se quisesse mostrar as marcas históricas que o corpo negro carrega.

O nome que a performance possui, Lei do ventre livre, lembra a primeira lei abolicionista do Brasil, decretada em 1871 e que declarava que todos os filhos de mulheres escravas nascidos a partir daquela data estariam livres. Porém, há controvérsias, de modo que essa lei indicava que essas crianças teriam duas opções: ficar sob a tutela dos senhores até completar a maior idade, sustentados e trabalhando para eles, ou seriam entregues ao governo, sendo que

na primeira opção os maiores beneficiados eram os donos de escravos. Nessa sequência, *Elekô* nos apresenta um momento caro às mulheres negras escravizadas e mães que, na dor da escravidão, ainda eram obrigadas a ver seus filhos em um processo de exploração mesmo supostamente livres.

Figura 7 - Performance Colheita de sopro na Pequena África



Fonte: *Elekô*

Do passado para o presente, ainda assumindo uma câmera objetiva direta, intercalando entre planos gerais e primeiros planos, a narrativa apresenta mulheres negras em movimento numa Pequena África atual. O som nos localiza, a introdução nessa cena é de um som eletrônico, com uma técnica chamada *scratch*¹⁸, utilizada por Dj's em seus *pick-ups*. Em um plano geral, a performer Millena Lízia aparece com um grande saco plástico com diversos pequenos sacos plásticos. Ela está em busca do sopro de outras mulheres, e na performance "Colheita de sopro" (Fig. 7) convoca outras mulheres para contar juntas as suas histórias. Nessa sequência, o som é experimentado em uma sobreposição de vozes ou camadas de vozes, técnica de montagem que referência o modo como o cineasta soviético Serguei Einsestein entendia a montagem cinematográfica. No fim, o resultado dessa técnica gera uma unidade do questionamento feito pelas cineastas: Como pôr pra fora? (Fig. 8).

Essa sobreposição de vozes aparece em voz *off*, e parte de uma mistura de dois textos escritos pelas cineastas para refletir sobre o questionamento que colocam no filme. A impressão que fica para o espectador ouvinte é que há uma conversa entre mais de uma mulher na

18 Scratch se trata de uma técnica musical utilizada por um turntablist ou pick-ups (como é mais conhecida no Brasil) que produz sons arranhando o disco de vinil para frente e para trás. Hoje em dia, o scratch é criado em programas de computadores que simulam o vinil. Considera-se o DJ Grandmaster Flash como o criador do scratch, no ano de 1978.

cena, mas algo que fica no plano do pensamento, pois a mulher que aparece em cena, ela está só e escrevendo.

Figura 8 – “Como pôr pra fora?”



Fonte: *Elekô*

Daí Ramos caminha enquanto escreve, reflete. A vemos em primeiríssimo plano e a câmera a acompanha em movimento. Uma mulher em movimento, procurando narrar a sua história. Para as cineastas, agora tudo faz sentido. A história da mulher negra, de onde veio, a ancestralidade, o sagrado feminino.

Como pôr pra fora? (Cor, som, movimento. África. Sim, arte.) Pelo menos uma vez na vida, agache pelada e deixe escorrer e sentir vermelho, isso é adubo pra terra (Feminina. Mãe. Tudo faz sentido até agora...). Ah, filha, continua! Não para de escrever a sua história, (menstruação) sua história é você quem escreve. (Tudo. Contração. Eu quero ser, mas como pôr pra fora? Tudo faz sentido até agora.) Isso tudo, essa história, (energia. Sim. Mas, o que faz sentido? Tudo.) tudo faz sentido para você? Se você não tiver coragem (conexão. Sentido.) pra dizer que pele preta não dói, ninguém vai entender. (África) Escreve e conta pros ôto. Tudo faz sentido até agora!" (*ELEKÔ*, 2015).

O sagrado feminino é evocado na fala em que as vozes femininas dizem: “pelo menos uma vez na vida, agache pelada e deixe escorrer e sentir vermelho, isso é adubo pra terra”.

Assumindo a câmera e a escrita narrativa do cinema, essas cineastas vão e contam para os outros o que é ser mulher de pele preta e as marcas da história que carregam a cor de sua pele. Trazem à tona a mulher negra como mulher que sente, que é mãe, que menstrua, que tem ligação com a terra. Partem, assim, de encontro com as narrativas construídas antes no cinema e na literatura sobre elas, representações travestidas de estereótipos como a mãe preta, que ocultava a maternidade própria desta mulher e era retratada cuidando dos

filhos dos brancos, como bem nos lembra Conceição Evaristo (2005). Simone Ricco (2018) comenta,

Então o que a gente pensou lá, esse trajeto da mulher negra pela sociedade brasileira, eu acho que fica muito escrito não pela ficção, mas pela realidade, que esse trajeto ainda é marcado de muita estigmatização. Todas as nossas formas de ocupar lugares sociais, elas são marcadas pela estereotipia.

Através do vermelho em diversos elementos do filme encontramos também referência a Orixá¹⁹ Obá. Essas referências aparecem especificamente na pele como o sangue de uma mulher que está parindo no tumbeiro, amparada por outras mulheres, também no *lettering*, no figurino, e no pó de urucum que utilizam na celebração ancestral final, que é o encontro com as outras mulheres, em celebração à vida (Fig. 9).

Chamam outras mulheres através da performance Colheita de sopro, que assim como Obá, em sua comunidade *Elekô*, convocava todas as mulheres. Ela era quem protegia e defendia seu grupo, garantindo a integridade política e o sustento da comunidade. As cineastas do filme *Elekô* convocam as mulheres negras para esse retorno, para dentro de si e para colocar para fora o que há dentro. Querer ser e pôr para fora. Mulher que sente, que pare, que se unem as outras mulheres em afetividade, se fortalecem e empoderam, escrevem as próprias histórias e celebram ao final.

Figura 9 - Sequência do ritual de celebração em Elekô



19 Sobre a sociedade Elekô e sua relação com Obá acessar o link: <https://www.geledes.org.br/oba-lider-da-sociedade-eleko-comanda-todas-as-mulheres-guerreiras/>

Conectaram-se com uma postura *Elekô* que reflete na narrativa, uma postura de

Mulheres que se cuidam, que não descuidam da batalha diária que é ser mulher negra. De está ali em uma postura de sofrimento, mas um desabar sem cair. Da gente ter em nosso corpo uma postura de quem está armado, de quem está preparado e de quem é de luta, mas uma luta que permite cuidar da dor da outra (RICCO, 2018).

Obá traz a organização, a altivez para *Elekô*, questiona o local determinado para a mulher negra historicamente nas representações, um lugar que por vezes foi de piada, de risos dos outros, e que para as cineastas a presença de *Obá* vem propor outro lugar, o lugar de quem veio mostrar outra coisa, outra história, de quem quer ser levada a sério. Com *Obá* a certeza da beleza e do modo como elas, enquanto mulheres negras, estão inseridas naquela narrativa. Subvertem os estereótipos. Elas optaram por não fazer a concessão para caber na fantasia do outro. Permitiram-se ser fiel a si mesma e escrever as suas histórias de vida (RICCO, 2018), que celebram na dança final (Fig.10).

Figura 10 - Cena final do filme *Elekô*



Fonte: *Elekô*

A afirmação de raça e gênero se dá nos trabalhos dessas cineastas através do retorno à essência feminina através do Sagrado Feminino e a busca por saber de onde vieram, buscando conhecer a história da ancestralidade africana que marca o povo negro na diáspora brasileira. Esse retorno e busca continuam marcando suas produções, que surgem ainda com esse modo *Elekô* de pensar e fazer cinema, a partir da coletividade de ideias e da horizontalidade da equipe.

Após o *Elekô* em 2015, as cineastas contribuíram na criação e produção do já mencionado curta-metragem *Quijaua*, que envolveu pouco mais de 30 participantes integrantes de outros coletivos. Esse filme também aborda cura e fortalecimento feminino, se trata também de um filme experimental, em que as imagens falam com o espectador. Também criaram o Coletivo Audiovisual *Elekô*, onde refletem e produzem cinema a partir de sua própria forma de fazer e pensar essa arte, dentro da coletividade, pensando juntas performances e rituais para falar sobre ser mulher, ser mulher negra.

Foi após ser premiadas no Festival 72h como Melhor filme, Melhor ficção, Melhor sound design e Menção honrosa e um prêmio com diversos equipamentos por *Elekô*, que as cineastas desenvolveram a série *Fé menina* (2017), que tem como proposta apresentar mulheres negras como rainhas e deusas em seus rituais. Elas retornam para um tempo antes do tempo de *Elekô*, quando as mulheres eram deusas e não mais apresentam um parto, mas as diversas possibilidades de parir, voltadas para o processo de ritual do Sagrado Feminino, da energia da Grande Mãe.

Conclusão

É neste sentido que essas cineastas continuam a escrever (filmar) e colocar para fora as suas histórias. Tornar visível as histórias das mulheres negras da diáspora brasileira, subvertendo o sistema midiático e cinematográfico de grande circulação no Brasil, que permanece em grande medida, ainda invisibilizando e estereotipando mulheres, homens e crianças negras.

Fazer esse cinema negro no feminino ainda é um percurso de resistência e luta, apesar de tantas produções se destacando. E o desejo de que esse cinema possa alcançar um grande público é uma das batalhas que essas cineastas enfrentam, movidas por um desejo de que os seus espectadores possam assistir a essa e outras produções.

A ideia que a cineasta Erika Cândido compartilha, com relação aos espectadores de suas produções, é que tem expectativa de que o cinema negro e as narrativas que cria dentro deste cinema seja visto por todos, negros e brancos. Tem como visão que esse cinema deve se comunicar com todos, que possa chegar a qualquer lugar, e assim cumpra o grande objetivo que é fazer com essas contra narrativas, essas novas representações, possam mexer com

as estruturas do racismo e transformar o modo como o negro é visto no cinema e fora dele. Porém, não tem sido esse cenário que tem presenciado enquanto cineasta e, também, espectadora.

Eu vejo que a gente é plateia das nossas obras, a gente é plateia dos nossos filmes, dos filmes dos nossos amigos, os amigos dos nossos. Então assim, eu quero ver o dia que vai existir esse rompimento dizer assim: A Ana, musicista preta... Será a Ana musicista. O cinema não ter o gênero cinema negro. É um sonho, é uma utopia, porque a gente precisa ainda afirmar esses lugares, que não são respeitados. A gente ver o Festival do Rio que não tem a gente, aí a gente precisa sim fazer o Encontro de Cinema Negro para ter a gente, aí você vai para o Encontro de Cinema Negro e ver a sala lotada de preto e de filmes incríveis (RICCO, 2018).

Portanto, o discurso da cineasta reforça ainda a discussão de que é preciso mais investimento para essas produções e, também, para a sua distribuição. É esse movimento que possibilitará que o cinema realizado por essas cineastas e essas novas representações de mulheres negras possam ser vistos por um público maior. Enquanto isso não é superado e ainda é preciso afirmar esse lugar, as cineastas de *Elekô* e outras cineastas negras continuam criando narrativas que possam afirmar raça e gênero, buscando dar visibilidade às suas histórias.

Referências

- CANEVACCI, M. Autorrepresentação: movimentar epistemologias no contexto da cultura digital e da metrópole comunicacional. In: Revista Novos Olhares – Vol. 4. N.1. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/download/102229/102408>. Acesso em: 25 de maio de 2017.
- CARDOSO, C. P. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia González. In: Revista Estudos Feministas, Florianópolis. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36757>. Acesso em: 05 de setembro de 2017
- EVARISTO, C. **Da representação a auto-representação da mulher negra na literatura brasileira.** Revista Palmares: cultura afro-brasileira, Brasília, ano 1, ago. 2005. p.54.
- GODOI, I. **Mulher preta no audiovisual: cinevivência, estética e afeto.** Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Comunicação Social, Departamento de Cinema e Audiovisual. Niterói, 2018.
- HOOKS, b. **Black Looks: Race and Representation.** Boston: South and Press. 1992.
- MAGALHÃES, Ana.; CÂNDIDO, Erika.; RICCO, Simone.; Entrevista concedida para a pesquisadora Luciana Oliveira Vieira. Rio de Janeiro. Março de 2018.

MORAES, Renata Figueiredo, **A escravidão e seus locais de memória – O Rio de Janeiro e “suas maravilhas”**. Odeere: revista do programa de pós-graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade – UESB. Rio de Janeiro, Ano 01, número 02, volume 01, pág. 41, 2016. Acesso: <http://www.pretosnovos.com.br/dropbox/textos/publicados/5960-22044-1-PB.pdf>.

PENAFRIA, M.; BAGGIO, A.; GRAÇA, Eduardo; **Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema**. 2015. In: Revista Científica/FAP, v. 12, pag. jan/jun. 2015. ISSN 1679-4915.

TEIXEIRA, F. E. **Cinemas “não narrativos”: experimental e documentário – passagens**. São Paulo, 2012.

Sites

Lei de N. 3353 a Lei Aurea de 1888. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/66274.html>> Acesso em: 17 de julho de 2015.

Sagrado Feminino em A consciência do Sagrado Feminino por Mariella Faur . Disponível em <<http://www.teiadethea.org/?q=node%2F92>> Acesso em: 20 de maio de 2017.

Twitter do Coletivo Mulheres de Pedra. Acesso: <http://twitter.com/MulheresdePedra>.

Filmes

Elekô. Direção: Coletivo Elekô de Audiovisual. Rio de Janeiro. Brasil. 2015. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=gyGOrl3KlIbw>.

Quijaua. Direção Coletiva. Rio de Janeiro. Brasil. 2016. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=n0bFX4njssA>.

Fé menina. Direção: Coletiva Elekô de Audiovisual. Rio de Janeiro. Brasil. 2016. Série piloto lançada em 2017 no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul.

Mar de Elas. Direção: Coletivo Elekô de Audiovisual. Rio de Janeiro. Brasil. 2017. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=PTqHSabm7g0>.

Recebido: 27.04.2020

Aprovado: 01.06.2020



O CHECKPOINT DE NGE LAY E A URGÊNCIA DE FALAR DE NOSSAS VULVAS

NGE LAY'S CHECKPOINT AND THE URGENCY TO TALK ABOUT OUR VULVAS

EL CHECKPOINT DE NGE LAY Y LA URGENCIA DE HABLAR SOBRE NUESTRAS VULVAS

Maria Cristina Simões Viviani¹

 10.21665/2318-3888.v8n15p36-67

RESUMO

Partindo da obra “Checkpoint” da artista birmanesa Nge Lay, este artigo tem o objetivo de abordar discussões sobre a construção cultural da vulva através da arte. Com base em uma perspectiva feminista e decolonial, cito obras que trazem a vulva como elemento central, e fazem emergir discussões acerca de seu simbolismo na contemporaneidade. Diante do padrão de corpos imposto, houve uma desnaturalização daqueles que não correspondiam ao colocado pela mídia para consumo, induzindo a um descontentamento das mulheres com sua realidade. Com isso, há uma necessidade culturalmente fabricada para a cirurgia plástica íntima, produzida como justificativa de um consumo de corpos feita por um sistema de regulação da feminilidade e do que significa ser mulher. Assim, através de trabalhos de diferentes artistas, busco trazer as pautas que atravessam a estética padronizada da anatomia feminina e que de alguma forma questionam narrativas hegemônicas. Por fim, a pesquisa tem como objetivo de que através da compreensão das disputas acerca do corpo da mulher, e de um maior repertório de imagens e representações, se democratize o entendimento de beleza de forma mais diversa e representativa.

Palavras-chave: Vulva. Arte. Mianmar. Feminismo. Decolonialidade.

¹ Doutoranda em Antropologia pela Universidade Federal do Pará, tem como área de pesquisa arte, gênero e decolonialidade. Possui mestrado em Antropologia pela Universidade Federal de Sergipe. Coursou bacharelado e licenciatura em Educação Física pela Universidade Estadual de São Paulo. E-mail para contato: mcris.vivi@gmail.com.

ABSTRACT

Based on the work "Checkpoint" by Burmese artist Nge Lay, this article aims to discuss art's cultural construction of the vulva. From a feminist and decolonial perspective, I bring attention to works that bring the vulva as a central element and stir discussions about its symbolism in contemporary times. In view of the imposed standard of bodies, there was a denaturalization of those who do not correspond to what was dispersed by the media, which led to women's despondency with their reality. Thus, there is a culturally manufactured need for intimate plastic surgery, justified by a consumption of bodies invented by a system that regulates femininity and what it means to be a woman. Through the work of different artists, I seek guidelines that go against the standardized aesthetics of female anatomy and that, somehow, bring into question hegemonic narratives. Finally, the research has the objective of understanding the disputes about women's bodies, and how a greater repertoire of images and representation can deliver an understanding of beauty that may be democratized in a way that is more diverse and representative.

Keywords: Vulva. Art. Myanmar. Feminism. Decoloniality.

RESUMEN

Basado en el trabajo "Checkpoint" de la artista birmana Nge Lay, este artículo tiene como objetivo abordar las discusiones sobre la construcción cultural de la vulva a través del arte. Basado en una perspectiva feminista y decolonial, menciono obras que traen la vulva como un elemento central, y traen discusiones sobre su simbolismo en los tiempos contemporáneos. En vista del estándar de los cuerpos impuestos, hubo una desnaturalización de aquellos que no correspondían con los puestos por los medios de comunicación para el consumo, lo que provocó un descontento entre las mujeres con su realidad. Con esto, existe una necesidad culturalmente fabricada de cirugía plástica íntima, producida como una justificación para el consumo de cuerpos fabricados por un sistema de regulación de la feminidad y lo que significa ser mujer. Por lo tanto, a través del trabajo de diferentes artistas, busco traer las pautas que cruzan la estética estandarizada de la anatomía femenina y que de alguna manera cuestionan las narrativas hegemónicas. Finalmente, la investigación tiene el objetivo de que a través de la comprensión de las disputas sobre el cuerpo de la mujer y un mayor repertorio de imágenes y representaciones, la comprensión de la belleza se democratizará de una manera más diversa y representativa.

Palabras clave: Vulva. Arte. Myanmar Feminismo. Decolonialidad.

Introdução

A vulva é historicamente foco de disputa de diferentes narrativas, sejam elas religiosas, médicas, sejam midiáticas. Aqui pretendo abordar algumas dessas disputas usando a arte como fio condutor. A partir de uma perspectiva feminista e decolonial, trago diferentes obras e contextos que tratam da vulva e fazem emergir diversas discussões acerca de seu simbolismo na contemporaneidade. A arte vem abordando a temática feminina principalmente através de artistas mulheres que ocupam cada vez mais os espaços que antes eram privilegiadamente masculinos. Assim, é também através da arte que o corpo da mulher vem sendo ressignificado. Referida enquanto portal de nascimento do ser humano, fonte de prazer, ou local de silenciamento, a imagem da vulva no meio artístico perpassa por sua anatomia, sua estética, sua expressão da sexualidade feminina, entre outros, sendo objeto relevante de pesquisa e debate.

Em 2018, em uma viagem à Tailândia, me deparei com o trabalho da birmanesa Nge Lay no Centro de Arte e Cultura de Bangkok. Uma vulva de tecido de grandes dimensões pendurada em um dos salões do museu era exposta em conjunto com um fino colchão no chão e um vídeo. Sua obra fazia parte da Bienal de Arte de Bangkok e estava em exibição no segundo semestre daquele ano. A obra me despertou interesse e logo a relatei com leituras feministas e decoloniais acadêmicas, percebendo como as questões sobre ser mulher encontram suas intersecções mesmo em realidades e contextos tão distintos.

A artista nascida em um dos países vizinhos à Tailândia, Mianmar, traz em seu trabalho chamado “Checkpoint” (fig. 1) questões ligadas ao gênero. Bacharela em Arte e Cultura pela Universidade de Yangon, a artista teceu uma vulva feita com dimensão suficiente para ser atravessada por um adulto. Essa vulva, pendurada na vertical nos museus onde é exibida, é uma obra de interação em que o visitante pode perpassá-la, assim como uma porta. Não à toa, o nome “Checkpoint” remete a uma passagem obrigatória, em que o indivíduo deve se identificar. A artista usa a expressão em língua inglesa para se referir ao momento do parto, em que todo ser humano, independentemente do sexo, passaria pela vagina. Com o seu trabalho, Lay nos lembra, nas palavras dela, que “todos

nós passamos por esse portão para chegarmos aqui²". A artista ainda acrescenta que gostaria que as pessoas passassem pelo seu trabalho como um portão, percebendo que é a partir daquele lugar, a vagina de uma mulher, onde se inicia a vida humana.

Figura 1 - Instalação *Checkpoint* de Nge Lay, Bienal de Arte de Bangkok, 2018.



Fonte: *Nge Lay's Checkpoint*, 2018.

O trabalho de Nge Lay abre um importante debate sobre a condição de ser mulher na sociedade atual, especificamente em Mianmar. Apresentar uma vulva gigante como obra de arte em uma sociedade pautada em sua construção na hierarquização dos gêneros, rompe com expectativas patriarcais e abre fissuras para recolocar a mulher e a relação com a sua sexualidade na sociedade. É usando o trabalho de Lay como ponto de partida que pretendo abordar obras que utilizam a vulva em sua simbologia para tratar de

2 Todas as citações de Nge Lay foram retiradas de entrevistas dadas para canais de arte e cultura internacionais. A tradução é livre da autora.

questões de gênero que aflingem as mulheres.

Assim, através de trabalhos de diferentes artistas, busco trazer as pautas que atravessam a estética padronizada da anatomia feminina e que de alguma forma questionam narrativas hegemônicas. As obras aqui referenciadas foram encontradas em busca online, com exceção da obra de Nge Lay, que inicia a ideia da pesquisa, e da artista paraense Lise Lobato, a qual tive a oportunidade de ver seu trabalho pessoalmente. O restante dos artistas foi referenciado por artigos acadêmicos ou jornalísticos lidos durante a pesquisa para a base do texto. As principais palavras utilizadas nos sites de busca Google, Google Acadêmico e Scielo foram “artista”, “arte”, “vulva”, “vagina” e suas variáveis tanto em português quanto em espanhol e inglês. Com base nos resultados e nas obras citadas por outros autores, busquei mais informações a respeito do artista e análises de curadores sobre o seu trabalho para interpretar se a obra poderia acrescentar a esta investigação. Nas obras escolhidas para serem mencionadas nesta pesquisa, me ative à princípio nas leituras curatoriais para em seguida traçar seu paralelo com o conceito a ser relacionado para o aprofundamento e continuidade da reflexão do estudo. Assim, buscando esclarecer o impacto da obra em seu contexto de origem.

O desenvolvimento do artigo está organizado por subtítulos que trazem o tema principal a ser tratado e os artistas escolhidos para subsidiar a discussão proposta. Com isso, espera-se que o leitor se situe na narrativa desenvolvida a fim de alcançar o propósito desta pesquisa. Em suma, esta análise tem como objetivo que, através da compreensão das disputas acerca do corpo da mulher, e de um maior repertório de imagens e representações, se democratize o entendimento de beleza de forma mais diversa e representativa.

1. Desigualdade de gênero no mundo e na arte – Georgia O’Keeffe

A fim de contextualizar minimamente o processo histórico e geográfico do país de origem de Nge Lay, faço algumas comparações de Mianmar, antiga Birmânia, com o Brasil. Mesmo os dois países sendo muito distantes no globo, existem pontos de convergência entre eles. Ambos possuem passados de colonização e dizimação de

diversos grupos étnicos originários nos países. Cada qual com suas particularidades, Brasil sendo colonizado pelos portugueses, enquanto Mianmar, assim como sua vizinha Índia, colonizada pelos britânicos. Porém a extensão territorial, de fato, é muito distinta. A área brasileira é 12 vezes maior do que a área geográfica birmanesa, sendo a população apenas três vezes maior do que a do país do sudeste asiático.

Em 2019, segundo o relatório mundial de Desenvolvimento Humano (IDH) divulgado pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (Pnud), os birmaneses ocupavam na 145ª posição, sendo qualificado como um país de médio desenvolvimento humano, enquanto o Brasil ficou na 79ª posição, entre os países de alto desenvolvimento humano. Lembrando que as qualificações do IDH são de muito alto, alto, médio e baixo, com 189 países no ranking.

No que se diz especificamente à mulher e às políticas de gênero, Mianmar parece ter maiores problemas em comparação ao Brasil, segundo o Índice de Desigualdade de Gênero publicado em 2019, apesar dos dois países possuírem legislação direta para punição em casos de violência contra a mulher. O Índice de Desigualdade de Gênero é uma medida que reflete a desigualdade entre homens e mulheres em três dimensões diferentes: saúde reprodutiva (taxa de mortalidade materna e taxa de gravidez de adolescentes), empoderamento (parcela de cadeiras parlamentares ocupadas por mulheres e parcela da população com pelo menos algum ensino médio) e participação no mercado de trabalho (taxa de participação na força de trabalho). No último relatório realizado em 2018, o Brasil se encontrava na 89ª posição, enquanto Mianmar estava na 106ª, demonstrando ter maiores problemas sociais relacionados à gênero segundo o índice. Mesmo com o distanciamento dos 17 países entre a colocação do Brasil e Mianmar, mulheres apresentam problemas típicos de sociedades patriarcais em maior ou menor intensidade.

A problemática da desigualdade de gênero encontrada em diferentes escalas em diversos países não se expressa somente nos números formais governamentais, como também se reflete na arte. No conhecido texto de Linda Nochlin “*Why Have There Been No Great Women Artists?*”, a autora comenta o status da mulher na arte ao longo dos séculos. A autora conclui, em seu ensaio, que as raras oportunidades permitidas para as mulheres

na área artística não possibilitavam que elas chegassem ao mesmo nível técnico e de influência na arte como os homens. Assim, Nochlin desconstrói uma percepção histórica machista, em que a genialidade artística seria reservada exclusivamente aos homens. Apontando para a diferença no tratamento dos sexos nas instituições, a autora demonstra como a própria estrutura construída para a legitimação do mercado da arte impossibilitava mulheres de acessarem espaços privilegiados destinados aos jovens artistas.

Nachlin acrescenta de que o assombro deve ficar por parte das mulheres que, mesmo com toda a ausência de apoio, conseguiram se destacar ao longo da história. Mas há um recorte claro dessas mulheres que tiveram a atípica oportunidade de exercerem a arte enquanto profissão:

Mas, na realidade, como sabemos, nas artes e em centenas de outras áreas, as coisas permanecem estultificantes, opressivas e desanimadoras para todos aqueles - mulheres incluídas - que não tiveram a sorte de nascer brancos, de preferência da classe média e, acima de tudo, homens. A falha não está em nosso horóscopo, nossos hormônios, nossos ciclos menstruais ou nossos espaços internos vazios, mas em nossas instituições e nossa educação - educação que inclui tudo o que acontece conosco desde o momento em que entramos, neste mundo de símbolos, sinais e significados. De fato, o milagre é que, dadas as enormes probabilidades contra mulheres ou negros, muitos conseguiram alcançar tanta excelência - senão grandeza imponente - naqueles bastões de prerrogativas masculinas brancas como ciência, política ou arte. (NOCHLIN, 2006, p. 5, tradução minha).

Assim, a grande maioria das mulheres que conseguiu conquistar território no campo elitizado das artes era branca, vinha de classes econômicas privilegiadas, e tinha homens como tutores. Georgia O'Keeffe, pintora estadunidense, reconhecida por suas pinturas de flores e por seu abstracionismo, tinha o seu sucesso constantemente relacionado ao seu marido, o fotógrafo Alfred Stieglitz. Muitas de suas pinturas da década de 1920 foram relacionadas à anatomia feminina, porém sob forte negação da artista. A artista decidiu se distanciar do abstracionismo para não ser novamente mal interpretada, e queria deixar claro que sua intenção em suas obras era a de ser objetiva. Suas pinturas, ela reestabelecia, são apenas flores, apesar dos críticos julgarem similaridade com vulvas. Mesmo assim, nos anos 1970 o movimento feminista abordou algumas de suas pinturas como sinal de empoderamento feminino, ainda que a autora recusasse a relação (DROHOJOWSKA-PHILP, 2004).

Embora O'Keeffe estivesse ansiosa para encontrar revisores que não apresentassem sensualidade, feminilidade ou Freud, suas tentativas de manipular a recepção crítica não tiveram êxito. Na maioria dos casos, a pintura de O'Keeffe foi revisada ao lado das fotografias de Stieglitz. Como sempre, Stieglitz e seu trabalho foram descritos em termos reverenciais, e vários escritores continuaram a creditá-lo como a força por trás da carreira de O'Keeffe. Embora suas fotografias, além dos retratos de O'Keeffe, fossem analisadas formalmente, suas pinturas foram discutidas em grande parte como expressão do seu gênero. (DROHOJOWSKA-PHILP, 2004, p. 229, tradução minha).

Figura 2 - Três diferentes obras de Georgia O'Keeffe. Da esquerda para a direita: *Black Iris*, 1926. Óleo sobre tela, 91,4 x 75,9 cm. *Grey Lines with Black, Blue and Yellow*, 1923. Óleo sobre tela, 121.9 x 76.2 cm. *Grey Line with Lavender and Yellow*, 1923. Óleo sobre tela, 121.9 x 76.2 cm.



Fonte: DABROWSKI, 2011.

Enquanto O'Keeffe não tinha o intuito de fazer referência à vulva, Lay deixou clara sua intenção em "Checkpoint". As obras, separadas por quase um século, remetem a polêmicas em torno da genitália feminina, intencionalmente ou não. O referencial do material utilizado pela birmanesa em seu trabalho faz alusão direta às saias tradicionais vestidas diariamente pelas mulheres birmanesas, os *longyi*. Lay costura oito tipos de *longyi* de diferentes grupos étnicos do país. A escolha do material é interessante por se tratar de uma vestimenta tradicional, porém usada rotineiramente ainda no presente. Tanto mulheres quanto homens birmaneses usam *longyi* em seu cotidiano, porém o

estilo das saias é diferente. Enquanto a das mulheres existe uma fita de amarração na cintura, os homens apenas dão um nó no próprio tecido para amarrá-la. O comprimento da saia é na altura dos tornozelos, independente do sexo, mas suas estampas variam das femininas para as masculinas. As das mulheres costumam ter temas florais e cores mais vibrantes, enquanto as dos homens são geralmente padrões de xadrez ou listras em cores mais escuras. É comum ver homens e mulheres com trajes sociais típicos ocidentais cobrindo o dorso em simultâneo à vestimenta tradicional local sobre as pernas.

Há a possibilidade de leitura e interpretação dos tecidos de *longys* utilizados na obra de Nge Lay por aqueles que os reconhecem e os percebem enquanto elemento simbólico em seu trabalho. Rancière (2005), quando discursa sobre a “Partilha do Sensível”, em que aborda a forma em que as estéticas são possíveis de serem compartilhadas, percebe como as obras artísticas podem ter impacto social quando seus códigos são a partir de um comum. Com isso, a arte atinge o público a partir de uma sensibilidade partilhada coletivamente. A escolha da artista pelos *longyi* femininos para a representação da vulva em seu trabalho pode ser considerada como uma forma de representatividade e empoderamento das birmanesas. É como se agisse na forma de uma denúncia, de uma cultura de silenciamento das mulheres ratificada pela vergonha de sua própria anatomia, e um pedido, para que não se calem mais.

“Checkpoint” levanta questionamentos sobre o local da mulher na sociedade e a relação da mulher com seu próprio corpo, especificamente a área genital. Lay comenta que o seu trabalho é uma obra consequente da “combinação de diferentes sentimentos, satisfação e insatisfação, orgulho e tristeza que advém de ser mulher³”. A artista complementa que o interesse com seu trabalho é de “enviar uma mensagem de que a porta pela qual nascemos para o mundo não deve ser considerada impura⁴”.

3 Entrevista concedida à Yavuz Gallery, 2018, tradução minha.

4 Entrevista concedida à Yavuz Gallery, 2018, tradução minha.

Figura 3 - Instalação *Checkpoint* de Nge Lay, Bienal de Arte de Bangkok, 2018.

Dimensões variadas.



Fonte: *Nge Lay's Checkpoint*, 2018.

No livro de Emily Martin (2006), “A Mulher no Corpo – uma análise cultural da produção”, a autora demonstra a construção cultural do conhecimento científico sobre o corpo da mulher. Martin argumenta que as expectativas culturais haviam induzido a erros nas descrições de observações científicas renomadas. A partir deste ponto, a antropóloga demonstra como imagens que são culturalmente influenciadas na biologia são sexistas, demonstrando como os corpos das mulheres e dos homens estão inevitavelmente enredados nas operações de poder.

A “impureza” com que é tratado o órgão feminino é frequentemente relacionada ao desconhecimento de que se tinha sobre o corpo da mulher e aos mecanismos fisiológicos do ciclo menstrual. Com uma medicina escrita por homens, é por eles mesmos que a fisiologia feminina foi estudada e exposta ao longo dos anos. Com ignorância sobre a genitália da mulher, os homens retrataram a menstruação tantas vezes como “impura”, a estigmatizando não só para a sociedade masculina, mas para a feminina também. As raízes desse conhecimento gerado apenas por homens têm consequências marcantes ainda hoje, quando as próprias mulheres acreditam que sua fisiologia e fisionomia são passivas de vergonha (Martin, 2006).

Beauvoir (1980), ao explicar as mulheres como o “segundo sexo” da nossa sociedade, expõe as consequências desse saber insistentemente construído por homens, colocando as mulheres como um corpo estranho, um corpo segundo a ser representado. Esse processo histórico, ainda que não seja linear e que tenha tido suas resistências ao longo do caminho, deixou marcas profundas no entendimento das mulheres com o seu próprio corpo, invisibilizando sua anatomia e seus processos fisiológicos particulares.

2. A anatomia feminina na arte – Lise Lobato e Jamie McCartney

Apesar da especificidade do contexto de Nge Lay, o tema da anatomia genital feminina percorre a arte em diversos trabalhos de artistas ao redor do mundo. A artista paraense Lise Lobato expôs uma de suas obras no Espaço Cultural das Onze Janelas no eixo “Sagrado Feminino” da exposição “Dilemas 2019” em Belém do Pará. Em seu trabalho escolhido pela curadoria de John Fletcher, pequenos objetos feitos de tecido, linha e acrílico foram fixados lado a lado.

Figura 4 - Instalação de Lise Lobato. Foto da Bienal de Mato Grosso, 2004.



Fonte: Lise Lobato, [s.d.].

Quando tive a oportunidade de visitar a exposição, seu trabalho me remeteu a diferentes formatos de vulvas. Lobato conta, em diálogo feito em busca de mais detalhes do processo artístico da obra, que sua intenção inicial não tinha referencial à anatomia feminina. Na realidade, sua inspiração foram os sítios arqueológicos paraenses da Ilha do Marajó, local onde nasceu e reside. O trabalho se iniciou com a proposta de mostrar os buracos feitos por arqueólogos na terra na procura de artefatos de cerâmica indígenas. Lobato relata que durante o processo das mais de 60 peças, elas foram tomando formato de vulvas, e que o público quando se deparava com a instalação tinha esta interpretação. O título da exposição “O que tu guardas”, apesar de ser uma referência à terra indígena do Marajó, também deixava aberta a possibilidade de leitura da intimidade feminina como compreensão, sendo inclusive mais frequente do que a ideia originária proposta. Para a autora tudo está relacionado: a vulva e a mãe terra, ambas como geradoras de vida. Ela ainda acrescenta: “uma obra é sempre uma obra aberta, você aceita a forma de como as pessoas as veem⁵”.

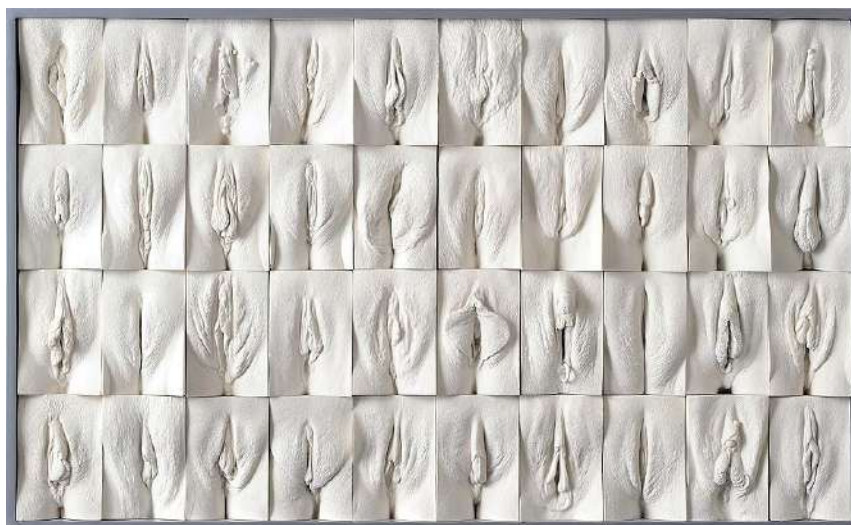
A partir da interpretação dada por uma perspectiva feminista, o trabalho de Lobato pode ser visto como importante na narrativa para a naturalização dos diversos formatos de vulvas. Com a pressão estética cada vez mais forte sobre as mulheres, é exigido de seus corpos um padrão cada vez mais restrito e específico. Para Creighton e Liao (2019) poucas pessoas podem escapar da pressão das normas da aparência, mas as pesquisas mostram consistentemente que a maioria das mulheres está insatisfeita ou estressada pelos aspectos de sua aparência física, de forma que, na sociedade contemporânea, a insatisfação com o corpo tem caminhado junto com o fato de ser mulher. Nascimento, Próchno e Silva (2012) observam que, de forma contraditória, quanto mais parece que há um avanço na autonomia individual das mulheres, mais há exigência aos modelos sociais de corpo. Paralelamente ao desenvolvimento dos movimentos feministas, caminha a intensificação de pressões sociais de normas corporais. Se por um lado havia os ganhos no sentido da liberação do corpo feminino, para seu exercício pleno de sua sexualidade e de sua ocupação em setores da esfera pública, pelo outro a mídia já se impunha na delimitação de ações e práticas femininas, principalmente quando o assunto

5 Entrevista online cedida em maio de 2020.

é estético. Goldenberg (2005) defende que vivemos em um “equilíbrio de antagonismos”: um dos momentos de maior independência e liberdade femininas é também aquele em que um alto grau de controle em relação ao corpo e à aparência se impõe à mulher brasileira.

Com a pressão estética do mercado de consumo, as partes do corpo feminino foram sendo padronizadas, desnaturalizando corpos que não se encaixavam nas normas dos comerciais circulados pela grande mídia. Esta imposição chegou também à genitália da mulher, colocando imposições sobre o formato de sua vulva. A fim de retardar o avanço na quantidade de cirurgias plásticas íntimas trabalhos como o do artista do britânico Jamie McCartney surgiram. *The Great Wall Of Vagina* (em clara referência à Grande Muralha da China) traz painéis feito de moldes de vulvas de diversas mulheres ao redor do mundo. Ao todo, são 400 voluntárias, de 18 a 76 anos de idade, formando nove metros de painéis. O artista diz ter a intenção de educar as pessoas sobre como mulheres normais realmente se parecem, pois acredita que por conta do número de imagens pornográficas que se tem acesso hoje em dia de corpos femininos a aparência da vulva se tornou uma fonte de ansiedade para muitas mulheres. Com isso, McCartney espera que através de sua obra o público perceba que vulvas são tão diversas quanto rostos, e que o impacto de seu trabalho ajude a diminuir o aumento exponencial que as cirurgias plásticas íntimas têm tido nos últimos anos (Changing Female Body Image Through Art, s.d.).

Figura 5 - Painel 1 da obra *The Great Wall of Vagina* de Jamie McCartney, 2008.



Fonte: “*Changing Female Body Image Through Art*”, [s.d.].

Como apontado pela obra *The Great Wall of Vagina*, diante do padrão de corpos imposto, houve uma desnaturalização das formas que não correspondiam ao colocado pela mídia para consumo, induzindo a um descontentamento das mulheres com sua realidade. Assim, há uma necessidade culturalmente fabricada para a cirurgia plástica, produzida como justificativa de um consumo de corpos feita por um sistema de regulação da feminilidade e do que significa ser mulher. O gasto emocional e econômico exigido pela indústria de beleza sobre as mulheres não terá fim até que as mulheres se reeduquem sobre sua própria anatomia.

3. As cirurgias plásticas íntimas e a padronização dos corpos – Hannah Wilke e Suzanna Scott

No Brasil, a indústria de cirurgias plásticas é famosa mundialmente pela sua grande procura pelas novas pacientes. As cirurgias plásticas íntimas, especificamente, têm se tornado moda recentemente entre as brasileiras. Vieira-Baptista, Lima-Silva e Beires (2015) questionam o alto número de cirurgias íntimas que vem sendo realizadas. Os autores apontam o modelo da “perfeição genital” feminina da contemporaneidade longe do *L’Origine du Monde* (Fig.6) de Gustave Courbet, e sim, mais próxima de uma genitália pré-púbere. Descrevem que a vulva desejada possui “pouco ou nenhum pelo, pequenos

lábios recobertos pelos grandes, preferencialmente com simetria perfeita” (Vieira-Baptista, Lima-Silva e Beires, 2015, p.393). Para os autores essa idealização da vulva perfeita é fruto de uma exposição a imagens constantemente manipuladas, e criticam a escolha pela intervenção cirúrgica de algumas mulheres e da aprovação de alguns cirurgiões, como uma forma de tentar corrigir a natureza.

Figura 6 - *L’Origine du Monde* de Gustave Courbet, 1866. Óleo sobre tela.
46 x 55cm.



Fonte: Gustave Courbet – *The Origin of the World*, [s.d.].

Em um estudo desenvolvido por Silva, Paiva e Costa (2017), se observou uma maior frequência de discursos favoráveis ao “embelezamento íntimo”, associados mais aos argumentos sobre “autoestima” e saúde da mulher e menos à vaidade. Segundo esses discursos, haveria uma relação direta entre saúde da mulher e embelezamento da região íntima e aparência da genitália. Porém, para o médico cirurgião português Vieira-Baptista (2014), os médicos especialistas nesse tipo de procedimento fazem afirmações sem qualquer suporte científico e garantem resultados improváveis. Ainda, o autor acredita que em grande quantidade dos casos primeiramente cria-se a necessidade, inventa-se a doença ou defeito, e depois promove-se a sua cura, explorando fraquezas individuais prometendo melhoras incertas na autoestima, na função sexual, ou na vida matrimonial, por exemplo.

Grande parte das intervenções propostas estão desaconselhadas por falta de motivos médicos para a sua realização e ausência de estudos em termos de eficácia e segurança. Não há consenso em termos da linguagem usada para denominar as diferentes intervenções. Intervém-se sobre o «ponto G», mesmo que a ciência não tenha provado a sua existência! Uma irrealista melhoria da função sexual (diminuição da dor, aumento da libido, aumento do prazer) são anunciados na maior parte dos casos, sem que de tal haja evidência científica. (VIEIRA-BAPTISTA, 2014, p. 223).

Schimitt (2014), em sua pesquisa sobre a conformação de um padrão estético de genitália feminina através de cirurgias plásticas, demonstra por meio de revisão de artigos médicos sobre a hipertrofia dos lábios menores da vulva, de que não há referência de problemas de ordem fisiológica. Os autores também comentam da existência de um enorme espectro de variação de tamanhos, cores e formas das genitálias, ainda assim Schimitt nota que há uma forte tendência a estigmatização de genitálias assimétricas, volumosas e de coloração mais escura (SCHIMITT, 2014). Sobre o processo pré-cirúrgico a autora discorre:

Alguns autores defendem que, por se tratar de cirurgias que se baseiam em um padrão estético subjetivo, é necessário um tratamento mais individualizado, que leve em consideração as particularidades anatômicas e fisiológicas de cada paciente. Assim, afirmam que, em uma mesma paciente, dificilmente é encontrada uma simetria dos pequenos lábios, sendo necessário que o procedimento seja adaptado para as especificidades de cada caso. (SCHIMITT, 2014, p. 51).

Corroborando com o trabalho de Schimitt (2014), Andrikopoulou et al. (2013) encontraram uma escassez de informações sobre qual seria a anatomia “correta” da vulva. A autora consultou 59 livros entre anatomia e ginecologia especializada, e ainda assim conclui não haver dados suficientes para definir os tamanhos anatômicos da genitália feminina. Andrikopoulou argumenta:

Quando uma mulher saudável expressa preocupações sobre sua vulva, a resposta do médico deve ser informada pelo conhecimento clínico. As informações da morfologia vulvar são escassas e imprecisas nos livros médicos. A falta geral de recursos profissionais significa que os médicos podem, consciente ou inconscientemente, confiar em experiências pessoais e na cultura popular para formar suas opiniões, assim como seus pacientes. (ANDRIKOPOULOU et al., 2013, p. 648, tradução minha).

Em contraste às poucas referências científicas da anatomia feminina, há uma enorme quantidade de imagens que proliferam dia a dia nas mídias de massa compondo os ideais de mulheres esperados e almejados. Porém, é improvável que essas imagens, que podem ter sido alteradas digitalmente, sejam representativas do que é típico para as mulheres.

Mesmo assim, elas podem exercer influência poderosa na autoimagem de uma mulher (Andrikopoulou et al., 2013).

A referência de obras de artistas mulheres que trabalham com temáticas feministas é uma contra proposta a estas imagens padronizadas que têm grande circulação. A artista estadunidense Hanna Wilke dedicou grande parte da sua obra a questões de feminismo, sexualidade e feminilidade. Através de uma repetição de esculturas em variados tamanhos, cores e formas, Wilke invoca no observador o imaginário da vulva em sua diversidade. Ela foi uma das primeiras artistas a usar imagens vaginais em seu trabalho com o objetivo de se envolver diretamente com questões feministas. Durante o final da década de 1950 até o início da década de 1970, Wilke trabalhou na criação de um tipo de iconografia feminina baseada no corpo, construindo formas abstratas e orgânicas que se assemelhavam à genitália feminina (GUGGENHEIM MUSEUM, s.d.). Alguns exemplares desestabilizam a forma da vulva a tal ponto que eles funcionam em um nível puramente figurativo. A artista exibia essas formas no chão ou na parede de uma maneira altamente organizada e repetitiva que remetia ao minimalismo (WILLIAMS, 2019).

A obra de Wilke no movimento deliberado e repetido sustenta cada forma atestando uma presença física. A dobradura é palpável em inúmeras esculturas dos anos 70 e 80, com materiais que variam do bronze ao chiclete. Abstratas e inconfundivelmente yônicas, as esculturas de Wilke não são ilustrações literais da vulva, mas evocações de abertura e vulnerabilidade, profundezas ocultas e intimidade. Trabalhando desde a década de 1960 até sua morte em 1993, Wilke buscou uma linguagem visual que pudesse falar sobre o que significa ser uma artista feminina - viver, amar, sofrer e desejar dentro do corpo de uma mulher (MARCINIAK, 2018, online, tradução minha).

Figura 7 – Esculturas produzidas por Hannah Wilke entre 1960 e 1980.
Materiais e dimensões variadas.



Fonte: *The Art Of Hannah Wilke*, [s.d.].

A obra de Wilke democratiza a percepção e a imagem da vulva, trabalhando com a sua subjetividade. De maneira não anatômica a artista nos remete à anatomia diversa dos corpos. Também neste sentido, o trabalho de Suzanna Scott nos faz enxergar a vulva de diferentes formas através de um objeto utilizado rotineiramente: porta-níqueis. A obra *Coin Cunts* (Fig.8) de Scott remete não só aos corpos das mulheres ao redor do mundo, como também faz associação da necessidade de mulheres terem maior autonomia econômica.

Para Scott (2015), a obra surge como contra resposta às correntes misóginas e racistas nos Estados Unidos, representando um símbolo visual de empoderamento e igualdade para todas as pessoas com vulva. A artista declara: “Ao expor o interior misterioso de um

objeto onipresente, acho que cada porta-níquel é distinto, assim como todo ser humano é único” (SCOTT, 2015, online).

Figura 8: A obra “*Coin Cunts*” de Suzanna Scott, 2015. Instalação.
Dimensões variadas.



Fonte: SCOTT, 2015.

Obras como a de Wilke e Scott ajudam a desmitificar o modelo de vulva ideal, aumentando o espectro do imaginário social sobre o que pode ser considerado normalidade biológica e também o que deve ser visto como a beleza única de cada corpo. Na contramão desse discurso, Schimitt (2014) demonstra como há uma confluência entre padrões estéticos e padrões diagnósticos, havendo uma patologização das hipertrofias genitais, ou seja, variações anatômicas regulares em que haveria um tratamento recomendado através da cirurgia plástica.

Imagens de “antes e depois” ilustram nitidamente um padrão bastante marcado que fica evidente através da uniformização estética das genitálias que sofreram tais procedimentos. Nelas podemos observar uma homogeneidade estética e uma profunda diminuição do volume aparente que nos leva a crer que, a

despeito do que alguns médicos afirmam, há sim um padrão estético almejado tanto por cirurgiões, quanto pelas pacientes. (SCHIMITT, 2014, p. 53).

A autora reitera que a história da medicalização da mulher está permeada por moralidades sexistas, em que a ninfomania e a histeria, por exemplo, eram diagnosticadas a partir de preceitos machistas sobre o comportamento da mulher. E que muitas vezes o tratamento consistia em “atacar” diretamente a vulva da mulher e seu sistema reprodutor como diagnóstico. Schimitt (2014) conclui “tudo que ali não estivesse a serviço da reprodução caracterizaria anormalidade e patologia” (SCHIMITT, 2014, p. 26). A partir dessas convenções, práticas como a cliteridectomias⁶ e ovariectomias⁷ foram institucionalizadas. Assim, doenças sem comprovação fisiológica foram diagnósticas inúmeras vezes nos corpos das mulheres, e, paulatinamente, a falta de beleza, vista anteriormente apenas como defeito, foi também sendo tratada como patologia (SCHIMITT, 2014).

Creighton e Liao (2019) questionam como que é possível que existam procedimentos assegurados pela lei para alterar a estrutura e a aparência da genitália feminina sem a prerrogativa de uma preocupação médica. As autoras argumentam: “sabemos que não houve um surto de crescimento labial em todo o mundo” (CREIGHTON e LIAO, 2019, p. 4, tradução minha). A provocação feita através da constatação óbvia – de que a anatomia feminina não se transformou radicalmente nas últimas décadas a ponto de justificar o aumento dos procedimentos estéticos íntimos – serve para compreendermos a ausência de pretexto biológica para tais práticas. Desta forma, a invenção e o aumento da procura por cirurgias íntimas estéticas apenas se fundamentam pela maneira como percebemos e lidamos com nossa anatomia de maneira cultural.

4. A colonização dos corpos – Willie Bester

Assim como outras características sexuais, os simbolismos e significados acerca da aparência da genitália são culturalmente construídos. As fronteiras binárias bem

6 Procedimento de remoção do prepúcio do clítoris.

7 Extração cirúrgica do ovário, ou de cistos do ovário.

demarcadas difundidas historicamente pela medicina, fazem com que aspectos associados ao sexo oposto sejam rechaçados. Enquanto a genitália masculina é caracterizada como voluptuosa e com grande valorização de seu tamanho, a feminina deve ser discreta, pequena, quase imperceptível (CREIGHTON e LIAO, 2019). Com isso, as vulvas consideradas volumosas pelo olhar médico tendem a ser patologizadas com pretextos mais culturais do que científicos.

A medicina europeia, caracteristicamente masculina e branca, e com grande influência no ocidente devido ao processo de colonização, patologizava o que lhe saía de sua referência. Assim, corpos não-brancos, de características anatômicas distintas do modelo europeu, foram e ainda são tratados como fora da normalidade, alimentando a indústria de beleza e, conseqüentemente, de cirurgias plásticas, através do sentimento de inadequação.

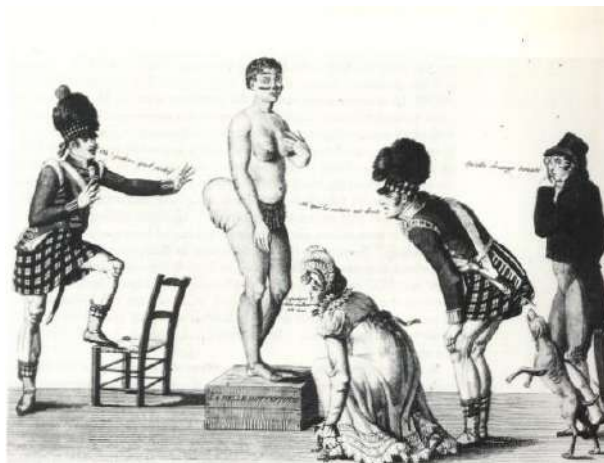
Nesse sentido, há um padrão hegemônico que se reafirma através da mídia e da realização dos procedimentos estéticos íntimos. A vulva ideal propagada tanto na mídia quanto na medicina não foi ao acaso: a vulva perfeita é aquela próxima aos modelos de beleza colonialistas, enquanto as demais são renegadas de sua beleza estética. Sendo assim, vulvas não-brancas são pouco ou não são representadas nos meios de comunicação ou nos livros de anatomia.

Saartjie Baartman, mulher negra originária dos povos Khoi Khoi no vale do rio Gamtoos (atual África do Sul), causava espanto na Europa no século XIX sendo exibida em circos por conta de suas “peculiaridades anatômicas”. Saartjie, assim como demais mulheres dos povos Khoi Khoi e Khoi-San, chamou atenção de cientistas ocidentais por possuírem os “pequenos lábios” vaginais muito maiores do que os ditos “grandes lábios”⁸. Em sua cultura de origem o relativo excesso de pele pendendo da vulva era algo considerado extremamente belo e símbolo de poder, sendo manipulada com o objetivo específico de alongá-la. Porém, na Europa a peculiaridade de Baartman foi associada a inúmeras

8 Sobre a denominação “pequenos e grandes lábios” há um movimento levantado por feministas e ginecologistas pedindo a substituição do termo para “lábios internos e externos”, a fim de evitar o incomodo em mulheres que possuem os lábios internos maiores que os externos.

categorias depreciativas que a relacionavam a uma natureza essencialmente sexual e animalésca (SCHIMITT, 2014).

Figura 9 - Impressão francesa do século XIX *La Belle Hottentot* de Saartjie Baartman, 1815.



Fonte: “print; satirical print”, [s.d.].

Como khoisan, seu corpo era diferente do corpo de uma mulher branca. Pelo formato dos quadris, seios e genitália, o olhar europeu tratava suas formas de maneira extremamente sexualizada. Mais abrangente, pode-se dizer que, à época, os khoisan eram considerados o povo “menos desenvolvido”, o mais “primitivo” do mundo, pelo pensamento eurocêntrico e sua teoria de superioridade racial, e usavam tais ideias como estratégia de dominação. (TORNICH, 2019, p. 101).

A trajetória de Sarah “Saartjie” Baartman se tornou um símbolo do racismo legitimado pela ciência, com sua imagem sendo pautada na luta das mulheres negras por dignidade e igualdade. Em 2020 o artista sul-africano Willie Bester doou à Universidade de Cape Town uma escultura inspirada em Baartman, feita com objetos de metal reciclado. A obra causou grande polêmica pelas feministas negras que apontaram para a colonialidade da obra pelo fato de Saartjie estar representada nua, como nas gravuras europeias. Em protesto, estudantes negras cobriram a escultura, a “vestindo”. A indignação demonstrada com a obra pelas feministas é justificada, considerando sua trajetória desumana pelo continente europeu em que era tratada como objeto de estudo

como um artefato, com decisões feitas sobre seu corpo contra sua vontade (CLOETE, 2018).

Figura 10 – A escultura *Sarah Baartman* de Willie Bester. Metal reciclado, 210cm, 2000. Universidade de Cape Town.



Fonte: CLOETE, 2018.

Após o falecimento de Saaartjie, foi um longo e tardio processo para o retorno dos restos mortais para a sua terra natal, até então expostos no Musée de l'Homme em Paris. Segundo relatos, Baartman em vida teria se recusado a servir de estudo anatômico para George Cuvier, porém, o naturalista francês ficou encarregado do dessecamento de Sarah para pesquisas antropológicas após sua morte mesmo sem sua autorização. Cuvier descreveu as “anomalias” da genitália de Baartman, denominando a hipertrofia dos pequenos lábios genitais como “cortina de pudor”. O que o cientista não imaginava, é que a hipertrofia diagnosticada por ele era fruto de um hábito cultural, e não de uma característica congênita. Como recorrente na história antropológica, o olhar colonial limitou a leitura do fenômeno estudado (SCHIMITT, 2014).

Acreditava-se que as características da vulva das mulheres eram relacionadas com seu comportamento, colocando a vulva branca e menor como evidência de recato, ilustrando pureza, ingenuidade e feminilidade. Essa anatomia específica do corpo colonialista foi defendida pela medicina como o padrão de normalidade. Enquanto as mulheres negras, que apresentavam vulvas maiores, eram consideradas selvagens e libidinosas, sendo negada a sua humanidade. Assim, se aprimorava a hierarquização racial que não atingia somente os costumes, mas também os corpos (SCHIMITT, 2014).

Infelizmente, podemos perceber que, ainda hoje, o tamanho dos lábios vaginais está estreitamente relacionado a concepções anatômicas simplistas e até mesmo moralizantes, o que contribui para reiteração de padrões estéticos dicotômicos e para um desconforto constante daquelas que fogem à norma estética estabelecida. (SCHIMITT, 2014, p. 10).

A descrição anatômica colonial segue até hoje nos livros de anatomia e ginecologia, sendo amparada pela ciência que se julga neutra, sem perceber as raízes herdadas do domínio europeu que se manifestam ainda hoje. A arte, por sua vez, busca desmitificar tais conceitos biologizantes. Desconstrói os padrões dos corpos impostos pela medicina e pela grande mídia, assim como denuncia a relação arraigada historicamente de que comportamentos femininos seriam justificados pela anatomia de suas vulvas.

Nge Lay buscou expressar em seu trabalho toda a potência feminina a partir da figura da vulva. Lay argumenta que a sua obra representa a maternidade, além de “valores culturais, a beleza da natureza, e o orgulho saudável de um país”. Como citado anteriormente, além da vulva pendurada, há também um vídeo posicionado ao lado da descrição da obra, e um colchão no chão, que é colocado atrás da vulva. O colchão, também costurado com tecidos semelhantes aos da vulva, pode ser utilizado por aqueles que desejam deitar-se depois de atravessarem a obra de Nge Lay. A artista diz que queria que as pessoas se sentissem à vontade para descansar após a travessia, caso quisessem. Fazendo alusão ao cansaço que seria “renascer” já na idade adulta.

Ao lado de sua obra, Nge Lay expõe um vídeo, no qual mostra mulheres de diferentes faixas etárias sentadas em roda sobre seu trabalho. Naquele momento, por não estar pendurado, não serve como um portal, mas, sim, como um local de repouso e de conversa. As mulheres convidadas discutem o que significa ser mulher em Mianmar, e como o machismo atrapalha ou até mesmo inviabiliza suas escolhas pessoais. Elas

expõem as dificuldades em optar pelos cursos que gostariam, em exercer sua profissão de escolha ou ter a liberdade para poderem permanecer sem casar. Assim, com as dimensões políticas e sociológicas evidentes no seu trabalho, Lay afirma que o debate de gênero se faz necessário em sua realidade:

Na sociedade atual de Mianmar, a discriminação sexual em nossa vida cotidiana e no ambiente de trabalho não é tão forte quanto antes. No entanto, devido a convenções profundamente arraigadas, bem como a desequilíbrios econômicos e políticos, o papel das mulheres ainda não foi reconhecido. (Nge Lay, em entrevista para a revista digital Living Asean, tradução minha).

Podemos relacionar o trabalho de Nge Lay com o ensaio de Gayatri Spivak (2010) “Pode o subalterno falar?”, no qual aborda a necessidade da descolonização das narrativas de poder, colocando a mulher não-branca como um sujeito sem voz, que não tem espaço para se posicionar dentro do cenário político e social. Lay tenta romper com essa estrutura colonial em que seu trabalho é exposto demonstrando a necessidade de se falar do corpo da mulher em outras perspectivas que não a de subordinada, mas de empoderada de seu corpo. O vídeo complementa a obra, em que a artista deixa claro a discussão que pretende fazer surgir a partir de seu trabalho.

Acredito que a maior relevância da obra de Nge Lay é a visibilidade que a artista possibilita dessas vivências, lançando luz a discussões necessárias que rompem com o patriarcado birmanês. Experiências e reflexões que podem ser trazidas para diferentes contextos tanto como para o restante do oriente quanto para o ocidente. No momento em que uma vulva é exposta em um espaço de poder institucionalizado como um museu, se ganha novas perspectivas da anatomia feminina. Passando pela obra de Lay não é possível ignorá-la. Para além da porta construída pela vulva em seu entorno, se abre uma porta para a discussão e valorização feminista.

5. Valorização feminista e arte contemporânea – Zoe Leonard

A historiadora Tvardovskas (2015) defende que as práticas feministas da arte contemporânea como forma de autotransformação, desconstrução de modelos políticos autoritários e de representações misóginas sobre os corpos femininos. A autora acredita que através dessas práticas é possível ampliar o olhar para as resistências micropolíticas,

no plano das subjetividades que aspiram também uma transformação cultural, social e política mais copiosa.

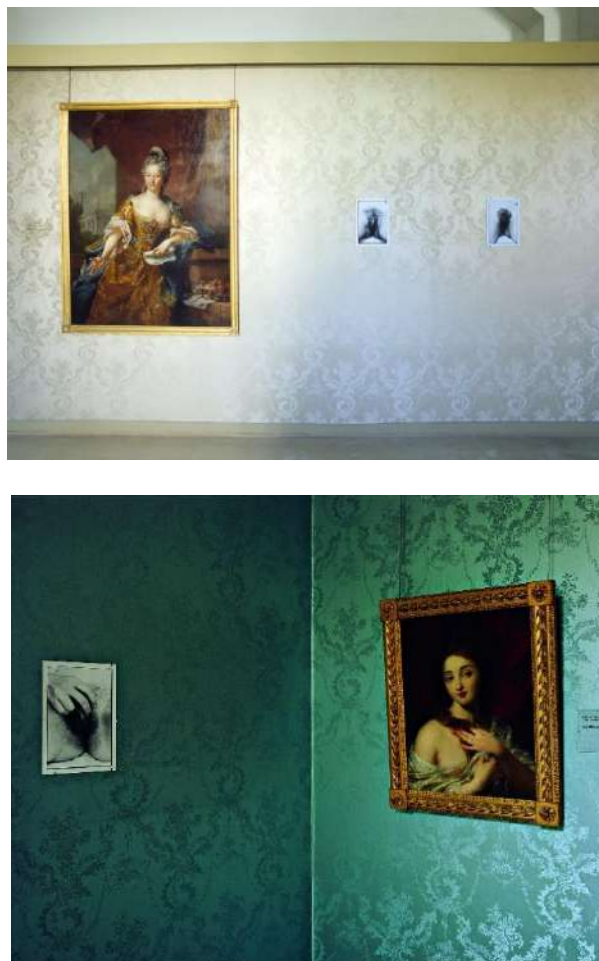
São muitas as artistas hoje ao redor do mundo que se utilizam de diferentes mídias, das artes visuais, do teatro, da música, do cinema ou da literatura para discutir a constituição de subjetividades femininas, renovando o imaginário social e desconstruindo estereótipos e crenças culturais sobre as mulheres. A arte se compõe, assim, como um dos lugares do social em que são geradas múltiplas resistências e onde se tensionam complexamente os enunciados normativos. (TVARDOVSKAS, 2015, p. 3).

A artista estadunidense Zoe Leonard questiona a normatividade masculina e branca de pintores dentro dos museus com o trabalho exposto na Documenta IX⁹. Utilizando da própria coleção do museu, Leonard alternou pinturas alemãs do século XVIII com fotografias preto e branco de vulvas. A artista optou por retirar os retratos masculinos, as pinturas históricas e as paisagens da galeria, deixando apenas as telas que haviam mulheres retratadas. As 19 obras removidas foram substituídas pelas fotografias da genitália de suas amigas. Suas imagens faziam referência à obra *L'Origine du Monde* (Fig.6) de Gustave Courbet, porém com o diferencial de que a mulher retratada não estava passiva como no quadro do pintor francês, e, sim, com uma mão em sua virilha em referência à masturbação. Com isso, Leonard critica o monopólio do “olhar masculino” da pintura clássica, no qual coloca o sexo e o poder reprodutivo das mulheres em uma narrativa tradicional, contida e burguesa. A resposta da artista à sua própria crítica é a transformação do significado da coleção existente: o que antes exaltava o estilo de vida burguês tradicional, exalta o prazer feminino renegado na época (SMITH, 1992).

Sua instalação de fotografias em preto e branco de vulva para a Documenta IX (1992), em sete salas de pintura da Neue Galerie em Kassel, deu um golpe no museu como o “naturalizamos”: patriarcal, branco, heterossexual e, portanto, tendencioso em seu universalismo. (DURAND, 2017, online, tradução minha).

9 A documenta é uma exposição de arte contemporânea que ocorre a cada cinco anos em Kassel, Alemanha.

Figura 11 - Zoe Leonard, Sem título (Gravuras da instalação Documenta IX), 1992. Coleção Flamengo Community. Instalação na Neue Galerie, Documenta IX, Kassel, composta por 19 fotografias em preto e branco afixadas nas paredes das galerias. Fotografia por: Dirk Pauwels. Cortesia de S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent.



Fonte: DURAND, 2017.

Embora as imagens produzidas por Leonard funcionassem também como potenciais de desejo masculino direto, ela as apresentava como exemplos de vezes que mulheres sentiram prazer pelas suas próprias mãos. A artista declaradamente lésbica fala sobre uma das intenções com o trabalho: “Eu não estava interessado em reexaminar o olhar masculino; eu queria entender o meu próprio olhar” (LEONARD apud CHAVE, 2010, p. 25). Tvardovskas (2015) argumenta que por meio da experiência feminina são confrontados os enunciados binários e as práticas sexuais falocêntricas, sendo pensadas

novas configurações dos prazeres e uma multiplicidade de práticas e saberes produzidos pelos corpos.

Além de rejeitar os binarismos, as feministas politizaram o corpo, denunciando como o poder patriarcal trabalhava por meio de normas culturais sobre o feminino. Em outras palavras, suas reflexões mostraram que o poder afeta diretamente os corpos, convergindo para uma compreensão de que as questões da subjetividade são inseparáveis das questões do corpo. (TVARDOVSKAS, 2015, p. 14).

Tvardovskas (2015) acredita ser cada vez mais urgente um conhecimento situado que deixe de lado os pseudo-universalismos. É importante para a arte, e para o mundo, que as propostas sejam múltiplas e fragmentadas, que sejam abrangentes na diversidade de experiências culturais e históricas para além do sujeito masculino, branco e ocidental. Construindo, assim, um novo imaginário social e cultural das realidades que ainda não foram contadas, ou expostas.

Considerações Finais

O patriarcado agiu e ainda age de diferentes formas ao redor do mundo, porém o incômodo causado pela exposição da genitália feminina parece possível de ser identificada em diversas realidades e contextos históricos. A vulva é invisibilizada frequentemente em condições em que a autonomia e a sexualidade da mulher é reprimida e controlada socialmente. Obras clamando por visibilidade como a de Nge Lay e as demais citadas neste trabalho, demonstram o apagamento histórico da fisiologia feminina, ainda presentes no cotidiano das mulheres em diversos locais do mundo.

A vulva desperta discussões e polêmicas em torno da anatomia feminina, entre representatividades e silenciamentos, a bandeira feminista pela naturalização dos corpos das mulheres na ciência, na arte e na sociedade como um todo, segue sendo levantada. Porém, há um longo caminho a ser percorrido no que tange a autonomia das mulheres sobre a sua própria vulva e quanto ter uma vulva tira a sua autonomia.

O recorte feito dos artistas abordados no presente artigo demonstra como há a necessidade de mais pesquisas que deem visibilidade para um maior número de trabalhos fora do eixo da América do Norte e Europa. Infelizmente, artistas latino-americanos, africanos e orientais ficam frequentemente em menor evidência na arte

contemporânea. Com isso, mesmo com o objetivo da pesquisa de trazer um maior número de artistas destas regiões, tive dificuldade em acessá-los. As duas artistas fora desse eixo (Nge Lay e Lise Lobato), e que tive como objetivo dar um maior destaque durante a pesquisa, foram casos em que tive oportunidade de ver seus trabalhos *in loco*. Apesar de terem sido o ponto inicial do interesse pelo estudo, os demais casos aqui expostos foram encontrados durante a pesquisa online sobre o tema. Foram acessados também outras obras abrangendo a sexualidade da mulher de artistas de diferentes localidades do mundo, porém, com o recorte bem delimitado sobre a abordagem da vulva em si, optei por não fazerem parte deste estudo especificamente.

Ainda assim, é trazendo as pautas, seja através de pesquisas, seja através da arte, que se torna possível transformar realidade das mulheres que se sentem constrangidas pelos seus corpos por conta de não estarem dentro de um padrão estético construído para excluir. Opressões ligadas ao corpo das mulheres perdem espaço conforme manifestações feministas, artísticas ou não, se espalham e ganham território político. Desta maneira, se busca vislumbrar um futuro em que corpos femininos possam ser vistos enquanto corpos potentes e dignos de liberdade e afeto, independente de seus marcadores sociais.

Referências

- ANDRIKOPOULOU, Maria; MICHALA, Lina; CREIGHTON, Sarah M., LIAO Lih-Mei. The normal vulva in medical textbooks. **Journal of Obstetrics and Gynaecology**. Out, 2013
- BEAUVOIR, Simone. O Segundo sexo – fatos e mitos; tradução de Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980.
- CHANGING FEMALE BODY IMAGE THROUGH ART. **The Great Wall of Vagina**. [s.d.]. Disponível em: <http://www.greatwallofvagina.co.uk/about>. Acesso em: 27 de maio de 2020.
- CHAVE, Anna C. “Is this good for Vulva?” – Female Genitalia in Contemporary Art. **The Visible Vagina**. Francis M. Naumann Fine Art, LLC. David Nolan Gallery, Inc. Nova York, janeiro de 2010.

CLOETE, KIM. **Dignifying Sarah Baartman**. University of Cape Town. Set., 2018. Disponível em: <https://www.news.uct.ac.za/article/-2018-09-21-dignifying-sarah-baartman>. Acesso em: 12 de maio de 2020.

CREIGHTON, Sarah M., LIAO Lih-Mei. **Female Genital Cosmetic Surgery: Solution to What Problem?** Cambridge United Kingdom; New York, NY: Cambridge University Press, 2019

DABROWSKI, Magdalena. **Stieglitz and His Artists: Matisse to O'Keeffe: the Alfred Stieglitz Collection in the Metropolitan Museum of Art**. Metropolitan Museum of Art, 2011.

DROHOJOWSKA-PHILP, Hunter. **Full Bloom: The Art and Life of Georgia O'Keeffe**. W. W. Norton & Company, 17 de set. de 2004.

DURAND, Jean-Marie, "Ce que le sida m'a fait" d'Elisabeth Lebovici: l'art au temps du VIH. **Les Inrockuptibles**, 2017. Disponível em: <<https://www.lesinrocks.com/2017/08/29/arts/arts/ce-que-le-sida-ma-fait-elisabeth-lebovici-lart-au-temps-du-vih/>>. Acesso em: 28 de maio de 2020.

GOLDENBERG, Mirian. Gênero e corpo na cultura brasileira. **Psicologia Clínica**, Rio De Janeiro, Vol.17, N. 2, P. 65 – 80, 2005.

GUGGENHEIM. **Collection Online: Hannah Wilke**. [s.d.] Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/hannah-wilke>. Acesso em: 29 de maio de 2020.

GUSTAVE COURBET – THE ORIGIN OF THE WORLD. **Musée d'Orsay**. [s.d.] Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire_id/the-origin-of-the-world-3122.html?no_cache=1>

LISE LOBATO. **Cultura Pará**. [s.d.]. Disponível em: <http://www.culturapara.art.br/artesplasticas/liselobato/index.htm>. Acesso em: 15 de maio de 2020,

MARCINIAK, Caroline. Hannah Wilke: What It Means to Be a Woman Artist. **Frieze**. Out., 2018. Disponível em: <https://frieze.com/article/hannah-wilke-what-it-means-be-woman-artist>. Acessado em: 29 de maio de 2020.

MARTIN, Emily. **A mulher no corpo: uma análise cultural da reprodução**. Rio de Janeiro, Editora Garamond, 2006.

NASCIMENTO, Christiane Moura; PRÓCHNO, Caio César Souza Camargo; SILVA, Luiz Carlos Avelino da. O corpo da mulher contemporânea em revista. **Fractal: Revista de Psicologia**. Vol.24, N.2. Rio de Janeiro. Mai/Ago, 2012.

NGE LAY AND PANNAPHAN YODMANEE AT BANGKOK ART BIENNALE. **Yavuz Gallery**, 2018. Disponível em: <<https://yavuzgallery.com/aquilizan-nge-lay-and-pannaphan-yodmanee-at-thai-biennales/>>. Acesso em: 7 de julho de 2019.

NGE LAY'S CHECKPOINT. **Yamin**, 2018. Disponível em: <<https://www.yaminburma.com/blog/2019/4/12/nge-lays-the-checkpoint>>. Acesso em: 7 de julho de 2019.

NOCHLIN, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists? Thirty Years After". In: ARMSTRONG, Carol; ZEGHER, Catherine (Eds.). **Women Artists at the Millennium**. Cambridge, MA: MIT Press, 2006. P. 21-32.

PRINT; SATIRICAL PRINT. **The British Museum**. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1998-0426-7.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; Editora 34, 2005.

SCHIMITT, Marcelle. **Sinus Pudoris – Conformação de um padrão estético de genitália feminina através de cirurgias plásticas**. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Departamento de Antropologia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

SCOTT, Suzanna. **Coin Cunts**: an ongoing project featuring a varied collection of altered coin purses. Suzanna Scott. 2015. Disponível em <<https://www.suzannascott.com/art/coin-cunts/view/680553/0/680554>>. Acesso em: 29 de maio de 2020.

SILVA, Marcelle Jacinto da; PAIVA, Antonio Cristian Saraiva e COSTA, Irlena Maria Malheiros da. A vagina pós-orgânica: intervenções e saberes sobre o corpo feminino acerca do "embelezamento íntimo". **Horizontes antropológicos**. 2017, vol.23, n.47, pp.259-281.

SMITH, Roberta. Review/Art; A Small Show Within an Enormous One. **The New York Times**. P. 13, Jun/1992. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1992/06/22/arts/review-art-a-small-show-within-an-enormous-one.html>>. Acesso em: 28 de maio de 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

THE ART OF HANNAH WILKE. **Hannah Wilke**. [s.d.]. Disponível em: <http://www.hannahwilke.com>. Acessado em: 29 de maio de 2020.

TORNICH, Carolina de Campos. **Itinerários de Willie Bester nos cenários da África do Sul e de Expografia Mundializada**. Universidade de São Paulo. Programa Interunidades em Estética e História da Arte. São Paulo, 2019.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina**. São Paulo: Intermeios, 2015.

VIEIRA-BAPTISTA, Pedro. "Cirurgia íntima" – tempo de impor limites. **Acta Obstétrica e Ginecológica Portuguesa**. 8(3):223-225. 2014.

_____, Pedro; LIMA-SILVA, Joana; **BEIRES**, Jorge. «Cirurgia íntima»: o que se faz e com

que bases científicas? **Acta Obstétrica e Ginecológica Portuguesa.** vol.9 no.5 Coimbra dez. 2015.

WILLIAMS, Hannah. Hannah Wilke's Naked Crusade to Subvert the Patriarchy. **Artsy.** Jan, 2019. Disponível em <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-hannah-wilkes-naked-crusade-subvert-patriarchy>>. Acesso em: 29 de maio de 2020.

Recebido: 14.03.2020

Aprovado: 27.06.2020



MULHERES NÃO DEVEM SORRISOS: ARTE URBANA FEMINISTA E O DISCURSO DAS EMOÇÕES

WOMEN DON'T OWE YOU A SMILE: FEMINIST URBAN ART AND THE DISCOURSE OF EMOTIONS

LAS MUJERES NO TE DEBEN UNA SONRISA: ARTE URBANO FEMINISTA Y EL DISCURSO DE LAS EMOCIONES

Marielen Baldissera¹

 10.21665/2318-3888.v8n15p68-99

RESUMO

Neste artigo analiso o trabalho de duas artistas que produzem arte urbana relacionada a questões de gênero e que tem como ponto de partida situações de violência. São elas Panmela Castro (Brasil) e Tatyana Fazlalizadeh (EUA). É objeto de reflexão o modo como algumas emoções, como raiva e medo, aparece em seus discursos e de que maneira se entrelaçam com o fato de elas serem mulheres negras que ocupam o espaço público politicamente. As divisões dicotômicas mulher/emoção/espaço privado e homem/razão/espaço público são abordadas e, também, sua utilização como instrumentos de dominação. Existe o consenso ocidental de que mulheres são naturalmente mais emotivas e suscetíveis ao descontrole do que os homens. Sendo assim, investigo a abordagem que a antropologia desenvolve a partir da micropolítica das emoções, que, nos casos analisados, aparecem como potência para alterar a dimensão macrossocial. Investigo em que local os feminismos e as artistas feministas colocam a raiva em seus discursos antissextistas e antirracistas e, como a utilizam como combustível para agir de forma política e militante, criando peças de arte e protesto. Elas partem de experiências pessoais e provocam reações coletivas e individuais, gerando incômodo e reflexão em um mundo de verdades estabelecidas masculinas e brancas. Realizei esta pesquisa por meio de consulta de material disponível online, acessando entrevistas, vídeos, fotografias e o conteúdo dos sites oficiais das artistas.

Palavras-chave: Feminismo. Arte urbana. Artistas mulheres. Emoções. Política.

¹ Doutoranda em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAS/UFRGS), bolsista CAPES. Mestra em Artes Visuais na linha de Poéticas Visuais e Bacharela em Artes Visuais pela UFRGS. E-mail: marielen.baldissera@gmail.com.

ABSTRACT

In this article I analyze the work of two artists who produce urban art related to gender issues and situations of violence. They are Panmela Castro (Brazil) and Tatyana Fazlalizadeh (USA), black women who occupy the public space politically. Some emotions, such as anger and fear, appear in their speeches and this is an object of reflection in this research. The dichotomous divisions woman/emotion/private space and man/reason/public space are addressed, as well as their use as instruments of domination. There is a Western conviction that women are naturally prone to have a lack of emotional control and are more susceptible than men. Therefore, I investigate the approach that anthropology develops from the micropolitics of emotions, which, in the cases analyzed, appear as a power to change the macrosocial dimension. I investigate where feminisms and feminist artists place anger in their anti-sexist and anti-racist speeches and how they use it as fuel to act in a political and militant way, creating pieces of art and protest. They start from personal experiences and provoke collective and individual reactions, causing discomfort and reflection. I conducted this research by consulting material available online, accessing interviews, videos, photographs and the content of the artists' official websites.

Keywords: Feminism. Urban art. Women artists. Emotions. Politics.

RESUMEN

En este artículo analizo el trabajo de dos artistas que producen arte urbano relacionada con cuestiones de género y cuyo punto de partida son situaciones de violencia. Son ellas: Panmela Castro (Brasil) y Tatyana Fazlalizadeh (Estados Unidos). Es un objeto de reflexión cómo algunas emociones, como la ira y el miedo, aparecen en sus discursos y cómo se entrelazan con el hecho de que son mujeres negras que ocupan el espacio público políticamente. Se abordan las divisiones dicotómicas mujer / emoción / espacio privado y hombre / razón / espacio público, así como su uso como instrumentos de dominación. Existe un consenso occidental de que las mujeres son naturalmente más emocionales y susceptibles a la falta de control que los hombres. Por lo tanto, investigo el enfoque que la antropología desarrolla a partir de la micropolítica de las emociones, que, en los casos analizados, aparecen como un poder para cambiar la dimensión macrosocial. Investigo dónde los feminismos y las artistas feministas ponen ira en sus discursos antisexualistas y antirracistas y cómo la usan como combustible para actuar de una manera política y militante, creando obras de arte y de protestas. Las artistas estudiadas parten de experiencias personales y provocan reacciones colectivas e individuales, causando incomodidad y reflexión en un mundo de verdades masculinas y blancas. Realicé esta investigación consultando material disponible en línea, accediendo a entrevistas, videos, fotografías y al contenido de los sitios web oficiales de los artistas.

Palabras clave: Feminismo. Arte urbana. Mujeres artistas. Emociones. Política.

Introdução

Ao voltar para sua casa a pé e sozinha, durante a noite, Nola Darling é abordada por um homem que a chama de “sexy”, após as negativas dela em falar com o sujeito, ele a agarra pelo braço. Ela consegue fugir correndo, enquanto ele grita “Eu não quero essa xoxota fedida mesmo, negra vadia filha da puta!”. Após viver essa situação traumática, Nola, que é artista, resolve realizar intervenções nas ruas da cidade com lambes². Neles, ela imprime fotos de mulheres em preto e branco e faz uma composição com frases escritas em vermelho (Fig. 1), citadas por ela:

Meu nome não é Pedaco de Mau Caminho. Meu nome não é Linda. Meu nome não é Gracinha. Meu nome não é Psst Gata. Meu nome não é Mamacita. Meu nome não é Docinho. Meu nome não é Ei, Madame. Meu nome não é Gostosa. Meu nome não é Boazuda. Meu nome não é Meu Bem. Meu nome não é Querida. E meu nome definitivamente não é Negra Vadia Filha da Puta!³.

Nola Darling é uma personagem fictícia interpretada pela atriz DeWanda Wise no seriado “Ela Quer Tudo” produzido pela Netflix⁴ e dirigida por Spike Lee. Mesmo ao se enquadrar na categoria de ficção, a história de Nola está relacionada com a de muitas artistas de rua que realizam trabalhos de cunho feminista. O trabalho *My name isn't* de Nola nasce da reação a uma violência que ela sofreu por ser mulher e estar circulando em um espaço público desacompanhada de um homem. Ao sofrer essa violência, ela externaliza uma série de emoções, que vão se desenvolvendo com o decorrer do seriado (o acontecimento narrado acima se passa no primeiro episódio de um total de dez). Emoções como medo e vergonha são as primeiras a serem abordadas, logo surge a raiva, que age como um combustível para a criação das peças de arte e protesto.

2 Técnica de arte de rua, intervenção urbana realizada com cartazes que são colados no ambiente urbano.

3 Tradução das legendas realizada por Ticiane Massi Grenga, para Netflix. Citação original: “My name isn't Dime Piece. My name isn't Boo. My name isn't Baby Gurl. My name isn't Psst Shawty. My name isn't Mamacita. My name isn't Sweetie. My name isn't Ay Yo Ma. My name isn't Sexy. My name isn't Hoochie Mama. My name isn't Honey. My name isn't Sweetheart. And my name deffinitly ain't no Muthafuckin' Black Bitch”.

Todas as próximas traduções de citações originalmente em língua estrangeira são da autora do artigo.

4 Empresa provedora de serviços de mídia que oferece biblioteca online com filmes e programas de televisão por assinatura.

Figura 1 – *My name isn't*. Um dos cartazes feitos por Nola Darling no seriado Ela Quer Tudo.



Fonte: <http://thepowerofblackwomen.tumblr.com/post/168021310618/my-name-isnt-art-by-tatyana-fazlalizadeh>

Inspirada nessa narrativa pretendo analisar de que maneira algumas emoções são articuladas no discurso de duas artistas⁵ que produzem trabalhos de arte urbana relacionado a questões de gênero e que tem como ponto de partida situações de violência. Quais são as emoções citadas por elas? De que maneira elas aparecem em suas falas, em seus trabalhos de arte e nas reações do público? Como o fato de serem mulheres negras que ocupam o espaço público está entrelaçado com essas emoções? Para me aproximar de algumas respostas tomo como ponto de partida o consenso usual de que mulheres são mais emotivas por natureza e investigo a abordagem que a Antropologia das Emoções desenvolve sobre este assunto. Para, posteriormente, poder

5 Tatyana Fazlalizadeh e Panmela Castro.

encarar em que local o feminismo e as artistas feministas colocam estas emoções em seus discursos antissexistas e antirracistas.

1. Mulheres, emoções e feminismo

Por muito tempo as emoções estiveram excluídas do campo de estudos das ciências sociais, seriam um assunto de menor importância e pertencentes a uma esfera oposta a do pensamento e produção teórica acadêmica. Segundo David Le Breton (2009, p. 114), “o senso comum assimila facilmente a emoção com a emersão na irracionalidade, com a falta de autocontrole, com a experiência de uma sensibilidade exacerbada. A emoção seria, portanto, o fracasso da vontade, um descontrole; [...]”. Este cenário inicial já se modificou muito e continua se desenvolvendo com a criação de nichos específicos em diferentes áreas do saber para que as emoções sejam estudadas como um assunto digno de ser tratado com seriedade. Em nossa área, temos o campo da Antropologia das Emoções, com nomes importantes de antropólogas e pesquisadoras, como, por exemplo, Michelle Z. Rosaldo e Catherine Lutz.

Segundo Rosaldo (1997, p. 143), “sentimentos não são substâncias a serem descobertas em nosso sangue, mas práticas sociais organizadas por histórias que nós encenamos e contamos. Eles são estruturados por nossas formas de compreensão”⁶. Os afetos estão sempre carregados de informações culturais em que os seus atores estão envolvidos. O que sentimos não independe do mundo social, mas faz parte da experiência de viver em um ambiente repleto de significados, imagens e laços sociais, com os quais as pessoas estão envolvidas (p. 138). Costumamos sentir as emoções de forma corporal, com sensações físicas. Rosaldo (p. 143) coloca que os afetos seriam pensamentos corporificados (*embodied thoughts*) que surgem quando estamos envolvidas com alguma situação específica. Esse envolvimento pode ser negativo ou positivo, profundo ou superficial, mas é necessário que a pessoa, o evento ou a condição presente no ato

6 “Feelings are not substances to be discovered in our blood but social practices organized by stories that we both enact and tell. They are structured by our forms of understanding.”

emocional importem para o ator que está corporificando a emoção (BARBALET, 2002, p. 1).

No sentido de ser algo corporificado, é importante pensar qual é o corpo que está em jogo, quais as suas características, seu gênero, sua cor, sua localização geopolítica, etc. Segundo a autora feminista decolonial⁷ María Lugones, com a colonização das Américas, criou-se uma distinção hierárquica entre humanos e não humanos:

Essa distinção tornou-se a marca do humano e a marca da civilização. Só os civilizados são homens ou mulheres. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/ agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão (2014, p. 936).

Devido à identificação das emoções com o “natural” no mundo ocidental, o discurso emocional aparece como um dos mais poderosos meios pelos quais a dominação age (LUTZ, 1990, p. 77). Sara Ahmed (2004, p. 170), escritora feminista e pesquisadora independente, mostra como as emoções podem ser e já foram muito utilizadas como instrumento de dominação sobre os corpos que são diferentes do hegemônico masculino e branco: “podemos ver aqui que a política cultural da emoção está profundamente ligada às histórias generificadas do imperialismo e do capitalismo, nas quais a violência contra os corpos das mulheres subalternas é garantida e tomada como certa na criação de mundos”⁸.

A forma como as emoções foram subordinadas em um sentido acadêmico e teórico também serviu para subordinar as mulheres: “as emoções estão associadas às mulheres, que são representadas como ‘mais próximas’ da natureza, governadas pelo desejo e

7 O feminismo decolonial aborda as consequências da colonização levando em consideração as questões de gênero, raça, desigualdade social, seus aspectos materiais, econômicos, políticos. Gênero é considerado como uma das formas de opressão colonial e se revoga a necessidade de questionar os padrões eurocêtricos, heteronormativos e do homem branco. Assim, mulheres racializadas (negras, latinas, indígenas, asiáticas, africanas...) constroem uma nova história a partir da visão de quem foi colonizado e continua a ser em diversos aspectos. Relacionado ao campo de pesquisa do pós-colonialismo, que aborda os “[...] efeitos do colonialismo ocidental nas atuais instituições econômicas e políticas e à persistência de práticas neocoloniais ou imperiais no mundo moderno. Reexamina a história das pessoas subjugadas por formas de imperialismo e analisa a relação de poder entre colonizador e colonizado nas esferas cultural, social e política.” (MCCANN, 2019, p. 220)

8 “We can see here that the cultural politics of emotion is deeply bound up with gendered histories of imperialism and capitalism, in which violence against the bodies of subaltern women is both granted and taken for granted in the making of worlds.”

menos capazes de transcender o corpo através do pensamento, da decisão e do julgamento⁹” (AHMED, 2004, p. 3). O senso comum mencionado anteriormente, que classifica as emoções como reações irracionais e derivadas de um descontrole, persiste de diversas formas e, como argumenta Lutz (1990, p. 69), está sempre relacionado a questões de gênero:

Um aspecto importante dessa categoria é sua associação com a mulher, de modo que as qualidades que definem o emocional também definem as mulheres. Por essa razão, qualquer discurso sobre emoção é também, pelo menos implicitamente, um discurso sobre gênero. Tanto como um conceito analítico quanto cotidiano no Ocidente, a emoção, como a mulher, tem sido vista tipicamente como algo mais natural do que cultural, irracional do que racional, caótica e não ordenada, mais subjetiva do que universal, física do que mental ou intelectual, não intencional e incontrolável e, portanto, muitas vezes perigosa. Essa rede de associações coloca a emoção em desvantagem a processos pessoais mais valorizados - particularmente com a cognição ou o pensamento racional, e a mulher com uma relação desigual com o outro masculino.¹⁰

Assim, os grupos sociais menos favorecidos e invisibilizados (mulheres negras, latinas, indígenas, imigrantes, etc.) que se utilizam de discursos emocionais para lutar por suas causas são descreditados por sua suposta ligação com o irracional. Segundo Ahmed (2004, p. 170), é construído um sistema que se “[...] traduz claramente em uma hierarquia entre sujeitos: enquanto pensamento e razão são identificados com o sujeito masculino e ocidental, emoções e corpos são associados com feminilidade e outros sujeitos racializados¹¹.” As feministas que discursam contra as verdades estabelecidas, frequentemente são colocadas como hostis e emocionais, no mau sentido da palavra, principalmente se estas forem negras. Segundo a socióloga Patricia Hill Collins, (2016, p. 105), são elas¹² que carregam “O *status* de ser o ‘outro’”, um outro negativo em

9 “Emotions are associated with women, who are represented as ‘closer’ to nature, ruled by appetite, and less able to transcend the body through thought, will and judgement.”

10 “One important aspect of that category is its association with the female, so that qualities that define the emotional also define women. For this reason, any discourse on emotion is also, at least implicitly, a discourse on gender. As both an analytic and an everyday concept in the West, emotion, like the female, has typically been viewed as something natural rather than cultural, irrational rather than rational, chaotic rather than ordered, subjective rather than universal, physical rather than mental or intellectual, unintended and uncontrollable, and hence often dangerous. This network of associations sets emotion in disadvantaged contrast to more valued personal processes/ particularly to cognition or rational thought, and the female in deficient relation to her male other.”

11 [...] clearly translates into a hierarchy between subjects: whilst thought and reason are identified with the masculine and Western subject, emotions and bodies are associated with femininity and racial others.”

12 Escrevo sobre as mulheres negras na terceira pessoa, pois sou uma mulher branca.

relação ao positivo masculino e branco. A relação criada entre mulheres e emoções, para distanciá-las do mundo racional masculino, tem um peso muito maior para as mulheres racializadas, que tem de lidar com os estereótipos conectados à sexualidade exacerbada e à irracionalidade. Para elas, a ligação com a natureza e o incontrolável seria muito maior que a das mulheres brancas, como afirma a teórica feminista e ativista social bell hooks¹³ (1995, p. 469):

A imagem de natureza que se tornou importante no início do período moderno era a de um reino desregrado e caótico a ser submetido e governado, associava-se a mulher a natureza selvagem e incontrolável. As imagens da natureza e da mulher eram igualmente ambíguas. A ninfa virgem oferecia paz e serenidade e a mãe terra nutrição e fertilidade, mas a natureza também trazia pragas fome e tempestades. [...] A mulher desregrada como a natureza caótica precisava ser controlada. Entre os grupos de mulheres assassinadas como bruxas na sociedade colonial americana as negras têm sido historicamente vistas como encarnação de uma perigosa natureza feminina que deve ser governada. Mais que qualquer grupo de mulheres nesta sociedade as negras têm sido consideradas só corpo sem mente. A utilização de corpos femininos negros na escravidão como incubadoras para a geração de outros escravos era a exemplificação prática da ideia de que as mulheres desregradas deviam ser controladas.

As virgens e as bruxas mencionadas por hooks servem para exemplificar como a construção cultural da emotividade feminina está imbuída de contradições: a mulher pode ser caracterizada como fraca, mas também como extremamente poderosa (LUTZ, 1990, p. 77). Esse lado “poderoso” da contradição pode ser visto como algo positivo e, de certa forma, em algumas vertentes do movimento feminista¹⁴ há a apropriação e ressignificação das emoções que foram relegadas às mulheres. A partir da máxima “o pessoal é político”, as vivências individuais das mulheres puderam ser lidas como coletivas e, as emoções envolvidas nas experiências tipicamente femininas também passaram a assumir um novo patamar e uma nova denominação, como explana a historiadora de arte Jayne Wark (2006, p. 25):

O elemento-chave desse novo movimento de mulheres foi a formação de grupos que ofereciam oportunidades para discutir questões “pessoais” que eram vistas como irrelevantes para o discurso público e político e, portanto, proibidas. Mas quando as mulheres compartilharam histórias sobre estupro, aborto, sexualidade, papéis socialmente prescritos e subordinação feminina,

13 bell hooks assina com letra minúscula para desafiar as convenções linguísticas e acadêmicas, desse modo dela pretende dar enfoque ao conteúdo da sua escrita e não à sua pessoa.

14 Lembrando que não existe apenas um feminismo, mas, sim, várias correntes feministas, como por exemplo, o feminismo negro, o feminismo interseccional, o transfeminismo, o feminismo radical, o feminismo liberal e outras vertentes.

começaram a entender seu descontentamento e raiva como fundamentalmente políticos.¹⁵

A partir da luta contra a subordinação, as feministas começaram a ir contra os padrões impostos de feminilidade e docilidade e iniciaram um movimento de valorização das emoções consideradas negativas e não femininas, como a raiva. Segundo Lutz (2002, p. 104), “[...] feministas também se concentraram na raiva como a única emoção isenta dessa associação de gênero, usando-a como um índice chave de quando ou em que contextos as mulheres podem fazer reivindicações por respeito”¹⁶. Assim, a raiva utilizada no feminismo envolve uma releitura do mundo, em que as hierarquias de gênero estão implicadas em diversas formas de relações de poder, como raça, classe, sexualidade e, em como as normas de gênero regulam corpos e espaços (AHMED, 2004, p. 175). Mas, a raiva quando posta como um sentimento utilizado pelas mulheres para expressar seus descontentamentos, não costuma ter uma boa aceitação. Ainda mais se essa mulher for negra, como narra a escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2015, p. 23):

Não faz muito tempo, escrevi um artigo sobre o que significa ser uma jovem mulher em Lagos. Um conhecido disse que havia muita raiva no texto, que eu não deveria ter me expressado com tanta raiva. Mas eu não via razão para me desculpar. É claro que eu estava com raiva. A questão de gênero, como está estabelecida hoje em dia, é uma grande injustiça. Estou com raiva. Devemos ter raiva. Ao longo da história, muitas mudanças positivas só aconteceram por causa da raiva. [...] Percebi cautela no tom do sujeito, e sabia que seu comentário sobre a minha raiva tinha a ver não só com o artigo, mas também com minha personalidade. A raiva, o tom dele dizia, não cai bem em mulheres. Uma mulher não deve expressar raiva, porque a raiva ameaça.

Segundo Winnie Bueno, escritora e ativista dos movimentos sociais negro e feminista, o mito da agressividade da mulher negra é algo com que ela tem de lidar constantemente em seu dia a dia. Para ela, “a agressividade se apresenta como uma deslegitimação. Ao atribuir ‘agressividade’ a fala de uma mulher negra, você a desumaniza. É uma estratégia sexista caracterizar mulheres dessa forma”. Ela continua colocando que “a raiva, nesse

15 “The key element of this new women’s movement was the formation of groups that provided opportunities to discuss “personal” issues that were seen as irrelevant to, and thus prohibited from, public and political discourse. But as women shared stories about rape, abortion, sexuality, socially prescribed roles, and female subordination, they began to understand their discontent and anger as fundamentally political”.

16 “[...] feminists have also homed in on anger as the one emotion exempted from this gender association, using it as a key index of when or in what contexts women can make claims for respect”.

discurso, exerce o papel de desvalorização das potencialidades dessas mulheres porque ela vem acompanhada de uma ideia de ausência de autocontrole” e já vimos quais as mulheres que precisam ser mais controladas. Segundo Bueno, as pessoas costumam dizer que tem medo dela, e ela entende este sentimento como um medo branco, seria:

o medo de uma sociedade em que as mulheres negras como um todo sejam capazes de articular mudanças a partir de suas raivas. Logo, ao imprimir essa ideia de agressividade nessas mulheres, como uma característica depreciativa, a sociedade não permite que se fomente consciências que sejam capazes de mobilizar a totalidade das raivas das mulheres negras para subverter a ordem. Porque temos raivas sociais. Temos raiva do número de mulheres negras que morre em razão do racismo, temos raiva da falta de acesso a educação para o povo negro, temos raiva dos estereótipos violentos sobre os nossos corpos, temos raiva de ter nossas potencialidades limitadas por construções sociais excludentes. Nossas raivas são genuínas e catalisadoras de mudanças tamanhas que são capazes de alterar profundamente a ordem das coisas. Portanto, são deslegitimadas por essa imagem tacanha de uma agressividade sem razão.

Podemos relacionar a origem das “raivas sociais” mencionadas por Bueno com o pensamento de Ahmed (2004, p. 172), que indica não ser possível considerar as relações do feminismo com a raiva sem refletir sobre a dor e a violência. Os relatos de mulheres sobre experiências violentas que resultaram em muita dor (física e emocional) são cruciais para o entendimento da violência como algo estrutural e não acidental. O reconhecimento da existência de uma estrutura de opressão colabora para que as mulheres se reconheçam de forma coletiva e se mobilizem politicamente por justiça e reparação.

Existem diversas formas de mobilização política, uma delas é a arte – no caso deste artigo, a arte urbana. Segundo Le Breton (2009, p. 120), as emoções “[...] não são espontâneas, mas ritualmente organizadas. Reconhecidas em si e exibidas aos outros, elas mobilizam vocabulário e discursos: elas provêm da comunicação social”. Do mesmo modo que as emoções são oriundas da comunicação social, elas podem ser usadas para gerar novas comunicações, que despertam novos sentimentos, em uma cadeia crescente.

Audre Lorde, escritora que fazia questão de se identificar como negra, lésbica, poeta e mãe, considerava a raiva como uma reação apropriada às atitudes racistas e uma força motriz para demolir o passado, mas sempre tomando o cuidado para não se transformar em algo apenas destrutivo. Para ela, essa rede de emoções era como “[...] uma fonte

termal fervente que pode entrar em erupção a qualquer momento, saindo da minha consciência como um incêndio na paisagem. Como treinar essa raiva com precisão, em vez de negar, tem sido uma das principais tarefas da minha vida¹⁷” (2007, n/p). Uma das maneiras de Lorde “treinar” essa raiva era a transformando em poesias, em escritas extremamente potentes.

Sendo assim, analisarei o trabalho das artistas Tatyana Fazlalizadeh e Panmela Castro, que dão um destino artístico para as emoções resultantes de acontecimentos traumáticos. Elas se referem a violências que ocorrem especificamente com mulheres, justamente pelo fato de elas serem mulheres (negras, latinas, imigrantes). As artistas pesquisadas utilizam a arte urbana para se comunicar (principalmente com outras mulheres) e agir de forma política e militante contra o sexismo, o racismo e a xenofobia.

2. Emoções nos trabalhos de Tatyana Fazlalizadeh e Panmela Castro

No seriado “Ela quer tudo”, as emoções de Nola após ter sofrido um assédio na rua são trazidas à tona, analisadas pela própria personagem e também por outras que fazem parte de seu círculo social, como a sua terapeuta e a dona da galeria de arte onde ela expõe seus trabalhos. Em uma cena no consultório de terapia, acontece um diálogo sobre os sentimentos acionados pelo trauma, como a raiva:

Psicóloga: É natural sentir raiva. Você foi atacada. Não apenas uma vez, mas duas vezes. Primeiro seu corpo, depois sua arte. O que aconteceu com você é inaceitável e não é sua culpa.

Nola: Eu me sinto violada. Ansiosa, querendo me esconder [...].

A referência à segunda vez que Nola foi atacada remete ao atropelo¹⁸ e vandalização do seu trabalho na rua, em que alguém¹⁹ fez intervenções em seus cartazes, escrevendo palavras depreciativas para mulheres, como “vadia” (*s/ut*), por cima dos lambes (Fig. 2).

17 “[...] a boiling hot spring likely to erupt at any point, leaping out of my consciousness like a fire on the landscape. How to train that anger with accuracy rather than deny it has been one of the major tasks of my life”.

18 “Atropelo é uma das regras no mundo da pichação. Não atropelar o ‘picho’ dos outros significa não pintar por cima e isto se estende aos desenhos de grafite.” (SILVA, 2008, p. 99).

19 Alerta de *spoiler*: no final da série descobrimos que a pessoa que estava atropelando os trabalhos de Nola era um homem branco.

Desta forma, o assédio teria acontecido mais de uma vez. Em outra cena, a galerista divulga em redes sociais online que o trabalho *My name isn't* seria da autoria de Nola, apesar de a artista deixar claro que gostaria de manter o anonimato quanto a este projeto, pois era muito diferente de suas pinturas expostas na galeria. Nola fica visivelmente descontente com essa atitude e elas discutem:

Galerista: Quero entender por que você está com raiva agora.

Nola: É uma série de trabalho. É sobre a agressão! Não me representa!

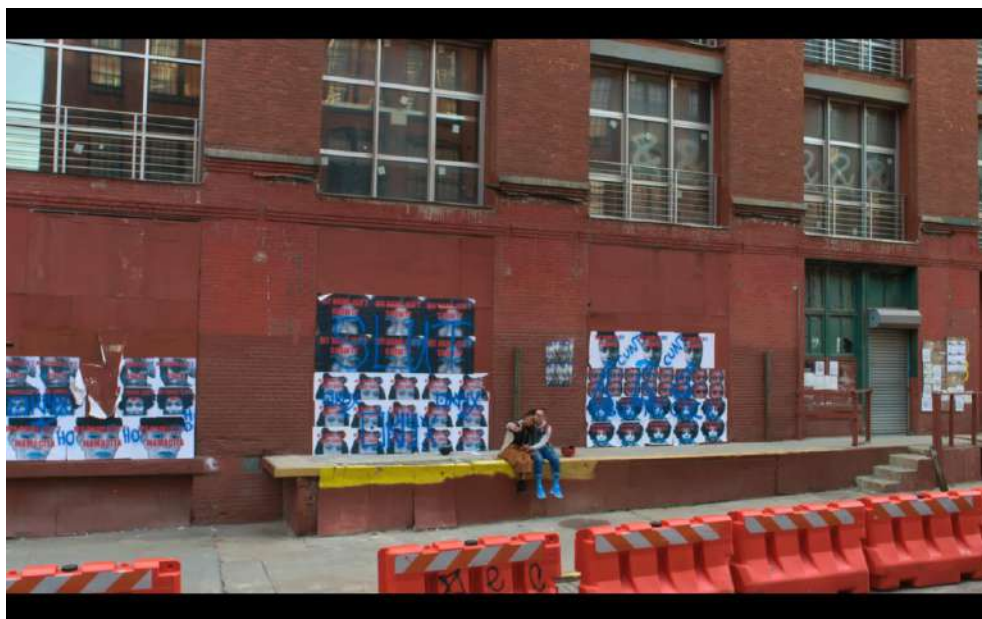
Galerista: Gostando ou não, a adversidade está a seu favor. Ela traz o que você tem de melhor. E esse é o seu melhor trabalho. É tão forte, determinado, assumidamente feminista, e destemidamente antimisógino.

A fala da galerista vai ao encontro do consenso popular de que sentimentos provenientes de experiências adversas podem ser bons combustíveis para a criação artística. Nesse momento, Nola estava relutante em assumir o trabalho que surgiu de uma agressão como sendo seu, mesmo que ele estivesse fazendo muito sucesso nas redes sociais, por ter conseguido engajamento das mulheres que se identificaram com os cartazes. Segundo Ahmed (2004, p. 175):

Crucialmente, a raiva não é simplesmente definida em relação a um passado, mas como abertura para um futuro. Em outras palavras, ser contra algo não termina com "aquilo contra o qual alguém é contra". A raiva não se torna necessariamente "presa" em seu objeto, embora esse objeto possa permanecer pegajoso e atraente. Ser contra algo também é ser a favor de algo [...] ²⁰.

20 "Crucially, anger is not simply defined in relationship to a past, but as opening up the future. In other words, being against something does not end with 'that which one is against'. Anger does not necessarily become 'stuck' on its object, although that object may remain sticky and compelling. Being against something is also being for something [...]".

Figura 2 – Nola e Mars em frente aos seus lambes vandalizados com as palavras “*Slut*” e “*Cunt*”.



Fonte: Captura de tela de cena da série na plataforma <https://www.netflix.com/>

Podemos assumir que, com os fatos apresentados, Nola utilizou sua raiva para criar algo novo, não ficou presa e parada nesse sentimento, mas ainda não havia feito o movimento de se identificar publicamente com o trabalho e ser abertamente “contra algo” e “a favor de algo”. Esse não é o caso da verdadeira criadora de *My name isn't*, que é uma artista assumidamente ativista, com uma produção engajada politicamente. As obras de arte apresentadas em “Ela quer tudo” são inspiradas na produção da artista norte-americana Tatyana Fazlalizadeh, que foi convidada para atuar como consultora de arte do seriado e criou as pinturas e intervenções urbanas que foram apresentadas como sendo de Nola Darling.

Tatyana Fazlalizadeh é uma artista visual natural da cidade de Oklahoma, nascida em 1985, ela tem ascendência negra e iraniana, e utiliza seu trabalho para falar sobre experiências de opressão que pessoas em situações marginalizadas vivem. Suas criações consistem em retratos que habitam as ruas das cidades e, também, as galerias de arte. O projeto de arte que inspirou *My name isn't* na ficção, na realidade se chama *Stop Telling Women to Smile* (Fig. 3), ele consiste em uma série de retratos de mulheres com quem

a artista conversou sobre experiências de assédio. Os retratos são transformados em pôsteres em que uma frase retirada do diálogo sobre a experiência dessas mulheres é incluída. Tatyana começou a realizá-lo em 2012, como algo experimental, e segue até os dias de hoje, como um projeto em andamento. Ela viaja para outros locais, tanto nos EUA como no exterior, para conversar com novas mulheres e produzir novas peças. A artista fala que, com essa ação, pega emprestado as vozes e rostos das mulheres para colocá-las nas ruas e, assim, cria uma imponente presença feminina em um ambiente em que geralmente elas se sentem desconfortáveis e inseguras. Para ela, “[...] o projeto trata de recuperar o espaço público, reivindicando autoridade sobre nossos corpos e as ruas²¹”.

21 “The project is about taking back space in public, reclaiming authority over our bodies and the street.”
Fonte: <https://www.hachettebookgroup.com/titles/tatyana-fazlalizadeh/stop-telling-women-to-smile/9781580058476/#module-whats-inside>

Figura 3 – Tatyana Fazlalizadeh em frente a um de seus cartazes, que é um autorretrato: *Stop Telling Women to Smile*



Fonte: <http://stoptellingwomentosmile.com/>

Tatyana utiliza muito o discurso das emoções para falar sobre seu trabalho e sobre os problemas sociais que ela visa enfrentar. Em relação aos estereótipos femininos, ela questiona a ideia recorrente de que as mulheres têm de serem acolhedoras, simpáticas e doces:

É esperado das mulheres que tenham um tipo de resposta emocional, de sempre estarem felizes, de sempre serem simpáticas [...]. Muitos sentem que tem direito à emoções e expressões das mulheres, particularmente no espaço público. É comum os homens dizerem a uma mulher para sorrir ou iniciarem uma conversa com uma mulher que não quer conversar. Ela não lhes deve nada²².

Aqui podemos recordar o assédio sofrido por Nola, em que ela foi considerada como disponível e receptiva simplesmente por estar caminhando na rua sozinha. O trabalho de Tatyana faz parte de um conjunto de criações no mundo artístico que é inspirado por

²² <http://www.contramare.net/site/pt/stop-telling-women-to-smile-the-art-of-tatyana-fazlalizadeh/>

acontecimentos que envolvem violência. Diferente do caso de Nola, Tatyana diz não ter partido de uma única experiência pessoal, mas, sim, de uma série delas:

As pessoas perguntaram se um momento ou incidente em particular desencadeou esse projeto, e minha resposta sempre foi negativa. Não houve um momento, havia centenas, acumulando ao longo dos anos; o projeto surgiu da imensidão absoluta de assédio nas ruas. Surgiu da exaustão e frustração de anos duradouros de assédio e abuso sexual de homens estranhos. Não, não apenas um momento. Pelo contrário, o simples fato de isso acontecer o tempo todo²³.

A artista segue no campo das emoções quando menciona a raiva que sente ao ser assediada e como utiliza essa raiva para criar. Segundo ela, esse sentimento foi acumulado ao longo de anos e anos e se transformou em um catalisador para produzir *Stop Telling Women to Smile*: “Quando penso em quão cedo o assédio sexual começou para mim e quão cedo começa para tantas meninas, fico furiosa com a ideia de que, antes que possamos nos definir em nosso próprio corpo, alguém já determinou o que são: objetos sexuais ²⁴. Transformar a dor em um chamado para ação e mudança requer a emoção da raiva, que dá a interpretação de que esta dor que está sendo experimentada é errada, não deveria estar acontecendo, e algo precisa ser feito a respeito disso (AHMED, 2004, p. 174). Neste sentido, Tatyana declara que os assédios constantes fazem com que ela sinta

[...] raiva ou frustração. Às vezes pode ser assustador, e acho que fazer o trabalho com raiva é bom. Eu sei que algumas pessoas não pensam isso. Mas acho que a raiva é uma emoção legítima e acho que, se você está com raiva de alguma coisa, quer mudá-la. Eu sentia que tinha de fazer algo sobre isso. Então eu vou fazer um pouco de arte e vou colocar na rua. Onde isso acontece comigo - onde o assédio realmente acontece - eu vou colocar nesse ambiente. Inicialmente, foi mais para eu mesma. Para mim foi como: “Eu não gosto disso, vou fazer algo sobre isso para mim mesma. E então, quando você faz algo assim e conta sua própria história, alguém vai se relacionar com ela. Quero dizer, claro que não sou a única mulher que vivencia o assédio na rua. Então, é claro

23 “People have asked if one particular moment or incident sparked this project, and my answer has always been no. There was not one moment, there were hundreds, cumulating over the years; the project grew out of the utter enormity of experienced street harassment. It arose from the exhaustion and frustration of enduring years of sexual harassment and abuse from strange men. No, not just one moment. Rather, the simple fact that it happens all of the time.” Fonte: <https://www.hachettebookgroup.com/titles/tatyana-fazlalizadeh/stop-telling-women-to-smile/9781580058476/#module-whats-inside>

24 “When I think about how early sexual harassment began for me, and how early it begins for so many girls, I am infuriated by the idea that before we can define ourselves within our own bodies, someone else has already determined what they are: sexual objects.” Fonte: <https://www.hachettebookgroup.com/titles/tatyana-fazlalizadeh/stop-telling-women-to-smile/9781580058476/#module-whats-inside>

que a resposta seria enorme, porque todas as outras mulheres estavam assim, 'Yeah'²⁵!

Dessa maneira, o trabalho da artista parte de um sentimento individual, atinge um público maior por estar localizado no espaço público e dispor da internet como ferramenta de veiculação e acaba por se transformar em algo coletivo. Diversos trabalhos artísticos têm esta qualidade de transcender o individual e amenizar a fronteira entre o “eu” e “os outros”, no caso, “as outras”. Ahmed (2004, p. 174) justifica que, como:

[...] bell hooks argumenta, nomear a dor pessoal é insuficiente e pode ser um gesto facilmente incorporado às agendas narcisistas da cultura neoliberal e terapêutica. [...] Se a dor realmente move os sujeitos para o feminismo, então o faz precisamente por ler a relação entre afeto e estrutura, ou entre emoção e política, de um modo que desfaz a separação do individual com os outros.²⁶

No sentido de realizar trabalhos coletivos com mulheres, envolvendo a produção de arte de rua, no Brasil temos o exemplo da Rede Nami²⁷, idealizada pela artista Panmela Castro, nascida em 1981 e natural do Rio de Janeiro. Segundo a descrição do site oficial, “A NAMI é uma rede feminista que usa as artes urbanas para promover o direito das mulheres”²⁸. A rede foi registrada como uma ONG em 2012 e tem como mote a luta pelo fim da violência doméstica usando o *graffiti* como um meio de espalhar sua mensagem e fomentar o protagonismo de mulheres nas artes. Elas também realizam atividades educacionais, como oficinas específicas para mulheres negras, chamadas “Afrografiteiras”. Panmela caracteriza sua obra como autobiográfica, ela fala de si, mas ao mesmo tempo fala de outras. Segundo ela: “Enquanto mulher, há similaridades de minhas vivências com as de outras mulheres que encontro pela cidade, existe uma

25 “[...] anger or frustration. Sometimes it can be scary, and I think that making work out of anger is good. I know that some people don’t think that. But I think that anger is a legitimate emotion and I think if you are angry about something you want to change it. I was like I have to do something about it. So I’m gonna make some art about it and I’m gonna put it in the street. Where it happens to me – where street harassment actually happens – I’m gonna put in that environment. Initially, it was very much so for myself. It was very much just for me like, ‘I don’t like this, I’m gonna do something about it for myself.’ And then as soon as you do something like that, and you tell your own story, someone else is gonna to relate to it. I mean, of course I’m not the only woman who experiences street harassment. So of course the response was going to be huge because every other women was just like, ‘Yeah!’”. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=6X5O8l5PFOA&t=2s>

26 As bell hooks argues, naming one’s personal pain is insufficient and can easily be incorporated into the narcissistic agendas of neo-liberal and therapeutic culture. [...] If pain does move subjects into feminism, then it does so precisely by *reading* the relation between affect and structure, or between emotion and politics in a way that undoes the separation of the individual from others.

27 Segundo Panmela Castro, o nome “Nami” vem da gíria “Mina” escrita ao contrário.

28 <https://www.redenami.com/quem-somos>

intercessão de histórias e é justo neste ponto que o coletivo se identifica”²⁹. A organização surgiu a partir de um acontecimento pessoal na vida de Panmela, que sofreu um caso grave de violência doméstica³⁰ e seu agressor não foi punido, pois na época não existia a Lei Maria da Penha³¹. Quando a lei foi aprovada, em 2006, a artista começou a promovê-la utilizando o *graffiti* como meio, para assim ajudar outras mulheres que possam estar vivendo a mesma situação.

Em seu trabalho pessoal, Panmela pinta representações de personagens femininas (Fig. 4), geralmente com alguma mensagem escrita para as mulheres, como por exemplo, “Luto como mulher”, “Nem santa, nem puta”, “Meu corpo, minhas regras.” em *graffitis* no Brasil, e “*Women’s rights is human rights*” (Os direitos das mulheres são direitos humanos), nos EUA. Além de suas pinturas, realiza performances relacionadas com a questão de gênero, brincando com os estereótipos considerados femininos, como vestidos longos e a cor rosa³², tonalidade muito presente em seu trabalho. Em relação com a fala de Tatyana, Panmela também diz encontrar forças para criar a partir das dificuldades enfrentadas, quando menciona o envolvimento do feminismo em sua obra, comenta:

É no caos que a energia e a vontade transformadora emergem. Dos choques, da sujeira, da tristeza, da revolta, das paixões humanas e tudo mais que se criam os sentimentos capazes de lutar pela mudança. Em um mundo igualitário, não teríamos consciência do problema, uma vez que este não existiria. E é por existir, e nos afrontar todos os dias, que cria-se a motivação para o câmbio³³.

29 <https://www.panoramamercantil.com.br/minhas-pinturas-emergem-de-longas-transformacoes-panmela-castro-fundadora-da-rede-feminista-nami/>

30 Panmela descreve o acontecimento, que ocorreu com seu ex-marido, na casa em que moravam juntos “Ele fechou todas as janelas da casa, para os vizinhos não escutarem, e ligou o som bem alto. Ficou me espancando com chute, com soco, com tudo”, diz. “Depois, fomos dormir na casa da minha sogra, e no dia seguinte ele me levou no médico com a carteirinha do plano de saúde dela, porque se me levasse a um hospital público, seria a minha chance de fugir. Fiquei em cárcere privado durante uma semana.” Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-39788408>

31 Segundo sua ementa, esta lei: “Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências.” Fonte: <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/95552/lei-maria-da-penha-lei-11340-06>

32 Em sua página pessoal no Facebook, Panmela relaciona esta tonalidade com a dor sofrida pelas mulheres, para ela: “A dor que nos une pelo aprisionamento pelo feminino representada pela cor rosa.”

33 <https://www.panoramamercantil.com.br/minhas-pinturas-emergem-de-longas-transformacoes-panmela-castro-fundadora-da-rede-feminista-nami/>

Figura 4 – Panmela Castro em frente ao seu mural chamado Jardim da Sororidade.



Fonte: <https://panmelacastro.carbonmade.com/>

Em relação à violência física que ela sofreu, diversos sentimentos aparecem em sua fala. Como na maioria dos casos do tipo, existe a vergonha da vítima em falar sobre o ocorrido e em ter “permitido” a situação acontecer. Em uma entrevista para a “Revista Trip”³⁴ no ano de 2012, quando questionada se ela havia sofrido violência doméstica, por trabalhar com o tema, Panmela responde negativamente. Este discurso teve uma guinada de direção, pois a sua experiência pessoal virou exemplo e é recorrente em suas falas como ativista. Em uma palestra para o programa “Repercutindo Histórias – Geração do Amanhã”³⁵ ela insiste que não é para ter vergonha da violência e que é preciso ter coragem: “Quando isso aconteceu minha mãe falou pra mim que eu tinha que falar pras outras pessoas, que eu não poderia ter vergonha da minha situação. E isso valeu de aprendizado pra minha vida toda. Então quando eu criei esse projeto eu queria que outras mulheres não passassem pela situação que eu passei”. Outro sentimento que aparece em vários momentos e diferentes declarações é o medo:

34 <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/anarkia-boladona>

35 Iniciativa da Rede Globo em parceria com a agência das Nações Unidas para Desenvolvimento.

Quando eu me separei, fiquei um pouco isolada dentro de casa, porque ele me perseguia muito. A forma que encontrei para me ressocializar, me reinserir aí no espaço coletivo, foi através do grafite. Porque eu saía com uns grupos de grafiteiros e me sentia protegida. Sabia que não iria chegar um cara para me bater ali, porque eu estava com os meus colegas pra me defender³⁶.

Nesse relato, Panmela se refere ao final do seu casamento em que houve agressão física, mas no vídeo da “Geração do Amanhã” ela conta outro tipo de violência que sofreu com um companheiro diferente. Dez anos após o final do relacionamento dos dois como um casal, o indivíduo vandalizou um *graffiti* de Panmela, pichando o nome dele por cima da pintura. Devido a este acontecimento, ela tem que andar com uma medida protetiva que impede o ex-namorado de chegar perto dela. O medo volta a se fazer presente no discurso de Panmela em um momento muito recente, no final de 2018, após dois *graffitis* seus serem vandalizados (Fig. 5): as pinturas em homenagem a Marielle Franco, vereadora e defensora dos direitos humanos, assassinada em março de 2018, e também a Maria da Penha, sobrevivente de violência doméstica e líder de movimentos de defesa dos direitos das mulheres, cujo nome batiza a lei. As duas mulheres estavam retratadas em um muro no bairro do Catete na cidade do Rio de Janeiro com a técnica do estêncil, um deles inclusive havia sido realizado pela ativista Malala³⁷, em sua visita ao Brasil e a Rede Nami. Os dois estênceis foram vandalizados sendo cobertos com tinta preta, sobre esse acontecimento, Panmela declara:

Não vou parar meu trabalho. Eles serão refeitos nem que seja mil vezes, nem que eu durma aqui na frente igual a uma coruja. [...] Vi que o caso é sério depois que amanheceu o segundo pichado hoje. Senti um pouco de medo, porque não sei onde isso pode parar³⁸.

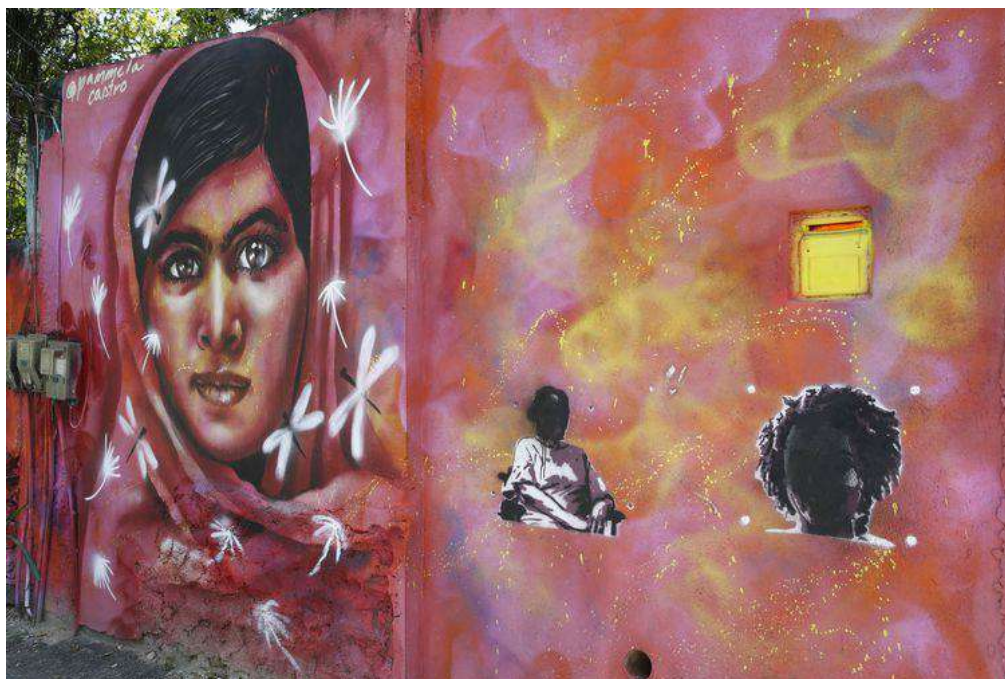
O vandalismo às obras de Pânmeela, como demonstrado, é algo recorrente em sua carreira. O que leva a pensar que, além das emoções relacionadas à identificação e apoio por grande parte das mulheres devido às mensagens feministas de seus murais, existem as emoções relacionadas ao repúdio e ódio, por parte de algumas pessoas (homens, em sua maioria) que se sentem pessoalmente atacadas.

36 <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-39788408>

37 Malala Yousafzai (1997) é uma ativista paquistanesa pelos direitos humanos, das mulheres e acesso a educação. É a pessoa mais jovem a ter recebido um prêmio Nobel da Paz, na época da premiação tinha 17 anos.

38 <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-12/grafites-de-marielle-e-maria-da-penha-sao-alvo-de-vandalos-no-rio>
0?amp&fbclid=IwAR0lrGzvgv6RhhtC29hkYdk2AmWrsViOMIR5mezyrtppMV1cbLIG2Efg_6s

Figura 5 – *Graffitis* em homenagem a Malala, Maria da Penha e Marielle Franco feitos por Pammela Castro.



Fotografia: Tomaz Silva/Agência Brasil

Em 2017 aconteceu o caso do *graffiti* “Femme Maison” (Fig. 6), pintado na cidade de Sorocaba, em São Paulo. A pintura, que representava rostos femininos e uma alusão a uma vulva, foi completamente apagada por perseguição política e religiosa. Panmela realizou a obra a convite da curadoria de um festival de artes da cidade, mas foi censurada pelo vereador Luís Santos, que também é pastor, e moveu um processo acusando a imagem de envergonhar as mulheres da cidade. Na gravação da 48ª Sessão Ordinária da Câmara Municipal de Sorocaba³⁹, podemos assistir o pastor vereador proferir um pronunciamento de repúdio à obra. Em vários momentos da fala ele assume um tom emocionado, aumentando o tom de voz e apelando para a “vergonha” que as mulheres sorocabanas estavam sentindo com a presença do mural na cidade. Outro vereador, em apoio ao colega, pega o microfone e fala que “o que está colocado lá é uma vergonha para as mulheres! Isso é uma agressão às mulheres!” (o tom de indignação utilizado é contraditório, pois ele realiza a fala com um sorriso no rosto). Luís Santos

³⁹ Panmela publicou este vídeo em seu site, na página em que faz um compilado de seus trabalhos sobre “Flores Vaginais”: <https://panmelacastro.carbonmade.com/projects/6945312>

continua dizendo que “as mulheres foram agredidas por esta pseudo-arte, esta distorção”, e solicita a imediata remoção da pintura que ele caracteriza como “aberração”, “grosseria”, e “ofensa”. Após decisão judicial, o *graffiti* foi apagado.

Figura 6 – Panmela Castro: *Femme Maison*. Sorocaba /SP. 2018



Fotografia realizada antes de o graffiti ser apagado. Fonte:
<https://panmelacastro.carbonmade.com/>

É interessante nessa cena o fato de que dois homens que afirmam defender a honra das mulheres consideram o desenho de uma vulva algo agressivo, além de falarem pelas mulheres sobre o que elas devem sentir vergonha ou não, em um tom moralista. Em nenhum momento ouvimos alguma mulher da cidade se pronunciar sobre o assunto, mas, pelos depoimentos das artistas já citados neste artigo e das mulheres entrevistadas por elas, o que o público feminino considera agressão e violência costuma ser diferente do que a imagem produzida por Panmela evoca.

Tatyana também sofre retaliações devido à temática de seu trabalho e a sua exposição nas ruas. Ela não chega a relatar casos tão extremos como os de Panmela, mas afirma que:

Sim, com certeza, enfrentei uma reação negativa. Eu sequer acho que o meu trabalho é muito controverso ou de confronto, mas é. Você pensaria que dizer "pare de mandar as mulheres sorrirem" seria encorajador, mas as pessoas ficam realmente perturbadas com isso, os homens da classe trabalhadora em particular, e reagem de maneira negativa. Grande parte do trabalho é desfigurada, rasgada ou desenhada com imagens muito brutas. As pessoas têm fortes reações muitas dessas reações não são positivas. E você sabe, eu estou bem com isso. É ótimo para eu ver que as pessoas estão olhando para este trabalho, estão fazendo algo e estão sendo desafiadas. Isso é bom porque as faz pensar sobre o comportamento delas e desafia-as a mudar seu comportamento⁴⁰.

Assim, as obras que partem de um sentimento de indignação com a violência sofrida pelas das mulheres geram outra espécie de indignação nos espectadores masculinos, que retornam seu descontentamento em uma linguagem violenta para com as artistas e com suas criações, dando continuidade ao ciclo de agressões. Como já vimos anteriormente, o fato de haver a divisão mulher/emocional - homem/racional, facilmente dá legitimidade a outra separação por gênero: mulher/espço privado - homem/espço público. Este tipo de construção social permite que haja pronunciamentos como o dos dois vereadores citados, por exemplo, em que ambos se sentem no direito de protagonizar uma discussão que deveria pertencer às mulheres, e também de definir do que elas devem se envergonhar, no caso, de um desenho de seus genitais expostos no espaço urbano. Segundo Lutz (1990, p. 87):

Como a emoção é construída como relativamente ótica, irracional e antissocial, sua existência justifica a autoridade e legitima a necessidade de controle. Por estar associada com as mulheres, ela justifica a distinção hierárquica entre homens e mulheres. E a lógica cultural que conecta as mulheres com a emoção corresponde e escora as paredes entre as esferas das relações privadas, íntimas (e emocionais) no domínio (ideologicamente) feminino da família, e as relações públicas, formais (e racionais) nas relações de mercado de domínio predominantemente masculino⁴¹.

40 "Yes, for sure, I have faced negative backlash. I don't even think my work is too controversial or confrontational, but it is. You would think that saying 'stop women to smile' would be encouraging, but people get really upset with this, work-men in particular, and react in a negative way. Much of the work is defaced, torn down or drawn on with very crude imagery. People do have strong reactions to it and a lot of these reactions are not positive. And you know, I am ok with that. It's great for me to see that people are looking at this work, they are doing something and they are being challenged. That for me is good because it is making them think about their behavior and it is challenging them to change their behavior." Fonte: <http://ofnotemagazine.org/2015/05/03/talking-back-to-street-harassers-an-interview-with-artist-tatyana-fazlalizadeh/>

41 Because emotion is constructed as relatively optic, irrational, and antisocial, its existence vindicates authority and legitimates the need for control. By association with the female, it vindicates the distinction between and hierarchy of men and women. And the, cultural logic connecting women and emotion corresponds to and shores up the walls between the spheres of private, intimate (and emotional) relations

Desse modo, as mulheres que ousam ocupar o espaço público, por sair do local doméstico que as pertenceria, estão expostas a diversos tipos de violências. As artistas e militantes realizam várias camadas de transgressão: elas não apenas ocupam este espaço, mas reivindicam mudanças no sistema vigente com suas obras, expõe seu corpo físico, sua reputação e, também, seu trabalho. As dificuldades que as mulheres enfrentam ao transitar nas ruas das cidades e circular no meio artístico também dependem de diferentes camadas, como por exemplo, de sua cor. No caso das duas artistas mencionadas, a questão da negritude é algo presente em seus trabalhos e em suas vidas. Mesmo que pertençam a locais geográficos (Estados Unidos da América e Brasil) em que o conceito de raça é entendido e vivido de maneiras diferentes⁴², é possível aproximar suas experiências. Tatyana declara que:

Sou uma artista, e através disso, sempre tive o desejo de falar sobre coisas que têm um impacto sobre mim por meio do meu trabalho. [...] A verdade é: penso em raça e gênero o tempo todo porque estou experienciando o mundo de um jeito que me obriga a encarar isso de frente⁴³.

Sempre quis que minha arte refletisse minhas experiências como negra e como mulher. A identidade tem sido uma parte importante do meu trabalho, porque nosso senso de identidade tem consequências muito reais em nossas vidas. Para pessoas negras, queer, trans, pessoas de cor e muitos outros grupos, reivindicar nossa própria identidade é um ato de autodeterminação em uma sociedade que constrói identidades para nós e as anexa a nós como rótulos, como uma

in the (ideologically) female domain of the family and public, formal (and rational) relations in the primarily male domain of the marketplace.

42 Nos Estados Unidos da América a *one drop rule* é muito utilizada para definir questões de racialidade, Segundo Christine B. Hickman: “Por gerações, os limites da raça afro-americana foram formados por uma regra, informalmente conhecida como “regra de uma gota”, que, em sua definição coloquial, prevê que uma gota de sangue negro torna uma pessoa negra. Nos círculos sociológicos mais formais, a regra é conhecida como uma forma de “hipodescente” e seu significado permanece basicamente o mesmo: qualquer pessoa com um ancestral negro conhecido é considerada negra. Ao longo das gerações, essa regra não apenas moldou inúmeras vidas, criou a raça afro-americana como a conhecemos hoje e definiu não apenas a história dessa raça, mas uma grande parte da história da América” (1997, p. 1163).

“For generations, the boundaries of the African-American race have been formed by a rule, informally known as the “one drop rule,” which, in its colloquial definition, provides that one drop of Black blood makes a person Black. In more formal, sociological circles, the rule is known as a form of “hypodescent” and its meaning remains basically the same: anyone with a known Black ancestor is considered Black. Over the generations, this rule has not only shaped countless lives, it has created the African-American race as we know it today, and it has defined not just the history of this race but a large part of the history of America.”

43 https://www.vice.com/pt_br/article/8x5zwb/artista-ela-quer-tudo-netflix

maneira de nos identificar como diferentes e nos excluir. Mais do que isso, é um ato de sobrevivência⁴⁴.

Atualmente Tatyana está em residência artística *na Commission on Human Rights Public* em Nova Iorque. Para este trabalho, ela está pesquisando e refletindo sobre as experiências de negros, mulheres e pessoas LGBT com racismo e assédio sexualizado e racializado. Ela criou cartões postais com perguntas para estas pessoas, como por exemplo, “Como você experiência o racismo em sua vida cotidiana?” e os distribuiu em locais da cidade. A partir das respostas obtidas, serão criados murais para refletir sobre essas histórias. Em outro projeto, chamado *When Women Disrupt* (Fig. 7), ela realizou uma turnê de arte de rua e ativismo em colaboração com a artista Jessica Sabogal e a cineasta Melinda James. Juntas elas viajaram pelos EUA para espalhar peças de arte urbana que desafiam o racismo, o sexismo e a xenofobia. Algumas frases das intervenções criadas por elas são: “Nossa nação não será definida pela branquitude”, “A supremacia branca está me matando” e “O que significa ser branco em uma sociedade que foi criada para beneficiá-lo?”⁴⁵.

44 I have always wanted my art to be a reflection of my experiences as a Black person and a woman. Identity has long been an important part of my work because our sense of identity has very real consequences in our lives. For Black people, queer people, trans people, people of color, and many other groups, claiming our own identity is an act of self-determination in a society that constructs identities for us and attaches them to us like labels, as a way to other us. More than that, it's an act of survival. Fonte: <https://www.hachettebookgroup.com/titles/tatyana-fazlalizadeh/stop-telling-women-to-smile/9781580058476/#module-whats-inside>

45 “Our nation will not be defined by whiteness”, “White supremacy is killing me” e “What does it mean to be a white in a society that was create to beneficiate you?”

Figura 7 – Tatyana Fazlalizadeh e Jessica Sabogal: *When Women Disrupt*. EUA



Fonte: <http://tlynnfaz.com/When-Women-Disrupt>

Como Tatyana, Panmela também traz suas experiências pessoais para falar de racismo. Ela conta uma de suas primeiras lembranças de infância, quando uma colega de escolinha a obrigou a beber água de um bebedouro diferente, que seria para negros. Na época ela não entendeu o que havia acontecido, porque ainda não se entendia como negra, havia sido criada como uma menina branca. A partir do momento em que ela começou a compreender o lugar dessas vivências como preconceito, resolveu dar início as oficinas das Afrografiteiras, programa que visa oferecer ferramentas para que as mulheres negras possam subverter a forma como a mídia as representa. Segundo a pesquisadora interdisciplinar Cláudia Pons Cardoso (2014, p. 978), os estereótipos⁴⁶ que

46 bell hooks (1995, p. 469) explica a criação desses estereótipos: “Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve de produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado. Essas representações incutiram na consciência de todos a ideia de que as negras eram só corpo sem mente. A aceitação cultural dessas representações continua a informar a maneira como as negras são encaradas. Vistos como símbolo sexual os corpos femininos negros são postos numa categoria em termos culturais tida como bastante distante da vida mental. Dentro das hierarquias de sexo/raça/classe dos Estados Unidos as negras sempre estiveram no nível mais baixo. O

inferiorizam as mulheres negras (que podem ser categorizados como a mulata, a mucama e a mãe preta) são amplamente divulgados pelo mundo das artes. Ela argumenta que

As mulheres em sua totalidade são representadas por imagens estereotipadas, porém de formas diferentes. As imagens de controle são criadas para justificar a exploração econômica e garantir a subordinação das mulheres negras, mas, também, para assegurar a manutenção das opressões de gênero e regular a sexualidade das mulheres, sejam negras ou brancas.

Se, para as mulheres brancas, devido à inferiorização da capacidade intelectual do gênero feminino como um todo, o caminho para serem reconhecidas no mundo da criação artística se mostra um percurso com muitas dificuldades, para as mulheres negras os entraves são ainda maiores. Esta situação se reflete também no meio do *graffiti*, que é extremamente masculino, e no intuito de reverter esta situação adversa é que Panmela luta:

Não adianta ter o grafite reconhecido se nem todo mundo pode ser grafiteiro. Eu não posso fazer parte de um movimento onde se exclui totalmente a mulher negra. No site “streetartrio.com” que é um catálogo dos grafiteiros do Rio de Janeiro, em 2015 a gente tinha 700 homens, apenas 30 mulheres e apenas eu de negra. Depois do surgimento do Afrografiteiras esse número aumentou muito⁴⁷.

Ao reconhecerem-se como negras e utilizarem o seu trabalho artístico para desmistificar preconceitos, Panmela e Tatyana fazem parte de um processo social de construção de identidade em que se recusam a se deixar definir pelo outro, e isto traz “[...] a valorização e a recuperação da história e do legado cultural negro, traduzindo um posicionamento político de estar no mundo para exercer o papel de protagonista de um devir histórico comprometido com o enfrentamento do racismo” (CARDOSO, 2014, p. 973). Elas agem por meio do feminismo negro e da potência da raiva que, para Ahmed (2004, p. 175), é uma emoção crucial, que cria a energia necessária para “[...] reagir contra os profundos investimentos sociais e psíquicos no racismo, bem como no sexismo”⁴⁸. Panmela e

status inferior nessa cultura e reservado aos julgados incapazes de mobilidade social por serem vistos em termos sexistas racistas e classistas como deficientes incompetentes e inferiores.”

47 <https://www.youtube.com/watch?v=5BJqiooSPTw>

48 “[...] react against the deep social and psychic investments in racism as well as sexism.”

Tatyana não ficam presas em seus silêncios e medos, e este é o caminho que a escritora feminista e ativista Audre Lorde⁴⁹ insiste que seja trilhado por todas as mulheres:

Ao tomar forçadamente consciência de minha própria mortalidade, do que desejava e queria de minha vida, durasse o que durasse, as prioridades e as omissões brilharam sob uma luz impiedosa, e do que mais me arrependi foi de meus silêncios. O que me dava tanto medo? Questionar e dizer o que pensava podia provocar dor, ou a morte. Mas, todas sofremos de tantas maneiras todo o tempo, sem que por isso a dor diminua ou desapareça. A morte não é mais do que o silêncio final. E pode chegar rapidamente, agora mesmo, mesmo antes de que eu tenha dito o que precisava dizer. Só havia traído a mim mesma nesses pequenos silêncios, pensando que algum dia ia falar, ou esperando que outras falassem. E comecei a reconhecer uma fonte de poder dentro de mim ao dar-me conta de que não devia ter medo, que a força estava em aprender a ver o medo a partir de outra perspectiva. Eu ia morrer cedo, tivesse falado ou não. Meus silêncios não tinham me protegido. Tampouco protegerá a vocês. Mas cada palavra que tinha dito, cada tentativa que tinha feito de falar as verdades que ainda persigo, me aproximou de outras mulheres, e juntas examinamos as palavras adequadas para o mundo em que acreditamos, nos sobrepondo a nossas diferenças.

Conclusão

Ao assistir a um seriado, podemos nos identificar com as personagens e entrar em um estado emocional parecido com o delas por estarmos envolvidas com as situações apresentadas nas histórias. Segundo as teorias da Antropologia das Emoções, a emoção é experimentada no corpo e faz parte do relacionamento social, como uma transação entre o eu e o outro (BARBALET, 2002, p. 4). As mulheres que já sofreram assédio nas ruas⁵⁰ podem facilmente se identificar e se “emocionar” com a vida de Nola Darling e com as obras que ela, Tatyana Fazlalizadeh e Panmela Castro produzem. Os assuntos abordados pelas artistas urbanas feministas abrangem um número muito grande de mulheres, que se sentem contempladas e representadas. Isso acontece porque as artistas partem de experiências que são específicas desse grupo que é tratado de maneira diferenciada e oprimido desde o momento em que nasce, devido ao seu sexo. Mas, o que fazer com esses sentimentos advindos de situações de violência?

49 Apresentação lida no painel sobre Lesbianismo e Literatura, da Associação de Língua Moderna, em Chicago, Illinois, 28 de dezembro de 1977, publicada pela primeira vez em 1978, no volume 6 de *Sinister Wisdom*, revista de feminismo radical.

50 Essas mulheres constituem a grande maioria da população, segundo pesquisa divulgada pela organização internacional de combate à pobreza *ActionAid*, em 2016, 86% das mulheres brasileiras ouvidas sofreram assédio em público em suas cidades. Fonte: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2016-05/pesquisa-mostra-que-86-das-mulheres-brasileiras-sofreram-assedio-em>

A partir de seus discursos, percebemos que elas usam a raiva como energia, como catalisadora de criação. Para que haja esse movimento de geração de novidade, é necessário que elas se movam do corpo da raiva para um corpo novo, diferente, mesmo que a pele permaneça marcada e machucada (AHMED, 2004, p. 175), e é isto que Tatyana e Panmela fazem. A raiva é usada como criatividade para responder aos fatos que as artistas/ativistas se opõem.

No decorrer do texto percebemos como o mundo das emoções havia sido diretamente relacionado às mulheres, principalmente às mulheres negras, como algo negativo, irracional, incontrolável. Também fomos apresentadas aos meios com os quais os feminismos vêm resignificando estes conceitos, valorizando emoções como a raiva. Neste contexto, os exemplos dos trabalhos das artistas agem como um novo meio de produzir conhecimento. Elas realizam o movimento de transformar a emotividade que foi relegada às mulheres como fraqueza em força, em uma vantagem. A empatia emocional que nos foi ensinada desde crianças como algo natural, pode ser utilizada como uma habilidade de análise política (LUTZ, 2002, p. 110). Ao mesmo tempo, essas artistas valorizam os saberes produzidos por mulheres negras, que sempre foram excluídas do conhecimento hegemônico.

As perguntas que vêm sendo feitas e as respostas dadas pelo conhecimento acadêmico e teórico, em sua maioria, têm sido produzidas justamente pelo grupo que é o beneficiado pelos sistemas de opressões vigentes. É importante lembrar que nada ocorre em abstrato: o conhecimento é instituído por pessoas que pertencem a diferentes grupos sociais. Sendo assim, a questão da Antropologia das Emoções seria fazer novas perguntas, para responder aos interesses dos grupos oprimidos, como Lutz (2002, p. 106) aponta. As artistas mencionadas neste artigo circulam pelas ruas colocando esses novos questionamentos. Elas partem de emoções pessoais e provocam emoções coletivas, gerando incômodo e reflexão em um mundo de verdades estabelecidas que são masculinas e brancas.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejam todos feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- AHMED, Sara. **The Cultural Politics of Emotion**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- BARBALET, Jack M. Why Emotions are Crucial. In: BARBALET, J.M. (ed.) **Emotions and Sociology**. Oxford: Blackwell, 2002. p 1–9.
- CARDOSO, Cláudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014. pp 965 – 986.
- HICKMAN, Christine B. The Devil and the One Drop Rule: Racial Categories, African Americans, and the U.S.Census. **Michigan Law Review**, Vol. 95, No. 5 (Mar., 1997), pp. 1161-1265
- HILL COLLINS, Patricia. Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, 31(1): 99-127, 2016.
- HOOKS, bell. Intelectuais negras. **Estudos Feministas**, Florianópolis, Ano 3 segundo semestre, 1995. pp 464 – 478.
- LE BRETON, David. **As paixões ordinárias. Antropologia das Emoções**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- LORDE, Audre. A Transformação do Silêncio em Linguagem e Ação. In: **Textos escolhidos de Audre Lorde**. Heretica Difusão Lesbofeminista Independente, s/d.
- _____. **Sister outsider**. Berkeley, CA: Crossing Press, 2007 [1984].
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, 22(3): 935-952, 2014.
- LUTZ, Catherine. Emotions and feminist theory. In: KASTEN, I.; STEDMAN, G.; ZIMMERMANN, M. **Querelles: Jahrbuch für Frauenforschung**. Band 7: Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit, 2002.
- LUTZ, Catherine. Engendered emotion: gender, power, and the rhetoric of emotional control in American Discourse. LUTZ, C.; ABU-LUGHOD, L. **Language and the Politics of Emotion**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- MCCANN, Hannah (editora). **O livro do feminismo**. Tradução: Ana Rodrigues. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.
- ROSALDO, Michelle Z. Toward an anthropology of self and feeling. In: SHWEDER, R; LE VINE, R. **Essays on mind, self and emotion**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- SILVA, Vívian. **As escritoras de grafite de Porto Alegre**: um estudo sobre as possibilidades de formação de identidade através dessa arte. Dissertação.(Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Instituto de Sociologia e Política. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2008.

WARK, Jayne. **Radical gestures: feminism and performance art in North America, 1970 to 2000.** Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2006.

Referências online

"#AfroGrafiteiras [Episódio 1: Panmela Castro]" Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5BJqiooSPTw>> Acesso em janeiro de 2019.

"A artista por trás de Ela Quer Tudo" Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/8x5zwb/artista-ela-quer-tudo-netflix> Acesso em janeiro de 2019.

"Anarkia Boladona" Entrevista por Natacha Cortêz. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/anarkia-boladona>> Acesso em janeiro de 2019.

BUENO, Winnie. "A quem serve o mito da agressividade da mulher negra" Disponível em: <<https://medium.com/@winniebueno/a-quem-serve-o-mito-da-agressividade-da-mulher-negra-da59ef1fcb89/>> Acesso em janeiro de 2019.

"Geração do Amanhã: Panmela Castro usa sua arte para empoderar mulheres" Disponível em: <<http://g1.globo.com/como-sera/noticia/2018/01/repercutindo-ideias-panmela-castro.html>> Acesso em janeiro de 2019.

"Lei Maria da Penha - Lei 11340/06 | Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006" Disponível em: <<https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/95552/lei-maria-da-penha-lei-11340-06>> Acesso em janeiro de 2019.

"Minhas pinturas emergem de longas transformações". Entrevista por Eder Fonseca. Disponível em: <<https://www.panoramamercantil.com.br/minhas-pinturas-emergem-de-longas-transformacoes-panmela-castro-fundadora-da-rede-feminista-nami/>> Acesso em janeiro de 2019.

"New York | Talking Back To Street Harassers: An Interview with Artist Tatyana Fazlalizadeh" Entrevista por Jaimee Swift. Disponível em: <<http://ofnotemagazine.org/2015/05/03/talking-back-to-street-harassers-an-interview-with-artist-tatyana-fazlalizadeh/>> Acesso em janeiro de 2019.

"Panmela Castro" Disponível em: <<https://panmelacastro.carbonmade.com/>> Acesso em janeiro de 2019.

"Pesquisa mostra que 86% das mulheres brasileiras sofreram assédio em público" por Heloisa Cristaldo. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2016-05/pesquisa-mostra-que-86-das-mulheres-brasileiras-sofreram-assedio-em>> Acesso em janeiro de 2019.

"Pare de Dizer às Mulheres Para Sorrirem!": A Arte de Tatyana Fazlalizadeh "Disponível em: <<http://www.contramare.net/site/pt/stop-telling-women-to-smile-the-art-of-tatyana-fazlalizadeh/>> Acesso em janeiro de 2019.

"Rede Nami" Disponível em: <<https://www.redenami.com/quem-somos>> Acesso em janeiro de 2019.

"Stop Telling Women to Smile". Disponível em

<<http://stoptellingwomentosmile.com/About>> Acesso em janeiro de 2019.

“Stop Telling Women to Smile Book” Disponível em <<https://www.hachettebookgroup.com/titles/tatyana-fazlalizadeh/stop-telling-women-to-smile/9781580058476/#module-whats-inside>> Acesso em maio de 2020.

“Tatyana Fazlalizadeh, Visual Artist: ‘Stop Telling Women to Smile’” Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6X5O8l5PFOA&t=2s>> Acesso em janeiro de 2019.

“Vítima de violência doméstica usa grafite para informar meninas sobre Lei Maria da Penha” por Renata Mendonça.

Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-39788408>> Acesso em janeiro de 2019.

Recebido: 14.05.2020

Aprovado: 27.06.2020



MULHERES PRODUTORAS DE HQS E RESISTÊNCIAS POSSÍVEIS
WOMEN PRODUCERS OF COMIC BOOKS AND VIABLE RESISTANCES
MUJERES QUE PRODUCEN CÓMICS Y POSIBLES RESISTENCIAS

Ana Paula Oliveira Barros¹

 10.21665/2318-3888.v8n15p100-126

RESUMO

Atualmente, questões outrora tidas como privadas, como as relacionadas ao sexo e ao gênero, passam a assumir o centro do debate político na sociedade. Essas relações, entre o íntimo e o político, possibilitam atos de resistência aos modos de subjetividades considerados legítimos na contemporaneidade. Desta forma, levando em conta que as histórias em quadrinhos são uma rica referência de construção da imagem da mulher e que, muitas vezes, acabam reificando os corpos e a sexualidade feminina com o intuito de satisfazer o olhar do espectador masculino, o presente trabalho visou refletir sobre como as produtoras de HQs independentes constroem as suas personagens a partir das diferentes formas de combate aos discursos hegemônicos. Com o intuito de responder minha pergunta de trabalho, foram escolhidas para análise obras das principais quadrinistas independentes do Brasil que abordam corpos e sexualidades na atualidade. As bases metodológicas da pesquisa proposta foram fundamentadas na pesquisa qualitativa de caráter exploratório. Já o método utilizado para a verificação das HQs foi a Análise do Discurso de linha francesa. Após a pesquisa, foi possível concluir que parte das mulheres que tratam da temática do sexo em suas HQs o fazem de forma independente das grandes editoras, atrelada ao humor, e por meio de traços simples ou distorcidos, com o intuito de desconstruir certas verdades patriarcais acerca das sexualidades e dos corpos femininos.

Palavras-chave: HQ. Gênero. Corpos Femininos. Sexualidades.

¹ Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: anapaulaobarros@yahoo.com.br.

ABSTRACT

Currently, issues considered at first as private, such as those related to sex and gender, come to assume the center of the political debate. These relations between the intimate and the political enable acts of resistance to the modes of legitimate subjectivities of contemporaneity. Thus, taking into account that the comics are a rich reference of the construction of the image of women and that, often, ends up the bodies and female sexualities in order to satisfy the gaze of the male spectator, the present work aimed to reflect on how the producers of independent comics build their characters from the different forms of combating the hegemonic discourses. In order to answer my work question, works of the main independent comic artists that address bodies and sexualities were chosen for analysis. The methodological bases of the proposed research were based on qualitative research of exploratory character. The method used to verify comics was the Analysis of french speech. After the research, it was possible to conclude that most women who deal with the theme of sex in their comics do so independently, linked to humor, and through simple or distorted traits, in order to deconstruct certain patriarchal truths about sexualities and female bodies.

Keywords: Comics. Gender. Female Bodies. Sexualities.

RESUMEN

Actualmente, las cuestiones consideradas al principio como privadas, como las relacionadas con el sexo y el género, llegan a asumir el centro del debate político. Estas relaciones entre lo íntimo y lo político permiten actos de resistencia a los modos de subjetividades legítimas de la contemporaneidad. Así, teniendo en cuenta que los cómics son una rica referencia de la construcción de la imagen de la mujer y que, a menudo, termina reficando los cuerpos y las sexualidades femeninas para satisfacer la mirada del espectador masculino, la presente obra pretendía reflexionar sobre cómo los productores de cómics independientes construyen sus personajes a partir de las diferentes formas de combatir los discursos hegemónicos. Con el fin de responder a mi pregunta de trabajo, se eligieron para el análisis obras de los principales artistas de cómic independientes que abordan cuerpos y sexualidades. Las bases metodológicas de la investigación propuesta se basaron en la investigación cualitativa de carácter exploratorio. El método utilizado para verificar los cómics fue el Análisis del habla francesa. Después de la investigación, fue posible concluir que la mayoría de las mujeres que tratan con el tema del sexo en sus cómics lo hacen de forma independiente, vinculada al humor, y a través de rasgos simples o distorsionados, con el fin de deconstruir ciertas verdades patriarcales sobre sexualidades y cuerpos femeninos.

Palabras clave: Cómics. Género. Cuerpos Femeninos. Sexualidades.

Introdução

As histórias em quadrinhos fazem parte de um contexto histórico e social específico e são produzidas por sujeitos históricos situados. Isso possibilita sua colaboração com os valores que permeiam determinada sociedade. Assim, devemos sempre fazer uma leitura crítica das HQs, analisando-as enquanto linguagem e levando sempre em consideração os discursos, hegemônicos ou não, ali inerentes. Sendo a HQ um espaço de comunicação, ela torna-se uma rica referência de construção da imagem da mulher², que, muitas vezes, acaba reificando o corpo e a sexualidade femininos com o intuito de satisfazer o gênero masculino. É importante também lembrar que as personagens femininas de quadrinhos foram durante muito tempo idealizadas por homens e para homens, de acordo com os seus discursos acerca do que é ser mulher, construindo seus corpos de acordo com expectativas masculinas.

Atualmente, nos deparamos com diferentes leituras da experiência política que persistem na centralidade das lutas identitárias, assim como dão sinais de reconfiguração do espaço público e apontam a importância das mídias digitais. Ao lado disso, é possível notar que questões, que muitas vezes são consideradas privadas, como as relacionadas ao sexo e ao gênero, passam a assumir o centro do debate político. Com isso, é importante estarmos atentos a essas relações entre o íntimo e o político na contemporaneidade, sem perder de vista que este vínculo entre política e intimidade está cada vez mais forte, e é responsável por desdobramentos que possibilitam atos de resistência aos modos de subjetividades considerados legítimos na contemporaneidade (CUNHA, 2018).

Com o intuito de cumprir com o propósito de responder minha pergunta de trabalho: os discursos presentes nas obras de quadrinistas mulheres subvertem os discursos patriarcais e hegemônicos acerca da sexualidade e do corpo da mulher?, tomarei como análise HQs de quadrinistas que produzem de forma independente e que utilizam as

2 É importante deixar claro que o termo “mulher” será usado neste artigo com o intuito de abarcar todas as pessoas que vivem seu gênero como feminino e não necessariamente aquelas possuidoras dos cromossomos XX. Assim, serão consideradas mulheres as transsexuais, as travestis, as homossexuais, as heterossexuais, etc. Esta escolha se deu por se acreditar que é limitador e produtor de novas invisibilidades equacionar apenas mulheres XX como o feminino.

plataformas digitais para distribuição de seus trabalhos. A escolha por determinadas obras específicas se deu por serem os nomes que mais aparecem quando se busca na internet sobre mulheres que produzem HQs com conteúdo que envolve corpo, sexo e sexualidade.

As bases metodológicas da pesquisa proposta são fundamentadas na pesquisa qualitativa de caráter exploratório, já que não tem o intuito de obter números como resultados, e que tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vista a torná-lo mais explícito ou desdobrar hipóteses. Já o método utilizado para a análise das HQs será a Análise do Discurso de linha francesa, mais especificamente segundo as propostas de Michel Foucault (1986; 1996), que leva em consideração a construção do discurso enquanto situado num contexto social e histórico específico, e que é permeado por relações de poder.

Dessa forma, o intuito do trabalho é perceber se as HQs produzidas por mulheres, de forma independente, que abordam o tema do corpo e da sexualidade em suas obras, se constituem em lugares onde há disputas discursivas e negociações acerca dos corpos e da sexualidade feminina. Por meio das análises dos discursos dessas HQs será possível averiguar como essas quadrinistas constroem as suas personagens adotando diferentes estratégias de combate aos discursos hegemônicos.

1. Cultura e corpo nas Ciências Sociais

Sobre o conceito de cultura, um dos mais importantes trabalhados pela Antropologia, Clifford Geertz (2008) defende um que seja essencialmente semiótico. Portanto, ele não a vê como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. Considerando a cultura como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis, ela não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; a cultura é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível.

Sobre o estudo do corpo nas culturas, alguns autores são de extrema importância, entre eles Le Breton (2007) que trata a corporeidade humana como um fenômeno social e cultural, e objeto de imaginários. Para o autor, o corpo é tanto emissor quanto receptor, e por isto produz sentido de forma contínua, inserindo o sujeito de forma ativa no interior do espaço social e cultural. Por ser moldado pelo contexto social e cultural em que o sujeito está inserido, o corpo acaba sendo “o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída” (LE BRETON, 2007, p. 7). Isto se dá porque a existência é, antes de qualquer coisa, corporal e é no corpo que surgem e se propagam as significações que dão fundamento a existência individual e coletiva.

O corpo é uma realidade que se modifica nas diferentes sociedades, e ele não pode ser considerado apenas uma coleção de órgãos arranjados de acordo com leis da anatomia e da fisiologia. Ele é, antes de mais nada, uma estrutura simbólica, superfície passível de projetar diferentes formas culturais. Desta forma, diante do que foi exposto, cabe a antropologia compreender a corporeidade como estrutura simbólica e destacar os discursos, os imaginários, os desempenhos e os limites que surgem como extremamente variáveis de acordo com as sociedades (LE BRETON, 2007).

Ao tratar sobre as lógicas sociais e culturais do corpo, Le Breton (2007) cita o trabalho de Marcel Mauss *As técnicas do corpo* lançado em 1934. Nesta obra, Mauss aponta que a tecnicidade não é monopólio único da relação do homem com a ferramenta, pois antes disto há outro instrumento fundador que é o corpo, sendo este o primeiro e o mais natural instrumento do homem, pois ao ser modelado de acordo com os hábitos culturais, ele produz eficácias práticas. Assim, para o autor deve-se levar em consideração que cada sociedade tem seus próprios hábitos, e por isto toda técnica tem sua forma, e o mesmo vale para toda atitude do corpo. Entretanto, graças aos meios de comunicação, houve uma proliferação maior de determinadas técnicas e algumas sociedades assimilaram costumes que não lhes eram próprios.

Mauss (2003) explana também sobre as técnicas da reprodução e sexualidade, pois não há nada mais técnico do que as posições sexuais. Neste ponto as técnicas e a moral sexuais possuem uma relação estreita. Há diversas técnicas dos atos sexuais que são consideradas normais ou anormais, pois dependem da aceitação de determinada

sociedade. Toques por sexo, mistura das respirações, beijos, as posições dos amantes, que mudam de uma sociedade para outra, assim como variam a duração das trocas, a possibilidade de escolha dos parceiros, etc.

Em seguida, Le Breton (2007) aponta outro campo de estudo sobre o corpo que se refere aos discursos ligados à corporeidade e que tornam o corpo um abundante reservatório de imaginário social. Dentro deste campo está a diferença entre os sexos. Contudo, um exemplo de que o corpo não é marca fatal do pertencimento biológico são os *Nuer* (1978). A etnografia de Evans-Pritchard (1978) deixa claro que somente as mulheres capazes de gerar filho são consideradas como tal, enquanto as estéreis são consideradas homens, podendo ter uma ou várias esposas se tiver condição de pagar os dotes.

Outro exemplo pode ser citado por meio da obra de Margaret Mead, *Sex and temperament in three primitives societies*. Mead (1935) demonstra o quanto o estatuto dos sexos e suas qualidades atribuídas são relativos culturalmente. Ela investiga três sociedades da Nova Guiné e percebe algumas características distintas da nossa sociedade, entre elas estão o fato de que mesmo com papéis diferentes, o homem e a mulher não possuem diferença de temperamento. Outro ponto é que a mulher é o parceiro dominante e o homem, dos dois, é o menos capaz e o mais emotivo. As características físicas e morais e as qualidades atribuídas ao sexo dependem das escolhas culturais e sociais e não de um dado natural que estabeleceria o homem e a mulher a um destino biológico.

Para Le Breton (2007) seria preciso avançar os estudos com contemporâneos para verificar as incidências do movimento feminista sobre as atitudes e os discursos atuais. O autor faz referência ao trabalho de Goffman, *La ritualisation de la féminité* (1988), que procura compreender as diferenças sexuais na publicidade, um território no qual se verifica uma exacerbação dos estereótipos ligados à feminilidade. O mesmo pode ser observado nas imagens presentes na mídia, de modo geral, já que ela é majoritariamente produzida por homens; nela, portanto, a ideologia patriarcal é construída por meio de um discurso do corpo feminino de acordo com suas necessidades e desejos.

É preciso então perceber a importância da antropologia e da sociologia para o estudo da diferença entre os sexos, visto que elas levam em consideração o outro como seus

objetos de estudo e prestam atenção à diferença, constituindo-se em áreas importante em que podemos buscar respostas em relação às questões de identidade de gênero e feminismo, principalmente no que concerne o que é ser mulher. Por meio de teorias antropológicas e sociológicas nota-se que há uma divisão tradicional dos papéis sociais entre homem e mulher, e que o social como naturalmente dado deve ser negado, pois a mulher não deve ser vista como um *segundo sexo* ou *sexo frágil*. Ou seja, as ciências sociais acabam oferecendo uma perspectiva promissora para o trabalho desconstrutivo da naturalização das desigualdades.

Dessa forma, visto que a corporeidade é matéria de símbolo e objeto de uma construção cultural e social, ela não deve ser considerada uma fatalidade que o sujeito deve assumir a qualquer custo. Sobre a diferença entre os sexos, Le Breton (2007) destaca que:

O feminismo através da atividade militante tornou possível a reflexão sobre certas desigualdades sociais e sobre os estereótipos de discursos e atitudes, sobre as práticas sociais que fazem da mulher, como evidência por outro lado Goffman, um ser frequentemente em exposição diante do homem e a ele subordinado. Nos anos 1970, o debate sobre a sexualidade, a contracepção, o aborto, etc., revelou os embates políticos dos quais o corpo da mulher podia ser objeto. E paralelamente, o do homem (LE BRETON, 2007, p. 68).

É possível apontarmos que o pensamento feminista, como expressão de ideias que resultam da interação entre desenvolvimento teórico e prático, não constitui um todo unificado. Porém, de acordo com Piscitelli (2001), apesar das diferenças das distintas correntes feministas, as abordagens desenvolvidas após o final da década de 1960 compartilham ideias centrais. Em termos políticos, consideram que as mulheres ocupam lugares sociais subordinados em relação aos mundos masculinos, e esta subordinação feminina é algo que varia de acordo com a época histórica e o lugar do mundo em que ela seja estudada. Em vez de aceitar a subordinação feminina como algo natural, o pensamento feminista sustenta que ela é decorrente das maneiras como as mulheres são construídas socialmente. Isto se torna essencial, visto que a ideia subjacente é a de que o que é construído pode ser modificado.

Outro ponto em comum em relação às diversas vertentes feministas é tentar encontrar uma definição, em graus diversos de complexidade, de uma identidade feminina e do lugar da diferença, sendo que, do ponto de vista político, o empenho em se estabelecer esta identidade tem importância por ser uma necessidade tática na luta contra as

instituições do poder patriarcal. Nas décadas de 1960 e 70, essas questões da identidade e diferença foram inegavelmente importantes, pois conseguiram abrir espaços de expressão institucionais como a imprensa feminista, o cinema de mulher e os próprios estudos feministas como áreas de conhecimento. A introdução da categoria gênero substituindo a noção de identidade nesse quadro serviu para aprofundar e expandir as teorias críticas feministas, assim como privilegiou “o exame dos processos de construção destas relações e das formas como o poder as articula em momentos datados social e historicamente, variando dentro e através do tempo e inviabilizando o tratamento da diferença sexual como ‘natural’” (HOLLANDA, 1994, p. 14).

Sobre a questão de gênero, um ponto de vista interessante é o de Berenice Bento (2017). Para a autora, discutir gênero é percorrer por um conjunto de teorias, concepções e explicações sobre o que é ser masculino e feminino. Sua filiação teórica é vinculada aos estudos queer, que afirma que o gênero, a masculinidade e a feminilidade não têm ligação com a estrutura biológica, isto é, não têm a ver com a presença ou ausência de determinadas genitálias, determinadas características sexuais secundárias. Portanto, gênero está relacionado à performance, à prática e ao reconhecimento social. Para que uma pessoa seja reconhecida socialmente como uma mulher é preciso desempenhar um conjunto de práticas, de performances, que possibilitam este reconhecimento.

Para entendermos com mais clareza os motivos da imposição do modelo binário em nossa sociedade é importante destacar a teoria de Mary Douglas (1976). Por meio de sua obra percebemos que as sociedades estabelecem o estado de impureza como sinônimo de perigo e desordem, em que em oposição, os sentidos discursivos da pureza ou ordem são constituídos para manter a ordem social e institucional. Sendo a impureza uma ofensa contra a ordem, ao eliminá-la não estamos fazendo um gesto negativo, mas, sim, nos esforçando positivamente por organizar o nosso meio. Assim, teríamos alguns modelos de classificação de mundo a partir do desejo de ordem, e a desordem seria vista como uma ofensa ou ameaça à ordem estabelecida. Esse perigo seria configurado por meio de um sistema social cujas ideias são consideradas ambíguas e anômalas, sendo vistas como excrementos e abjetos.

A partir daí fica claro que os contatos que são tidos como perigosos transportam uma carga simbólica. É neste nível que as noções de impureza se relacionam com a vida social. No domínio sexual estas noções de perigo acabam sendo mais expressão de uma assimetria ou de uma hierarquia, do que qualquer aspecto da relação real entre os sexos. Para a autora, seria mais correto interpretá-las como a expressão simbólica das relações entre diferentes elementos da sociedade, ou seja, como o reflexo de uma organização hierárquica ou simétrica válida para todo o sistema social. Sendo importante destacar que só exagerando as diferenças como dentro e fora, por cima e por baixo, masculino e feminino, com e contra, é que se cria uma aparência de ordem.

De acordo com Marcel Mauss (2000), antes de mais nada, as coisas são sagradas ou profanas, puras ou impuras, amigas ou inimigas, favoráveis ou desfavoráveis e seus caracteres fundamentais exprimem a maneira pela qual elas afetam a sensibilidade social. Diferenças e semelhanças mais afetivas que intelectuais determinam a maneira pela qual elas se agrupam. Sendo que é o valor emocional das noções que é responsável na maneira pela qual as ideias se aproximam ou se separam, ou seja, é este valor que serve de caráter dominante na classificação.

Contudo, a emoção é qualquer coisa de vago e de inconsistente. Sua influência contagiosa se irradia além do ponto em que se originou, estendendo-se a tudo que a cerca. A emoção é naturalmente insubmissa à análise e desafia o exame crítico e raciocinado, principalmente quando é de origem coletiva. Assim, a pressão exercida pelo grupo social sobre os sujeitos não permite a eles julgar com liberdade noções que a própria sociedade elaborou. Tais construções são sagradas para os particulares. Pode-se dizer, então, que todas as classificações são responsáveis pelo “conjunto todo de hábitos mentais em virtude dos quais concebemos os seres e os fatos sob a forma de grupos coordenados e subordinados uns aos outros.” (MAUSS, 2000, p. 203).

Todavia, Pombo (2017) destaca que na nossa cultura atual há uma insuficiência do modelo binário e hierárquico de diferença sexual. Este não é mais capaz de acolher as novas formas de subjetividades e identidades contemporâneas. Isto se dá devido aos novos arranjos da sexualidade e da família. Ao levar em consideração o pensamento de Foucault acerca da historicidade da subjetividade e dos discursos, a autora aponta que

o modelo do binarismo sexual acaba sendo um entre muitos outros possíveis para o entendimento das formas de subjetivação atuais, que podem ser consideradas complexas e diversas. Isso demonstra a necessidade de novas teorias, ideias e reflexões.

Em seu artigo, Pombo (2017) trata de diferentes saberes subversivos, em que novas narrativas se propõem a lutar contra os efeitos de poder e de produção de subjetividade de discursos que, “ao se pretenderem os únicos possíveis para dar conta da singularidade da cultura contemporânea, legitimam atitudes excludentes e discriminatórias” (POMBO, 2017, p. 390). A primeira autora trazida por Pombo (2017) é Judith Butler. Butler (2008), ao partir da premissa foucaultiana de que a sexualidade é construída no interior das relações de poder e nas redes do discurso, enfatiza que as possibilidades subversivas do dualismo sexual devem ser repensadas nos próprios termos do poder. Ao partir da ideia de que o gênero é um conjunto de atos ou performances que se repete e se cristaliza com o tempo em uma estrutura rígida, Butler propõe que alguns tipos de repetições, a que chama de parodísticas, são subversivas, disruptivas, perturbadoras. As consequências dessa ação subversiva são o abalo das categorias de corpo, sexo, gênero e sexualidade, e a sua ressignificação subjetiva além da estrutura binária.

Outro autor apontado por Pombo (2017) é Paul Preciado. Pombo (2017) inicia afirmando que com inspiração em Butler, o pensador “define o sexo, enquanto órgão e prática, como uma tecnologia de dominação heterossexual, que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica do poder entre os gêneros” (p. 399). Assim, os órgãos sexuais como tais não existem, são o produto de uma tecnologia que institui que eles adquirem significação nas relações sexuais e que devem ser utilizados de acordo com sua *natureza*, isto é, em relações heterossexuais.

No seu livro *Manifesto contrassexual*, Preciado realiza um trabalho de desconstrução contrassexual que rompe com uma série de binômios oposicionais: homem/mulher, homossexualidade/heterossexualidade, masculino/feminino, natureza/tecnologia. A contrassexualidade, para o autor, não é a criação de uma nova natureza, mas, sim, o fim da natureza como ordem que legitima a sujeição de uns corpos a outros. Em seu manifesto, Preciado (2014) enfatiza as zonas esquecidas pelas análises feministas e queer, entre elas o corpo como espaço de construção biopolítica, lugar de opressão, mas

também centro de resistências. O autor propõe novas tecnologias da sexualidade que mostram que o corpo é também o espaço político mais intenso para produzir operações de contraprodução de prazer.

Com isso, notamos o empenho, por parte de diferentes teorias, em desconstruir o modelo, opressor e ultrapassado, do binarismo sexual e de gênero. Pombo (2017) esclarece que cada uma das autoras trazidas acaba produzindo o que Foucault chama em *Microfísica do poder* de *uma nova política de verdade*, isto é, novos saberes que se opõem e lutam contra a coerção de um discurso teórico unitário. Assim:

Mais concretamente, ao questionarem as prerrogativas e os fundamentos do sistema sexual binário e hierárquico, tido como natural e imutável, e, sobretudo, proporem estratégias para subverter esse sistema, elas denunciam o seu caráter construído e abrem espaço para a criação de novos possíveis do sexo, das práticas sexuais, dos modos de vida e de relação. Abrem espaço, assim, para a alteridade e o erotismo. (POMBO, 2017, p. 403)

2. As plataformas digitais como possibilitadoras de resistências

As ciências sociais, a partir de suas raízes e investigações, se concentrou no social, na vida cultural e simbólica das sociedades e suas dimensões: política, religiosa, econômica, tecnológica, ecológica etc. Atualmente, as tecnologias digitais fazem parte da vida cotidiana de muitas pessoas, ao mesmo tempo que o digital acompanha o desenvolvimento de novas tecnologias e artefatos e abre novos espaços sociais, novas formas de produção, de controle social e de relacionamento, gerando continuidades e descontinuidades nas nossas maneiras de estar no mundo. Como resultado, o digital tem a ver com as formas de fazer e com as transformações sociais, aspectos que vislumbram o objeto de estudo tradicional das ciências sociais (ARDÈVOL; LANZENI, 2014).

Ao tratarmos as representações como elementos culturais de exposição, a abordagem da representação cultural tem fomentado uma visão totalizadora da representação, que leva em conta tanto os públicos, atores e criadores, como o lugar, o estilo e o texto. Essa abordagem também leva em consideração as formas com que os consumidores e produtores comunicam suas próprias imagens, a si mesmos e aos demais. A partir dos anos 1920 e 30 se proliferaram análises acerca do conteúdo e da repercussão dos meios de comunicação. Até pouco tempo, a maioria desses estudos partia do pressuposto de

que os significados do meio de comunicação eram absorvidos pelo público receptor sem problemas. Assim, todo meio de comunicação de massa comunicava uma mensagem uniforme e seus consumidores sofriam um impacto homogêneo (DICKY, 1997).

Sobre esse assunto, Rosane Prado (1999) aponta que, tanto no meio acadêmico quanto no senso comum, existe uma polêmica que envolve os meios de comunicação em geral. Por um lado, prevalece a ideia de que a mídia possui um poder inquestionável que leva à massificação, à homogeneização, em torno da passividade criada no público consumidor. De outro lado, acredita-se que esse poder tem limites, pois o público consumidor seria capaz de filtrar, processar e digerir as mensagens recebidas de acordo com suas referências culturais, já que o público não é homogêneo. A leitura, além de variar, pode fugir das intenções dos emissores, pois o consumidor possui capacidade de resistências aos mecanismos homogeneizadores do sistema. Na verdade, é possível dizer que há diferenciação e não homogeneidade, tanto na emissão quanto na recepção das mensagens. Nos últimos 15 anos essa percepção vem sendo mudada, principalmente a partir das reflexões instauradas por meio da obra de Raymond Williams em 1977. Ao combinar teoria e etnografia, Williams e outros teóricos passaram a investigar o potencial que existia dentro da cultura de massas e popular para expressar resistências por parte das pessoas em posição inferior (DICKY, 1997).

Dickey (1997) aponta que, hoje em dia, os estudiosos devem se questionar de que maneira pessoas diferentes criam e utilizam meios de comunicação diferentes e, também, perguntar como estes meios estão entranhados em sistemas sociais, políticos e econômicos. A autora se questiona o que apreendemos ao examinar os participantes no meio de comunicação como protagonistas diferenciados da criação e utilização desses meios. Um dos principais resultados é compreender de que maneira se empregam os meios de comunicação na prática rotineira e extraordinária de criar e impugnar representações de si mesmo e dos demais. Todos reconhecemos que uma das funções dos meios de comunicação consiste em proporcionar um espaço para que operem a imaginação e a construção de identidades e subjetividades.

Através dos trabalhos sobre identidade, é possível notarmos que as análises antropológicas cada vez mais numerosas sobre os meios de comunicação normalmente

tratam das complexas relações de poder codificadas em tais meios. Estes estudos têm sido com frequência o fruto de recentes discussões sobre os conceitos de resistência e dominação, e têm demonstrado como são permeáveis os limites entre ambos os conceitos. Alguns estudos recentes têm tratado outras formas dos meios de comunicação contemporâneos para proporcionar informação e servir de porta-voz a grupos e indivíduos que anteriormente haviam tido escasso acesso a estes meios (na qualidade de produtores e consumidores), e que eram contemplados com poucas imagens de si mesmos nos meios de comunicação ao seu alcance (DICKY, 1997).

Dickey (1997) cita que um dos maiores avanços sociotecnológicos das últimas décadas tem sido o surgimento de novas formas de meios de comunicação cujos esquemas de controle, produção, conteúdo e consumo, diferem drasticamente das formas mais antigas destes meios. Por causa de seu relativo baixo custo e acessibilidade, essas novas formas de comunicação têm sido chamadas de mídia *democrática* e *participativa*. As mídias digitais são menos caras de produzir do que os filmes, a televisão ou a imprensa tradicional e, também, exigem menos treinamento técnico e são mais acessíveis aos produtores-consumidores. Essas mídias ainda fornecem uma plataforma para a criação de representações por muitos grupos e indivíduos que anteriormente tiveram pouco acesso à produção direta. Assim, essas novas formas de meios de comunicação são potentes meios de autoexpressão que podem ter um efeito de revitalização da cultura. Essas produções ainda podem servir como novos instrumentos para a autodeterminação e a resistência à dominação cultural do exterior.

De acordo com Beleli e Pelúcio (2018), a sociedade de informação pode ser considerada um campo de investigação riquíssimo, mas ainda falta percorrer um longo caminho de pesquisa para percebermos se e como as ideias que são debatidas nos ambientes digitais promovem modificações simbólicas, seja das demandas dos movimentos sociais contemporâneos, seja nas reconfigurações no presente. Para as autoras, provavelmente, o maior ganho social propiciado pela sociedade em rede seja a ampliação de ideias que questionam e desafiam certos discursos cristalizados sobre diferenças sociais e culturais fortemente marcadas por gênero, sexualidade, raça, classe etc.

Um ponto importante sobre a pesquisa nos meios digitais e a agência destes meios, é entendê-los em seu duplo sentido: como meios para a mudança social, ao mesmo tempo que como novos atores nas práticas e nos discursos socioculturais. Inclusive, muitos estudos têm se voltado para a análise das possíveis transformações sociais que implica a criação digital, como o sentimento de empoderamento das mulheres ao poder exercer a liberdade de expressão nos meios digitais (ARDÈVOL; LANZANI, 2014).

Em seu estudo sobre as transformações da sexualidade na modernidade, Michel Foucault (1986) aponta a intervenção institucional e política no controle social do corpo e da sexualidade, enfatizando o julgamento social sobre a própria subjetividade. O advento das comunicações digitais trouxe diversos questionamentos a esse controle. Em poucas décadas, a comunicação proporcionada pela conexão em rede passou a fazer parte das práticas cotidianas de um número sempre maior de pessoas, de modo que as esferas pública e privada já não podem mais ser pensadas sem essas ações. A disseminação das relações mediadas no mundo digital criou uma nova realidade social e subjetiva, desfazendo fronteiras entre público e privado, pessoal e político. Outro ponto é que a assim como o corpo, a subjetividade vai sendo constituída nessa interface entre corpo/tecnologia, expandindo a visibilidade de que antes poderia ser chamado de intimidade (BELELI; PELÚCIO, 2018).

Assim, segundo Cunha (2017), hoje em dia há uma reconfiguração dos sentidos do político e da nossa experiência subjetiva da política, ou seja, do modo como vivenciamos e atribuímos sentido ao que diz respeito a vida em sociedade. Um dos elementos decisivos dessa reconfiguração seria a subversão das fronteiras entre o público e o privado, não sendo apenas o declínio da esfera pública e da prevalência da esfera privada, mas, sim, a reconfiguração da esfera pública a partir da linguagem, valores e sentidos que antes marcavam apenas a vida íntima e que hoje utilizamos para conferir sentido a acontecimentos da esfera coletiva. A partir da eleição das redes sociais como campo privilegiado da experiência política, fica claro que tal agir na intimidade produz efeitos de fato na vida social e, também, se inscreve na forma dominante de compreender e fazer política na atualidade. Para o autor, tal valorização da intimidade pode ser vista enquanto resistência às formas de subjetividades hegemônicas da

contemporaneidade e seus dispositivos de normalização a partir da afirmação de que o íntimo é político.

Nesse cenário de relação entre o político e o íntimo, é possível dizer que o termo *empoderar* começou a ser bastante utilizado a partir da década de 1980, inspirado pelo legado dos movimentos sociais e políticos dos anos 1960 e 1970. De início, o feminismo radical³ não fazia referência ao termo *empoderar*, contudo, uma das contribuições mais importantes do movimento para o desenvolvimento do conceito está relacionada ao slogan *o pessoal é político*. Esta expressão surgiu no fim dos anos 1960, a partir da experiência dos grupos de conscientização feministas criados como parte do Women's Liberation Movement, nos Estados Unidos. Esses grupos reuniam mulheres ativistas e autoidentificadas como *radicais* para discutir questões relacionadas ao *ser mulher* na sociedade estadunidense. As participantes compartilhavam suas experiências, e percebiam que suas relações afetivas e familiares também se caracterizavam como relações de poder, em que as mulheres se encontravam em situação de desvantagem (SARDENBERG, 2018). Assim,

[...] registro da presença do *político* no domínio do *pessoal* pressupõe que as lutas de poder e as relações de dominação não existem somente no âmbito da *política* como esfera institucional, mas atravessam o conjunto da sociedade, incluindo-se aí as arenas privadas da vida familiar e das relações erótico-afetivas (HAMLIN; PETERS, 2018, p. 177).

Segundo Neiva (2018), hoje em dia, há grupos de pessoas, cada vez mais expressivos e numerosos no ciberespaço, que não se identificam com os padrões sexuais impostos pela sociedade e estão conseguindo adquirir visibilidade política. Com isso, a internet acaba servindo como um dos principais palcos no que se refere à visibilidade entre esses grupos. O foco desses grupos são as relações implicadas entre identidade, movimento político e a produção discursiva de categorias e convenções sexuais.

3 "O Feminismo Radical é uma corrente feminista que se assenta sobre a afirmação de que a raiz da desigualdade social em todas as sociedades até agora existentes tem sido o patriarcado, a dominação do homem sobre a mulher. (...). Para vencer a opressão feminina, as feministas desta corrente defendem que é fundamental, mas não basta apenas, concentrar os esforços na busca das explicações sobre as diferenças entre os sexos e a subordinação da mulher no sistema patriarcal, mas que as mulheres devem se unir na luta contra os homens (argumento criticado e considerado por outras feministas como "guerra dos sexos"), assim como, devem rejeitar o Estado e todas as instituições formais por ser produto do homem e, portanto, de caráter patriarcal." (SILVA, 2008).

Dessa forma, avaliar a produção acerca da sexualidade e do corpo da mulher através das HQs produzidas por mulheres é importante para percebermos estes discursos enquanto produtores de conhecimentos nessas relações de poder. No sentido de que Foucault (1986; 1993) alerta para a ideia de que poder também gera produção. A utilização por parte dessas produtoras das mídias digitais ocupa espaço privilegiado para alcançar o objetivo de resistir aos discursos hegemônicos patriarcais, destacando o uso das tecnologias de comunicação para o engendramento e o avanço das perspectivas e lutas políticas.

Para Butler (2018), quando corpos se unem em espaços públicos, eles exercem o direito de instaurar os corpos no campo político e possibilitam a criação de condições para ação em conjunto e no coletivo. Sendo importante citar que segundo Neiva (2018), os fóruns internéticos, blogs, comunidades online também são espaços públicos, já que são acessíveis a um grande número de pessoas. Ter seu trabalho sendo divulgado em amplo acesso nas redes, possibilita as mulheres criadoras de HQs, de propagarem discursos que estabelecem novas formas de subjetivação e questionam sobre as matrizes assimétricas que fazem parte do repertório cultural das sociedades ocidentais contemporâneas, no que se refere às culturas naturalizadas sobre sexualidades.

3. As mulheres produtoras de HQs e as possibilidades de resistências aos discursos patriarcais

Se para Foucault (1996), a construção dos sujeitos se dá por meio dos discursos que carregam efeitos específicos de poder, pode-se dizer que a sociedade produz discursos visuais do feminino, que são reflexo e resultado de uma ideia socialmente enraizada relativa à feminilidade, e estas imagens difundidas de forma massiva produzem e estabelecem modos de pensar o feminino nas sociedades ocidentais. Na verdade, essas imagens influenciam tanto a autoconcepção feminina quanto o modo como a sociedade aprende a pensar o que é ser mulher. As imagens são, então, um campo importante quando se trata de questionar relações de poder e de combater mecanismos de perpetuação da dominação masculina.

Sendo a HQ um espaço de comunicação visual e verbal, ela torna-se uma rica referência de construção das imagens de mulheres, que, muitas vezes, reifica os corpos e as sexualidades femininas com o intuito de satisfazer os homens. Quando se trata dos discursos presentes nas HQs com temática sexual é possível notarmos que, em sua maioria, elas constroem e mostram aquilo que se espera em relação à excitação, à sensualidade e à beleza dos corpos femininos, criando uma iconografia estereotipada em relação ao universo sexual das mulheres. E a beleza presente nas imagens é moldada por padrões e critérios bem definidos, no que diz respeito à idade, ao peso, à etnia e à classe. Esses discursos masculinos, baseados numa sociedade patriarcal, constituem e inundam a sociedade com imagens heteronormativas e colocam o corpo da mulher numa situação de objeto de desejo a ser observado e contemplado (BARROS, 2017).

Dessa forma, seria importante que as mulheres lutassem por emancipação para conseguirem se apropriar do poder de formação da sexualidade feminina, desestabilizando os discursos referentes às performances sociais das mulheres. Ou seja, ao exercerem seu próprio poder político frente aos discursos masculinos, heteronormativos e até mesmo racistas acerca da sexualidade e do corpo feminino, as mulheres podem passar a se definir a partir de seus próprios desejos. Do contrário, as mulheres poderão estar sujeitas a um discurso em que o sexo é poder e poder é dominação e violência.

Boff (2014) frisa que, no mercado de HQs, poucas quadrinistas conseguem destacar-se em termos nacionais e internacionais e com isto suas criações não chegam ao conhecimento popular de forma expressiva. Pelo fato de grande parte das produções femininas ser, muitas vezes, pouco favorecidas nas escolhas editoriais massivas, muitas mulheres acabam não tendo suas obras disseminadas. Outro ponto é que, as vezes, seus trabalhos também não chegam aos meios alternativos das pequenas editoras, ficando restritos a blogs ou sites particulares.

Apesar do campo das HQs ainda ser predominantemente masculino, desde a produção até o consumo, a participação feminina em suas produções, consumo, desenho e roteiro remonta à origem dos mesmos. Cunha (2016) cita o exemplo da tirinha *The old subscriber calls* produzida por uma mulher, Rose O'Neill, em 1896. Cunha (2016)

esclarece que as primeiras produções de tirinhas produzidas por quadrinistas mulheres seguiam, em sua maioria, os padrões de obras consideradas *femininas*. Essas produções pareciam trabalhos de mulher para agradar o público feminino de acordo com o imaginário da época, sem se libertar dos estereótipos normatizadores. Esse parecia ser o caminho possível num ambiente povoado por homens, em que as publicações estavam atreladas às demandas do editor, um sujeito masculino. O conteúdo dessas HQs era recheado de romances, moda, belas mulheres e crianças simpáticas.

Após a década de 1960, com a colaboração do movimento feminista e da contracultura, os quadrinhos *undergrounds* foram os responsáveis por ampliar a participação das mulheres de maneira consistente no campo das HQs nos Estados Unidos. Na verdade, o *underground* acabou sendo um lugar privilegiado para a produção feminina, principalmente porque era um ambiente alheio ao mercado em massa de produção e consumo, no qual as mulheres não precisariam se submeter ao pensamento hegemônico masculino (BOFF, 2014).

De acordo com Dantas (2006), é comum nos quadrinhos alternativos aparecerem casais compatíveis corporalmente falando. E há também bastante a presença de tipos diversificados tanto para homens quanto para mulheres, em termos de altura, peso e cor de pele. Isto é possível devido ao lugar de fala dessas autoras que estão inseridas no *underground*. As HQs independentes, por romperem com o cânone, constituem um campo que torna possível as tentativas de dissociação dos velhos estereótipos entre feminilidade e masculinidade. A partir disso encontramos com frequência nessas HQs dilemas referentes ao corpo que lidam com a contradição feminilidade-virilidade.

No campo do *underground*, uma das quadrinistas que se destaca e que aborda a temática do sexo é a norte-americana Aline Kominsky Crumb, autora da HQ *Essa Bunch é um amor*, publicada no Brasil em 2010 pela editora Conrad. Suas HQs possuem um teor humorístico bastante aguçado, suas narrativas trazem histórias de relações sexuais, baixa autoestima feminina e autodepreciação, relações instáveis com o próprio corpo e ainda histórias autobiográficas de sua vida amorosa com o seu marido e, também, quadrinista Robert Crumb (BOFF, 2014). Em todo momento, em suas histórias, a sexualidade feminina é tratada sem paradigmas e sem os estereótipos estabelecidos pelos discursos

masculinos, por meio de um traço bastante grotesco que deforma seus personagens, bem comum nos quadrinhos *underground*, que são reproduzidos de maneira bem distante dos padrões estabelecidos como belo.

Boff (2014) aponta que é comum encontrarmos muitas HQs produzidas por mulheres, principalmente após a década de 1960, que tratem sobre o campo psicológico e, também, da autobiografia das autoras. A libertação conquistada pelas mulheres e a ampliação dos movimentos feministas aumentaram as possibilidades criativas das quadrinistas. O teor presente nessas obras é, geralmente, de desabafo da condição feminina, especialmente sexual, cuja repressão já não atuava sem resistências significativas. Assim, os fatores que estimularam as mulheres a se apropriarem de seus discursos, também ajudaram a ampliar as possibilidades de expressão de grupos de mulheres diferentes entre si em relação a suas sexualidades ou etnias. Essa abertura permitiu tanto a entrada de mulheres negras na indústria dos quadrinhos, que utilizariam suas obras para discursar sobre questões raciais, quanto o surgimento de mulheres que discutiriam as relações homoafetivas nas HQs.

No caso do Brasil, Boff (2014) esclarece que quando as mulheres começaram a entrar na produção de quadrinhos em outros países, aqui as quadrinistas ainda tinham um papel bastante inexpressivo. Contudo, esse quadro vem mudando com o crescente aumento da produção no ambiente online e a organização de grupos de mulheres que desejam discutir o feminino e os quadrinhos, como exemplo o site *Lady's Comics*, o grupo *Inverna* e o *Projeto XXX*. Essa movimentação tem colaborado para a visibilidade de muitas produtoras de HQs brasileiras.

Em consonância com Masson (2016), com o crescimento da indústria pornográfica, principalmente a partir da década de 1950, os movimentos feministas passaram a se engajar na discussão a respeito da pornografia e a disputar a definição dos simbolismos relacionados com o corpo da mulher. Durante os anos 1980, o movimento feminista, que estava em sua segunda onda, combateu de forma enfática a indústria pornográfica, por ser o cenário cultural em que se reiteram os lugares do homem e da mulher. No entanto, esse posicionamento radical gerou uma reação dentro do próprio feminismo e

muitas militantes, como Betty Dodson e Annie Sprinkles, passaram a se identificar como feministas pró-sex.

Segundo Boff (2014), as melhores condições econômicas para as mulheres, as agitações sociais feministas e o declínio da taxa de natalidade em função da contracepção foram os responsáveis por potencializarem a mudança dos valores sexuais femininos. Estas transformações tornaram possível para as mulheres desassociar, de maneira efetiva, o sexo da reprodução, o que possibilitou a ampliação das possibilidades de discursos acerca do sexo para as mulheres. Desta forma, por mais que a autonomia sexual da mulher seja um processo lento e que, de tempos em tempos, encontra resistência, as temáticas acerca do sexo acharam terreno privilegiado nas HQs, apesar do número de mulheres quadrinistas que tratam desta temática de forma explícita seja bem pequeno comparado com a quantidade de homens.

Atualmente, as quadrinistas norte-americanas, que tratam sobre corpos e sexualidades em suas obras, publicam de forma independente por meio virtual. A série de antologias da quadrinista Spike Trotman intitulada *Smut Peddler* traz histórias eróticas de diversas mulheres. Entre elas estão a própria Spike, Jess Fink, E. K. Weaver, Amanda Lafrenais, Niki Smith, Megan Rose Gedris, entre outras. Muitos dos trabalhos presentes na HQ são produzidos de modo distante do olhar masculino e é possível encontrar a presença de diferentes tipos de corpos e sexualidades (COSTA; RABAY, 2016). Outro exemplo de produção independente americana que trata desse tipo de HQ é o site *Filthy Figments*, no qual é possível encontrar diversos quadrinhos eróticos feitos por mulheres ou não-binários quadrinistas. O portal surgiu em 2010 e seu objetivo é dar visibilidade a uma grande variedade de formas de apreciar e criar conteúdo pornográfico nos quadrinhos.

Com relação ao Brasil, pode-se dizer que o número de mulheres quadrinistas produzindo HQs sobre corpos e sexualidades ainda não é tão grande quanto o número de homens, e quando surge alguma, muitas vezes, não tem seu trabalho publicado por grandes editoras, o que a faz produzir de forma alternativa, seja por meios eletrônicos, seja por fanzines (BOFF, 2014; BARROS, 2017). Entre as quadrinistas que tratam de corpos e sexualidades em algumas de suas obras estão Gabriela Masson, Aline Lemos, Chiquinha e Pryscila Vieira.

Gabriela Masson é uma quadrinista brasileira que usa o pseudônimo LoveLove6. Na sua fanzine autobiográfica, intitulada *A Ética do Tesão na Pós-Modernidade* e produzida de forma artesanal em 2013, é possível se deparar com um tipo de diário sexual, com relatos íntimos de confissões e reflexões sobre liberdade sexual, amor romântico, amor livre e monogamia. Segundo a própria Masson (2016), essa produção é feminista e tem como intuito desafiar discursos heteronormativos e questionar o patriarcado.

Já sua série de HQs *Garota Siririca*, também produzida de forma independente e disponibilizada por meio da mídia digital, conta a história de uma garota viciada em masturbação, suas aventuras eróticas e seu relacionamento com as amigas, através de uma narrativa bem-humorada. Para Masson (2016), o principal objetivo desse trabalho é estimular a discussão entre mulheres e sociedade a respeito da masturbação e da sexualidade feminina, por meio de uma abordagem didática. A autora ainda destaca que tinha como intuito explorar o tema da sexualidade por meio de uma perspectiva feminista, retirando dos corpos femininos padrões socialmente construídos que geram repressão sexual. Essa HQ pode ser compreendida “como uma produção de pornografia feminista, ou de pós-pornô, no sentido de representar visual e explicitamente relações sexuais e genitais, mas cuja atmosfera é talvez satírica, seguramente crítica, em vez de erótica” (MASSON, 2016, p. 60).

É notório que a pornografia feminista se faz presente na HQ *Garota Siririca* por meio de um discurso sobre os corpos e as sexualidades diferente daquele retratado pela indústria pornográfica heteronormativa. As diversas personagens que aparecem na HQ possuem características físicas, personalidades e orientações sexuais que constroem identidades destoantes do padrão pornográfico machista. Uma estratégia utilizada pela quadrinista para não retratar suas personagens nuas ou se masturbando de forma extremamente sexualizada é evitando *posar* as personagens de modo que aparentem flertar com o leitor, em função de um olhar externo à *realidade fictícia* vivida por elas. Isto se torna possível porque elas aparecem inseridas em contextos íntimos, dentro de seus quartos, onde não se preocupariam em ser observadas, e a quadrinista procura sempre desenhar as personagens à vontade e sempre enfatizando seu protagonismo e prazer no ato sexual ou na relação com seus próprios corpos.

Aline Lemos é outra quadrinista brasileira que não trabalha apenas com a temática sexual em suas HQs, mas trata também de temáticas diversas acerca do empoderamento feminino e, assim como Gabriela Masson, produz suas HQs de forma independente por meio de plataformas digitais. Aline Lemos nasceu em Belo Horizonte e produz seus quadrinhos desde 2013. Hoje em dia ela é colaboradora do portal *Lady's Comics* e participa dos coletivos de artistas *Zinas* e *100 Têtes* (VIANA, 2016). Sua HQ que mais chega próxima do gênero erótico é *Melindrosa*. Nela, por meio de um traço simples, mas bastante vivo e colorido, encontramos personagens com diferentes tipos de corpos e diferentes identidades de gênero, e é possível perceber o destaque dado pela quadrinista ao prazer e ao consentimento feminino, por meio de relações não necessariamente heteronormativas. Sendo importante citar que a narrativa presente em *Melindrosa* apresenta uma abordagem, por vezes, cômica.

Fabiane Longona, mais conhecida como Chiquinha, nasceu em Porto Alegre e é formada em jornalismo. Ela é um outro exemplo de quadrinista brasileira que utiliza do humor para fazer suas críticas em relação aos papéis designados às mulheres na sociedade. Cartunista, ilustradora e quadrinista, em suas obras, publicadas num site, a artista critica as concepções de mulher que a vinculam ao romantismo, ao desejo pela família e ao cuidado com o corpo, ao mesmo tempo em que discute as influências dos padrões de beleza na autoestima feminina. Toda essa crítica é feita por meio de personagens criadas através de traços grotescos e que ostentam um padrão bem longe do idealizado como belo. Diferente das outras duas artistas trazidas acima, Chiquinha já foi quadrinista de grandes portais de notícias, como a Folha de S. Paulo e o UOL, assim como já publicou livros, com compilação de seus trabalhos, por editoras menores.

A questão da objetificação do corpo e da sexualidade da mulher também é trazida na HQ de humor *Amely: Uma mulher de verdade* de Priscila Vieira, curitibana formada em Desenho Industrial. Surgida em 2005, por meio de um blog pessoal da quadrinista, Amely é uma boneca inflável que pensa e fala e que possui uma postura crítica em relação à própria identidade, pois reivindica sua transformação em sujeito. O discurso da coisificação da mulher é contrariado pela personagem, que contradiz sua própria imagem da boneca, de corpo perfeito e belo, que tem dono, ao apresentar discursos

emancipatórios (BOFF, 2014). Assim como Chiquinha, Pryscila também já teve seus quadrinhos publicados na Folha de S. Paulo, assim como também publicou, por meio de uma pequena editora, um compilado de histórias de Amely em forma de livro.

De modo geral, pode-se afirmar que parte das mulheres que tratam sobre sexo, corpos e sexualidades em suas HQs o fazem de forma independente, por meio de mídias digitais, com o intuito de desconstruir certas *verdades* patriarcais acerca destes temas. Essas mulheres possuem um discurso basicamente humorístico ou grotesco para tratar da temática, utilizando traços simples ou distorcidos, como se essa fosse a forma mais viável de desconstruir os discursos hegemônicos masculinos. Isto se dá porque o campo do humor sempre foi um dos mais importantes em trazer críticas sociais e uma discussão do feminino nas HQs (BARROS, 2017).

Considerações Finais

Ao longo do trabalho foi possível perceber que o discurso patriarcal é permeado pelo modelo binário de gênero e constrói os corpos femininos pautados pelas idealizações do gênero feminino. Essas idealizações acabam operando opções, ações e desejos, assim como práticas que revelam o caráter ficcional de um corpo feminino original visto como natural. Assim, a experiência corpórea, que se materializa em certas performances, é responsável por conceber as subjetividades de gênero, isto é, a promessa de felicidade está diretamente ligada às formas corpóreas que se tem. Contudo, é preciso perceber que as pessoas não nascem e vivem com um único corpo, pois ao longo da vida os corpos mudam em diferentes proporções. Os corpos são refeitos, retocados, manipulados, seja com intuito de se adequar às normas, seja para subvertê-las. Isto comprova que a imagem de uma humanidade com apenas dois corpos, baseados na diferença sexual, e a busca do feminino e do masculino, fundamentada em uma origem biológica, não passam de uma ficção.

Sendo os discursos acerca dos corpos e das sexualidades das mulheres uma invenção ocidental classista, machista e racista, que cria um campo narrativo específico, se torna importante que as mulheres lutem por emancipação para conseguirem se apropriar do

poder de formação das sexualidades femininas, com o intuito de desestabilizar os discursos referentes às performances sociais das mulheres. Do contrário, as mulheres estarão sujeitas a um discurso em que o sexo é poder e poder é dominação e violência. Também foi possível constatar que, hoje em dia, há uma reconfiguração dos sentidos do político e da nossa experiência subjetiva da política, e que um dos elementos decisivos desta reconfiguração seria a subversão das fronteiras entre o público e o privado. A partir da eleição das redes sociais como campo privilegiado da experiência política, o agir na intimidade acaba produzindo efeitos de fato na vida social e, também, se inscreve na forma dominante de compreender e fazer política na atualidade. Ter seu trabalho sendo divulgado em amplo acesso nas redes, possibilita às mulheres propagar discursos que estabelecem novas formas de subjetivação e questionar sobre o repertório cultural das sociedades ocidentais contemporâneas no que se refere às culturas naturalizadas sobre sexualidades.

Luyten (s/d) explana que, após a década de 1990, ocorre uma mudança com a participação das mulheres no cenário dos quadrinhos nacionais. Começam a surgir muitas jovens quadrinistas por meio de publicações independentes e fanzines, que utilizam a internet e meios alternativos para difundirem sua voz e estética. O espaço online confere autonomia às quadrinistas, que podem atuar de maneira direta com seu público, o que possibilita colocar em prática suas convicções artísticas. Podemos apontar, então, que a presença de mulheres na produção de HQs, por meio da divulgação em plataformas digitais, pode significar uma revolução e uma transformação social no que diz respeito ao combate ao machismo presente na sociedade, pois possibilita a existência de falas femininas e de reivindicações de suas vontades.

Assim, foi possível constatar que parte das mulheres que tratam da temática do sexo em suas HQs o faz de forma independente, com o intuito de desconstruir certas *verdades* patriarcais acerca das sexualidades e dos corpos femininos. Essas mulheres possuem discursos, muitas vezes, humorísticos ou grotescos para tratarem da temática, utilizando traços simples ou distorcidos, como forma mais viável de desconstruir os discursos hegemônicos masculinos.

Referências

ARDÈVOL, Elisenda; LANZENI, Débora. **Visualidades y materialidades de lo digital:** caminos desde la antropología. REVISTA ANTHROPOLOGICA/AÑO XXXII, N. 33, 2014, pp. 11-38.

BARROS, Ana Paula Oliveira. **Homens e Mulheres produtores de HQ:** discursos sobre o corpo e a sexualidade da mulher na Indústria Cultural. Dissertação (Programa de pós graduação em Antropologia), Universidade Federal de Sergipe, 2017.

BELELI, Iara; PELÚCIO, Larissa. Aperte play para iniciar: desafios metodológicos de pesquisas nas mídias digitais. In: DURÃO, Susana; FRANÇA, Isadora Lins (orgs.). **Pensar com método.** Rio de Janeiro: Editora Papéis Selvagens, 2018.

BENTO, Berenice. **Transviad@s:** gênero, sexualidade e direitos humanos. Salvador: Edufba, 2017.

BOFF, Ediliane de Oliveira. **De Maria a Madalena:** representações femininas nas histórias em quadrinhos. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

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

_____. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

COSTA, Livia Pereira da; RABAY, Gloria. **Patriarcado e Sexualidade:** uma análise sobre a mulher presente nos webcomics “Garota Siririca”. XII Colóquio Nacional Representações de Gênero e Sexualidades, Campina Grande, 2016.

CUNHA, Eduardo Leal. **O Político e o íntimo** por Eduardo Leal Cunha; Psicanalistas pela democracia, 21/02/2017. Disponível em: <<http://psicanalisedemocracia.com.br/2017/03/o-politico-e-o-intimo-por-eduardo-leal-cunha/>>. Acesso em: novembro de 2018.

CUNHA, Jaqueline dos Santos. **A representação feminina em Mulher Pantera e Mulher Maravilha.** Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2016.

DANTAS, Daiany Ferreira. **Sexo, Mentiras e HQ:** representação e auto-representação das mulheres nos quadrinhos. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

DICKEY, Sara. **La antropología y sus contribuciones al estudio de los medios de comunicación.** Revista Internacional de Ciencias Sociales, UNESCO, n. 153, p. 1-23, 1997. Disponível em: <www.unesco.org/issj/rics153/dickeysa.html>. Acesso em: janeiro de 2018.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

EVANS-PRITCHARD, E. **Os Nuer.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Loyola, 1996.

- _____. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 1986.
- _____. **História da Sexualidade** – A vontade de Saber, vol. I. São Paulo: Graal, 1993.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GOFFMAN, Erving. **La ritualisation de la féminité. Lês moments et leurs hommes**. Paris: Seuil-Minuit, 1988.
- HAMLIN, Chyntia; PETERS, Gabriel. **Consumindo como uma garota**: subjetivação e empoderamento na publicidade voltada para mulheres. Lua Nova, São Paulo, 2018.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Feminismo em tempos pós-modernos. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- LUYTEN, Sonia M. Bibe. **A mulher e as histórias em quadrinhos**: sua produção e retratação no Ocidente e no Oriente. Disponível em: <http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/6/6f/HQ_MULHERES.pdf>. Acesso em: agosto de 2016.
- MASSON, Gabriela Teixeira. **Projeto Pedagógico de formação da sexualidade da mulher e a Garota Siririca**. TCC (Graduação em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 367-397.
- MAUSS, Marcel. Algumas formas primitivas de classificação. In: DURKHEIM, Émile. **Sociologia**. 9ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- MEAD, Margaret. **Sex and Temperament in Three Primitive Societies**, 1935. Disponível em: <<https://personalwebs.coloradocollege.edu/~mduncombe/WS%20110/Mead,%20Sex%20and%20Temperament.pdf>>. Acesso em: agosto de 2017.
- NEIVA, Giórgia de Aquino Neiva. **“Vamos sair do bolo com a nave ace?”** - Notas etnográficas sobre visibilidade política da e na assexualidade no ciberespaço. 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, 09 e 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF.
- PISCITELLI, Adriana. **Re-criando a (categoria) mulher?**. Campinas, 2001.
- POMBO, Mariana. **Desconstruindo e subvertendo o binarismo sexual e de gênero**: apostas feministas e queer. REVISTA PERIÓDICUS, v. 1, p. 388-404, 2017.
- PRADO, Rosane. Televisão, poderosa mas não tanto: cidade pequena, mulher e televisão. In: ECKERT, Cornelia; MONTE-MÓR, Patrícia (orgs.). **Imagem em foco**: novas perspectivas em Antropologia. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999.
- PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto Contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- _____. **Multidões queer**: notas para uma política dos anormais. Estudos Feministas 19, 2011.

SARDENBERG, Cecilia M. B. **O pessoal é político:** conscientização feminista e empoderamento de mulheres. Inc.Soc., Brasília, DF, v.11 n.2, p.15-29, jan./jun. 2018.

SILVA, Elizabete Rodrigues da. **Feminismo radical** – pensamento e movimento. Revista Travessias, v. 2, n. 3, 2008.

VIANA, Germana. **As quadrinistas do Social Comics.** Ladyscomics, dez/2016. Disponível em: < <http://ladyscomics.com.br/as-quadrinistas-do-social-comics>>. Acesso em: abril de 2017.

Recebido: 02.04.2020

Aprovado: 15.05.2020



**A POTÊNCIA DA MEMÓRIA DAS MULHERES NA CONSTRUÇÃO DAS
REPORTAGENS EM QUADRINHOS: A HISTÓRIA “OS PESADELOS DE
GUANTÁNAMO”**

**THE POWER OF WOMEN'S MEMORY IN THE CONSTRUCTION OF COMIC
REPORTS: THE STORY “GUANTÁNAMO'S NIGHTMARES”**

**EL PODER DE LA MEMORIA DE LAS MUJERES EN LA CONSTRUCCIÓN DE
REPORTAJES CÓMICOS: LA HISTORIA "LAS PESADILLAS DE GUANTÁNAMO"**

Christina Ferraz Musse¹

Cláudia de Albuquerque Thomé²

Laura Sanábio Freesz Rezende³

Talita Souza Magnolo⁴

 10.21665/2318-3888.v8n15p127-160

RESUMO

O jornalismo em quadrinhos vem sendo evidenciado nos últimos anos ao se apresentar como possível gênero híbrido que viabiliza a proteção de identidades no relato de crimes. Este artigo busca entender como foi feita a representação das mulheres na reportagem em quadrinhos “Os pesadelos de Guantánamo”, disponível no site da Agência Pública de Jornalismo Investigativo. Objetiva-se compreender como os testemunhos, enquanto artifícios de memória, podem ser (re)significados através dessas histórias em quadrinhos, que possuem como fio condutor o contexto de conflitos, guerras e violência. Para tanto, vamos examinar esse material, buscando por estratégias narrativas que conseguiram expor e reconstruir as histórias das personagens, baseadas em entrevistas. Para a análise, utilizaremos a metodologia de Análise Crítica da Narrativa, de Luiz Gonzaga Motta (2013), e os referenciais teóricos de jornalismo em quadrinhos, de narrativas híbridas e de conceitos relacionados à importância da memória e do testemunho.

Palavras-chave: Jornalismo em quadrinhos. Gênero. Representação da mulher. Memória. Testemunho.

¹ Professora Titular no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Presidente da Rede de Pesquisa Alcar e Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) Comunicação, Cidade e Memória. E-mail: cferrazmusse@gmail.com.

² Professora Doutora dos cursos de Jornalismo e de Rádio, TV e Internet da Faculdade de Comunicação/UFJF, docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Líder do grupo de pesquisa/CNPq Narrativas midiáticas e Dialogias. E-mail: cthomereis@gmail.com.

³ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Bolsista da Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa (CNPq) Narrativas Midiáticas e Dialogias. E-mail: laura.sanabio@gmail.com.

⁴ Doutoranda e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Bolsista Capes, membro da Comissão de Audiovisual do PPGCOM da UFJF, membro do corpo editorial do Jornal da Alcar e pesquisadora do Grupo de Pesquisa (CNPq) Comunicação, Cidade e Memória. E-mail: talita.magnolo@yahoo.com.br.

ABSTRACT

Comic journalism, although not a new concept, has been gaining strength in recent years by presenting itself as a possible hybrid genre that makes it possible to protect identities in the reporting of crimes. This article seeks to understand how women are represented in the "Declassified -The Secret Life of Gitmo's Women" comic, available on the website of the Agência Pública de Jornalismo Investigativo. The objective is to understand how the testimonies, as memory devices can be (re)signified through these comics trips, which have as their guiding thread the context of conflicts, wars and violence. To this end, we seek to examine this material, looking for narrative strategies that managed to expose and reconstruct the stories of the characters, based on interviews. For the analysis, we will use the Narrative Critical Analysis methodology, by Luiz Gonzaga Motta (2013), and theoretical references of Comic Journalism, hybrid narratives and concepts related to the importance of memory and testimony will be used.

Keywords: Comic Journalism. Genre. Representation of women. Memory. Testimony.

RESUMEN

El periodismo cómico, aunque no es un concepto nuevo, ha ido ganando fuerza en los últimos años al presentarse como un posible género híbrido que permite proteger las identidades en la denuncia de delitos. Este artículo busca comprender cómo se representa a las mujeres en el cómic "Pesadillas de Guantánamo", disponible en el sitio web de la Agencia Pública de Periodismo de Investigación. El objetivo es comprender cómo los testimonios, como dispositivos de memoria pueden (re)significarse a través de estas tiras cómicas, que tienen como hilo conductor el contexto de conflictos, guerras y violencia. Con este fin, buscamos examinar este material, buscando estrategias narrativas que logran exponer y reconstruir las historias de los personajes, basadas en entrevistas. Para el análisis, utilizaremos la metodología de Análisis Crítico Narrativo, de Luiz Gonzaga Motta (2013), se utilizarán referencias teóricas del periodismo cómico, narraciones híbridas y conceptos relacionados con la importancia de la memoria y el testimonio.

Palabras clave: Periodismo cómico. Género. Representación de mujeres. Memoria. Testimonio.

Introdução

As reportagens feitas em quadrinhos que se destacaram na história do jornalismo em HQ são, em sua maioria, sobre conflitos, guerras e situações políticas (PAIM, 2011). Isso porque, se analisarmos eticamente e até mesmo nos termos da lei, os rostos das vítimas, principalmente aqueles menores de idade, devem ser cobertos em uma entrevista para TV e não podem ser divulgadas fotos nos impressos tradicionais. No entanto, na construção de uma narrativa jornalística, é importante dar rosto aos personagens. As reportagens em quadrinhos permitem que os personagens sejam representados sem que fiquem expostos a riscos e, na sua afirmação como gênero jornalístico, podem trazer elementos narrativos para garantir a veracidade do que está sendo contado, seguindo o efeito de real conceituado por Barthes⁵.

A história “Os pesadelos de Guantánamo” foi escolhida para análise pela sua importância em expor questões relacionadas ao gênero⁶ feminino, através de um mecanismo jornalístico, que é um potencial incentivo à realização de denúncias. Os quadrinhos vêm ganhando força nos últimos anos, fato que é corroborado pelo número de prêmios conquistados por reportagens quadrinísticas no ramo jornalístico. Isso mostra a relevância de se falar e estudar o jornalismo em quadrinhos, que surge como uma forma alternativa ao jornalismo impresso tradicional. Além disso, nossa escolha foi influenciada também pelo veículo em que a reportagem foi publicada, já que as matérias da Agência Pública são de fácil acesso – online, gratuito e irrestrito –, mostrando-se uma boa fonte de material para pesquisa.

A reportagem escolhida tem as mulheres - Laura e Melanie - como personagens principais. Entendemos que dar voz a elas é muito importante, pois são as principais vítimas dos diversos tipos de violência. Segundo uma pesquisa do Ministério da Saúde, de 2018, a cada quatro minutos uma mulher é agredida por pelo menos um homem no Brasil. Foi constatado, ainda, que, em 68% dos casos de violência, as vítimas são do sexo feminino. Esses dados mostram a urgência de debates nas mídias sobre a violência

5 Conceito de Roland Barthes (1980), também utilizado por Luiz Gonzaga Motta (2013), que diz respeito a uma simulação de presença na narrativa.

6 Entendendo o gênero como uma construção social.

contra a mulher e justificam ainda mais a relevância de tais pautas no jornalismo, em seu compromisso social. Os números são alarmantes e ficam ainda mais impactantes quando deixam de ser apenas números nas reportagens que apresentam denúncias com personagens, em relatos mais humanizados e que podem gerar identificação.

No Brasil, a violência psicológica, bastante presente no quadrinho analisado, é disposta em Lei desde 2006, sendo caracterizada como “qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da autoestima, ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento” (SOUZA; CASSAB, 2010, p. 40). Apesar do avanço em relação ao combate desse tipo de prática, a violência psicológica ainda não é considerada, por muitos países, um problema social de saúde pública.

Este artigo tem como objetivo examinar as estratégias narrativas utilizadas na reportagem em quadrinhos, buscando compreender a construção da representação das mulheres dentro das possibilidades do jornalismo em quadrinhos, levando em conta, principalmente, o papel da memória e do testemunho na história. Para analisar a representação da mulher presente na reportagem em quadrinhos “Os pesadelos de Guantánamo”, utilizaremos a metodologia de Análise Crítica da Narrativa e conceitos usados por Motta (2013), como o da construção dos personagens, enredos, contextos e estratégias argumentativas.

Dentro desse cenário de mulheres em situação de risco, buscamos compreender como se dá a construção da memória de mulheres vítimas de violência, entendendo também a importância dos testemunhos e depoimentos para a construção do material jornalístico, que foi capaz de, além de informar, denunciar a violência contra as mulheres. Será levantada a hipótese de que as mulheres são mostradas como vítimas de opressão, mesmo nos quadrinhos que falam sobre trabalho ou sobre a conjuntura internacional.

Na busca por compreender como os quadrinhos podem ser vistos como narrativas híbridas, serão estudados aspectos sobre as narrativas migrantes, a partir de Figueredo (2010). Conceitos como autorreferencialidade, correferencialidade, dialogia e atorização, de Piccinin e Soster (2016), também serão utilizados para auxiliar na definição do jornalismo midiático e suas características. Em outro momento, buscando suporte teórico sobre o jornalismo em quadrinhos, adotaremos como base as análises

de Muanis (2013) sobre o quadrinho documental.

Chamamos atenção para o fato de a reportagem escolhida ser fruto de uma entrevista realizada por Sarah Mirk já voltada para a construção de uma reportagem em quadrinhos. Por isso, devemos considerar alguns conceitos, aspectos e percepções sobre a importância da preservação das lembranças e conservação de registros, responsáveis por reconstruir uma narrativa do passado pessoal e político da personagem. Partimos do pressuposto de que a memória é um fenômeno social – podendo ser classificada como individual ou coletiva – e a sociedade se comporta como produtora de conhecimentos e história. Propomos que a memória recente não é reconstituída somente pela entrevista, mas também através de documentos, como é o caso dessa reportagem, que são capazes de guardar resíduos do passado. Para embasar os conceitos sobre memória, trabalhamos com Halbwachs (1990) e, com relação ao estudo e compreensão sobre a testemunho e entrevistas, usamos como suporte bibliográfico, a obra de Alberti (2004).

1. O quadrinho documental e as *webcomics* no jornalismo

As narrativas que misturam texto e imagem começaram a surgir ainda no século XVIII. Na metade do século XIX, surgiram os quadrinhos, que se mostraram produtos híbridos. Nos anos 1990, a obra “Palestina”, do jornalista maltês Joe Sacco, deu origem à expressão “Jornalismo em Quadrinhos” (JQ). A reportagem juntou texto jornalístico, imagens e desenhos para mostrar os conflitos na Bósnia e na Faixa de Gaza. A reportagem foi bastante difundida no mundo, inclusive no Brasil, quando foi publicada pela Folha de S. Paulo, no dia 19 de agosto de 2007, ocupando cinco páginas da edição de domingo. Em uma entrevista divulgada pelo jornal Estado de S. Paulo, Sacco conta com detalhes os conflitos que presenciou nos momentos de guerra entre Palestina e Israel e explica o porquê de ter escolhido o formato de quadrinhos para evitar a morbidez ao retratar os massacres.

Bem, não queria esfregar tudo na cara dos leitores. A coisa boa do desenho é que serve como filtro. Não sei quanto a você, mas se eu visse um filme com aquelas imagens... É de deixar doente. Mesmo fotografias, seria difícil ver um livro com fotografias de situações como aquelas. Com desenho, não se pode dizer que seja agradável, mas é possível olhar. Além disso, até onde sei, não há fotos daqueles massacres. Com o desenho, com acesso a fotografias de como

eram as pessoas ou os campos de refugiados, você pode até certo ponto recriar isso. (COZER, 2010).

As reportagens em quadrinhos passaram a ser mais valorizadas, conquistando prêmios nacionais e internacionais, como é o caso da HQ “Meninas em Jogo”, da Agência Pública, que venceu o prêmio Tim Lopes de Jornalismo Investigativo. Os quadrinhos mostram ter potencial também para reportagens no meio político. Em 30 de maio de 2018, o jornal italiano *// Manifesto*⁷ publicou uma história em quadrinhos homenageando a vereadora do PSOL do Rio de Janeiro Marielle Franco, executada no dia 14 do mesmo mês. A reportagem, que recebeu o nome de “Como Angela Davis”⁸, contava, em quatro páginas, a história de Marielle e a reconstituição de seu assassinato. O exemplar impresso, que foi vendido junto com o jornal nas bancas italianas, circulou em formato de tabloide. A versão digital ainda está disponível no site do *// Manifesto*, no valor de dois euros. Em entrevista ao jornal O Globo⁹, os autores dos quadrinhos, Assia Petricelli e Sergio Riccardi, contaram que encontraram nessa história o exemplo que precisavam para, depois de cinco anos querendo fazer quadrinhos, produzirem um jornal gráfico. Comovidos pela história, os autores, com suas próprias palavras, disseram: “com nossos meios, palavras e design, queríamos nos colocar a serviço dessa história”. O formato em quadrinhos possibilitou a reconstituição das cenas da vida de Marielle e até mesmo a inserção da imagem da vereadora em imagens de manifestações que aconteceram depois de sua morte.

O avanço da tecnologia e das publicações online possibilitou a criação de hipertextos, que são elementos que permitem que o(a) leitor(a) tenha acesso a outros conteúdos relacionados àquele produto, sem ter que, necessariamente, seguir uma linearidade. Quando os quadrinhos possuem essas características ou são feitos exclusivamente para circulação na internet, eles são classificados como *webcomics*. É o caso de muitos

7 Disponível em: <<https://store.ilmanifesto.it/products/per-marielle-franco>>. Acesso em 07 de maio de 2020.

8 As informações sobre os quadrinhos “Como Angela Davis”, publicados no jornal “*// Manifesto*”, foram retiradas do artigo “Jornalismo em quadrinhos como gênero híbrido: a trajetória e a morte de Marielle Franco”, de Laura Sanábio e Cláudia Thomé, apresentado nas 6ª Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/jornadas/programacao.php>>. Acesso em 07 de maio de 2020.

9 Disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/rio/italianos-homenageiam-marielle-franco-em-hq-como-angela-davis-22571042>>. Acesso em 13 de abril de 2020.

fanzines atuais, que são feitos por amadores em páginas especializadas na web, e de reportagens em quadrinhos, como é o caso das matérias da Agência Pública de Jornalismo Investigativo, incluindo a reportagem escolhida para análise.

No caso dos quadrinhos da revista *Symbolia*, essa relação com o digital é ainda mais intensa. Todas as reportagens foram feitas para serem lidas em tablets, iPads e Kindles. Segundo a descrição do próprio site, em tradução livre¹⁰, a *Symbolia* é uma revista de jornalismo ilustrado desenvolvida para tablets, combinando reportagens profundas com ilustrações e quadrinhos. Ela tem o objetivo de fornecer uma experiência envolvente para uma nova geração, podendo ser baixada no iPad ou através de inscrição na edição em PDF.

Sobre a mistura de diversos meios comunicacionais, Figueiredo (2010) afirma que houve uma necessidade de adaptação às novas características narrativas e aos novos tempos, modificados pelo mercado e pelos interesses do público. Segundo a pesquisadora (2010, p. 62), “textos e imagens deslizam de um suporte para outro, intensificando-se o intercâmbio entre os diferentes meios, o que ocasiona mudanças de significado dos objetos que se deslocam, exigindo mudanças nos protocolos de leitura”.

O jornalismo em quadrinhos surge como um possível gênero híbrido que possibilita que novas linguagens surjam dentro do jornalismo. O pesquisador Luiz Beltrão buscou, ainda na década de 1960, fazer uma separação dos gêneros jornalísticos de acordo com as funções que eles exercem em relação ao leitor, dividindo-os entre informativo, opinativo e interpretativo.

O jornalismo informativo englobaria notícias, reportagens e entrevistas (BELTRÃO, 1985), enquanto o opinativo diria respeito a artigos, críticas e editoriais e crônicas. Seguindo essa divisão, Beltrão (1985, p.123) classificou as histórias em quadrinhos no jornalismo, que ele chama de *comic*, como parte do gênero jornalístico “caricatura”, essencialmente opinativo. Anos antes, Marques de Melo (1972) havia relacionado os

10 Texto original: “*Symbolia* is a tablet magazine of illustrated journalism that pairs incendiary reporting with thoughtful illustration and comics. Our goal is to provide an immersive, engaging experience for a new generation of newshounds. Download *Symbolia* on the iPad. You can also subscribe via our PDF Edition”. Disponível em: <<https://symboliamag.tumblr.com/about>>. Acesso em 13 de abril de 2020.

quadrinhos ao entretenimento, mas, nas obras posteriores, o autor reclassificou os quadrinhos como um material entre o opinativo e o informativo. Por fim, após a popularização da nomenclatura “Jornalismo em quadrinhos”, que aconteceu na década de 1990, esse material, segundo Guimarães e Silva (2003), foi classificado como um gênero jornalístico especializado, com linguagem própria e hibridização dos modos de produção e de reprodução.

As narrativas híbridas, como é o caso dos quadrinhos, têm sido bastante exploradas nas biografias. Apesar de a expectativa da reportagem “Os pesadelos de Guantánamo” ser a abordagem de uma temática comum a diversas mulheres, ela conta o relato biográfico de duas moças - Laura e Melanie.

As biografias em quadrinhos costumam contar histórias dos indivíduos comuns. Essa temática do ser ordinário também entra nas discussões sobre autoficção. No caso das reportagens em quadrinhos, que contam com jornalistas conhecidos, o anonimato talvez não esteja tão presente, mas entra em jogo um outro aspecto importante: o bastidor. Assim como no jornalismo midiaticizado (PICCININ; SOSTER, 2016, os quadrinhos apresentam os bastidores como narrativa paralela em que o jornalista se apresenta também como personagem. Os bastidores das entrevistas, que buscam refazer a memória das personagens, serão analisados com mais profundidade nos tópicos seguintes.

2. A participação das mulheres nos quadrinhos e a representação de gênero

Apesar de a produção e a aparição de mulheres no ramo dos quadrinhos se desenvolver de maneira diferente em locais diversos, pode-se afirmar que o cenário atual tem sido ampliado com as novas possibilidades criativas no trabalho feminino (VERGUEIRO, BOFF, 2016). Muitas mulheres iniciam sua carreira nos quadrinhos através dos relatos autobiográficos ou em criações humorísticas. A categoria humorística, principalmente, aparece como um campo privilegiado, em que as mulheres podem se afirmar como representantes da perspectiva de gênero, “garantindo que as vozes das mulheres também sejam ouvidas no meio, não mais como coadjuvantes, papel que sempre lhes foi

delegado pela perspectiva masculina, mas como protagonistas de suas próprias histórias” (VERGUEIRO, BOFF, 2016, p. 80).

O aumento da participação feminina pode ser consequência de diversos fatores, entre eles, o aparecimento da internet. O ambiente virtual ajudou a alavancar as produções independentes, que facilitam a divulgação de materiais próprios sem a necessidade de uma produtora conhecida.

Nesse sentido, pode-se entender que a ocupação desse universo virtual pelos produtores de histórias em quadrinhos, em especial criadoras femininas, evidencia o preenchimento de uma carência por canais para divulgação de uma produção artística que se encontrava represada, tolhida mesmo, nos ambientes mais tradicionais - entenda-se, impressos - de publicação e divulgação (VERGUEIRO; BOFF; 2016, p. 82).

As personagens femininas ganham menos destaque em relação aos masculinos, tanto na TV quanto no cinema. Essa realidade não é diferente nos quadrinhos. A maioria dessas personagens recebe uma atenção secundária ou sexualizada. Apesar de a participação das mulheres nos quadrinhos não garantir, necessariamente, uma perspectiva de gênero, é importante ressaltar que a conquista desse espaço traz mudanças no modo de apresentação dessas mulheres. Para tentar promover um discurso de resistência, divulgar os trabalhos de quadrinhos e dar destaque ao protagonismo feminino, surgiram alguns projetos, como o “Mina de HQ”¹¹. O site reúne, em um selo independente, pesquisas, marcas, eventos e produções de histórias em quadrinhos feitas por mulheres, trans e pessoas não binárias.

As mulheres passaram a ganhar mais espaço não só como personagens, mas também como produtoras de conteúdo, no ramo dos quadrinhos, como é o caso da própria Agência Pública. Fundada por repórteres mulheres, em 2011, a agência surge como uma possibilidade de rompimento das relações assimétricas de gênero dentro do jornalismo, dando espaço tanto para jornalistas mulheres quanto para protagonistas mulheres em suas pautas.

11 A “Mina de HQ” foi criada em 2015 e, atualmente, conta com mais de duas mil artistas de diversos países. A maioria de suas produções envolve temas como sexualidade, igualdade de gênero, política, feminismo, autocuidado e o dia a dia da mulher. Além disso, as organizadoras, dentre elas Gabriela Borges e Ellie Irineu, oferecem palestras, workshops, cursos e projetos associados aos quadrinhos, através de uma perspectiva, de acordo com elas “feminista, antirracista e interseccional”. Disponível em: <<https://minadehq.com.br/>>. Acesso em 11 de abril de 2020.

A Pública é uma agência sem fins lucrativos que tem sua hospedagem na internet garantida por doações de fundações privadas e financiamento coletivo para realizar suas reportagens. A ideia tomou forma através de reportagens investigativas de interesse público¹², que já foram publicadas em mais de 700 veículos de comunicação, com a promessa de promover debates democráticos e garantir o acesso à informação. O site da Agência Pública conta com o acervo de reportagens multimídia, entrevistas realizadas com especialistas e personalidades públicas, vídeos, documentários, curtas, e projetos com levantamento de dados estatísticos, além de alguns quadros especiais, e uma aba destinada apenas para reportagens em quadrinhos, onde se destaca a HQ aqui analisada.

Os quadrinhos que abordam aspectos sobre a representação feminina ou tratam de personalidades mulheres têm se destacado nos últimos anos, tanto no ramo da literatura quanto no do jornalismo. A obra “Mulheres de 30”, da quadrinista Cibele dos Santos, foi indicada para o Troféu HQMix, uma das principais premiações de quadrinhos no Brasil. Os quadrinhos “Meninas em Jogo”, da Agência Pública, venceram o Prêmio Tim Lopes de Jornalismo Investigativo em 2013.

Para entendermos a representação das mulheres na reportagem “Os pesadelos de Guantánamo” e dos tipos de violência sofridos por elas, é preciso recorrer às teorias de gênero e a ideia de que a identidade feminina seria uma construção da sociedade, e não uma definição biológica. Simone de Beauvoir já defendia que:

Ninguém nasce mulher, torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino (BEAUVOIR, 1967, p. 9).

Balestero e Gomes (2015, p. 46) também defendem o parâmetro biológico não deveria servir como argumento para definir hierarquias, pois “os papéis desempenhados pelos gêneros advêm de uma construção histórica e social que determinou a cada um dos sexos os seus limites de atuação em todas as áreas”. Ou seja, essa divisão não é natural e, sim, realizada através de parâmetros socioculturais

O conceito de gênero, como categoria sociológica consiste na maneira em que as diferenças entre homens e mulheres são inseridas nas mais diversas sociedades ao longo do processo histórico evolutivo, não estando relacionado

12 Disponível em:<<https://apublica.org/transparencia/>>. Acesso em: 19 de outubro de 2019.

às assimetrias biológicas existentes entre macho e fêmea, qualificadas por sexo, mas sim ao universo onde as inter-relações socioculturais são determinadas por fatores como leis, regras, simbologia e patriarcalismo. (BALESTERO; GOMES, 2015, p. 46).

Para Gomes (2008), para avaliar as questões de gênero, é preciso que seu entendimento seja articulado “à classe social e raça/etnia, inserindo-se numa discussão mais ampla sobre os aspectos estruturantes na reprodução e produção da identidade social e subjetiva, das relações e das instituições sociais” (GOMES, 2008, p.239). Essa configuração influencia diretamente na noção de masculinidade, conceito importante para entender as relações de gênero. Ainda segundo o autor, a articulação entre masculinidade e violência vem sendo cada vez mais acentuada, devido a uma “associação mecânica entre o ser masculino e o ser violento”.

3. A história “Os pesadelos de Guantánamo”

A reportagem “Os pesadelos de Guantánamo” foi originalmente publicada pela revista americana Symbolia, em fevereiro de 2014, com o título *Declassified - The Secret Life of Gitmo's Women*. O trabalho chegou a ser exibido durante o *China Women's Film Festival 2017*, um evento anual que acontece desde 2013 com o intuito de promover os direitos das mulheres e a igualdade de gênero nas áreas de artes. Em 2015, a obra, escrita por Sarah Mirk e ilustrada por Lucy Bellwood, foi traduzida para o português pela Agência Pública de Jornalismo Investigativo e publicada em sua página oficial no dia 6 de junho do mesmo ano.

A ilustradora e cartunista Lucy Bellwood¹³ já trabalha com séries e com relatos autobiográficos. Ela é autora do livro *Baggywrinkles: a Lubber's Guide to Life at Sea*, que é uma espécie de guia para sobreviver no mar. Em parceria com Sarah Mirk, Lucy ilustrou os quadrinhos *Who is Woman, Anyway?*, uma recriação feminista da história da Mulher Maravilha.

13 Disponível em: <<https://lucybellwood.com/>>. Acesso em 13 de abril de 2020.

Sarah Mirk¹⁴ foi jornalista do jornal *The Intercept* e em todos os seus trabalhos buscou explorar questões sobre gênero e política. Ela foi editora durante quatro anos (2013-2017) do podcast “Propaganda”, que abordava feminismo e cultura pop no *Bitch Media*¹⁵. Além disso, a autora ainda escreve, edita e desenha histórias de quadrinhos de não-ficção, como é o caso de seu projeto atual sobre o presídio de Guantánamo, chamado de *Guantánamo’s Voice*. Sarah, que já vinha pesquisando sobre a história da penitenciária, reuniu relatos orais de prisioneiros e de ex-funcionários em um livro com novas narrativas. A previsão de lançamento do material é setembro de 2022.

Guantánamo é a prisão mais cara do mundo, conhecida por receber pessoas consideradas terroristas, durante a chamada “guerra ao terror”, após os ataques de 11 de setembro de 2001 aos Estados Unidos. A prisão é localizada em uma baía no leste de Cuba e mantida pelos Estados Unidos. Atualmente, segundo reportagem da BBC Brasil (2019), “restam apenas 40 prisioneiros, todos muçulmanos e a maioria com mais de 15 anos ali, no calor sufocante dos trópicos”. Guantánamo chegou a ter 700 presos, a maioria sem ter passado por julgamentos. A penitenciária era considerada uma “prisão secreta” e pouco se sabia sobre ela. Na primeira página de “Os pesadelos de Guantánamo” (Imagem 1), a autora diz que os quadrinhos mostram “algumas das poucas imagens que o mundo associa à Base Naval da Baía de Guantánamo”, reforçando o sigilo e a dificuldade de se obter informações e imagens da prisão.

14 Disponível em: <<https://www.mirkwork.com/about-sarah-mirk-journalist>>. Acesso em 13 de abril de 2020.

15 Disponível em: <<https://www.bitchmedia.org/>>. Acesso em 13 de abril de 2020.

Imagem 1 - Primeira página da reportagem “Os pesadelos de Guantánamo”

Fonte: Reprodução Agência Pública. Disponível em: <https://apublica.org/2015/07/os-pesadelos-de-guantanamo>.

O enredo de “Os pesadelos de Guantánamo” gira em torno da violência física e simbólica sofrida por militares mulheres, que trabalham nesta prisão.

A violência simbólica representa uma forma de violência invisível que se impõe numa relação do tipo subjugação-submissão, cujo reconhecimento e a cumplicidade fazem dela uma violência silenciosa que se manifesta sutilmente nas relações sociais e resulta de uma dominação cuja inscrição é produzida num estado dóxico das coisas, em que a realidade e algumas de suas nuances são vividas como naturais e evidentes. Por depender da cumplicidade de quem a sofre, sugere-se que o dominado conspira e confere uma traição a si mesmo (ROSA, 2007, p. 40).

Neste mesmo contexto, Mirk e Bellwood (2014, p.1) esclarecem que:

As experiências delas esclarecem como o sistema prisional afeta quem serve o exército. Enquanto muitos de nós podemos manter lugares como Guantánamo no fundo da nossa mente, veteranos do americano não podem fazer o mesmo.

Vale ressaltar que a violência simbólica não atinge da mesma forma as trabalhadoras mulheres e os trabalhadores homens da prisão de Guantánamo. Mesmo as mulheres já

tendo conquistado direitos e alguns espaços de debate, ainda há um privilégio masculino bastante presente. Na obra “O que é violência contra a mulher?”, Maria Teles e Mônica de Melo (2002) falam sobre essa diferença de tratamento, presente nos mais diversos setores da sociedade.

Constata-se que as mulheres foram perseguidas e maltratadas pelo fato de serem mulheres, diferentemente do que ocorreu com os homens, que também foram reprimidos e subordinados, mas por razões externas e não simplesmente porque eram homens. Os jovens, enquanto jovens, eram reprimidos e subordinados, mas ao se transformarem em velhos, adquiriam status e passavam a ocupar postos importantes. [...]. O mesmo não sucedia com as mulheres, que se perpetuavam como seres subordinados. (TELES; MELO, 2002, p. 30).

Pierre Bourdieu (2003, p. 7-8), define a violência simbólica como “suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento”. Dessa forma, a violência simbólica legitima outras formas de poder por apresentar uma realidade dissimulada, em que até mesmo o dominado reconhece o poder exercido pelo dominante, mas sem que essa relação seja realmente problematizada.

O poder simbólico construído dentro dessa lógica (BOURDIEU, 2003) acaba criando uma construção estrutural que, ainda que não de forma consciente, corrobora e ratifica os comportamentos de submissão. Essa relação fica evidente à medida que a narrativa da reportagem vai se desenrolando. Melanie, que teve seu nome trocado por questão de segurança, sentiu-se incomodada e frustrada com a dominação masculina no seu ambiente de trabalho.

Melanie é uma veterana. Seu nome real não é Melanie. Como Laura, ela está profundamente em conflito com sua passagem pelas forças armadas. Ela orgulhosamente se juntou e serviu a Marinha quando ainda mal tinha saído da adolescência, planejando subir os degraus e construir uma carreira. Mas, enquanto servia em Guantánamo, Melanie se sentiu frustrada por seus superiores homens. Foi assediada e traída pelos colegas homens que chamava de amigos. Ela ainda tem certeza de que contar sua história levaria a retaliações e estigmatização. Esta história é uma adaptação de uma entrevista concedida anonimamente a Sarah Mirk (OS PESADELOS DE GUANTÁNAMO, 2015, p. 10).

Assim como na maioria das reportagens em quadrinhos, a história não é uma simples adaptação de uma entrevista. Por trás das matérias, existe um roteiro a ser seguido. No

caso dos quadrinhos estudados, não há registros públicos de fotos ou de gravações das entrevistas, fruto de um acordo de anonimato entre a jornalista e as vítimas.

Um dos principais recursos utilizados para a construção do real é o uso das imagens, colocando rosto em todos os personagens. Essa construção é conceituada por Barthes (1980) como “efeito de real”.

Desde os tempos antigos até as tentativas de vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem representá-lo por palavras e há uma história da literatura. Que o real não seja representável - mas somente demonstrável - pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente essa a impossibilidade topológica que a literatura quer, nunca quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura (BARTHES, 1980, p. 22-23).

Esse efeito seria um artifício que produziria no texto uma ilusão do real através das referências e dos efeitos estruturais do texto escrito. Para que esse efeito seja possível, Barthes (1980) fala da interação do real com detalhes “insignificantes”, pois são esses pontos que vão aproximar o leitor do real. No caso da reportagem analisada, esse efeito se faz presente na reconstrução detalhada das cenas, nas fardas das entrevistadas e nos rostos dos personagens.

Isso não seria possível, por exemplo, se a reportagem fosse feita para TV, pois haveria a necessidade de preservar a face das vítimas. O fato de a jornalista avisar, quando os rostos ou os nomes são trocados, como no caso de Melanie, reforça seu desejo de mostrar os fatos de um jeito fiel, mas, quando não é possível, ela é leal ao leitor ao falar que a uma informação ou a face das personagens são omitidas ou trocadas.

Laura Sandow quer uma vida normal: um companheiro, um trabalho, tempo para fazer arte e caminhadas na floresta. Mas há uma grande mancha escura em seu mapa mental: as experiências trabalhando para a Marinha na baía de Guantánamo. Laura entrou para a Marinha para fugir de um relacionamento abusivo. Ela chegou à base naval antes de 11 de setembro. Quando ela saiu, Guantánamo era famosa. Como muitas outras veteranas, Laura teve dificuldade para entender seu papel na guerra ao terror e o impacto que a cultura militar teve em sua saúde mental e emocional. Esta história é uma adaptação da entrevista concedida a Sara Mirk (OS PESADELOS DE GUANTÁNAMO, 2015, p. 2).

Cândida Gancho (1998) define o personagem como quem realiza a ação, ou seja, o ser ficcional responsável pelo desempenho do enredo. Luiz Gonzaga Motta (2013) também segue nessa linha de pensamento e ainda acrescenta a ideia de que “ação é personagem e personagem é ação”. Interessa à análise pragmática identificar os motivos que levaram os personagens a serem caracterizados com seus defeitos e suas qualidades e como isto influencia na história e quais valores estão por trás dessa representação.

Partindo do princípio de que toda narrativa é argumentativa e de que não existe um texto neutro e imparcial, é hora de encontrar o propósito dessa narrativa e saber qual o papel do personagem. Busca-se, aqui, encontrar os efeitos de real, que dão veracidade, e os efeitos de sentido, responsáveis pelas emoções. No tópico a seguir, serão abordados de forma mais aprofundada os meios para a construção do testemunho e da memória dessas personagens.

4. Os testemunhos: ferramentas da memória

Neste artigo, é proposta a análise de uma reportagem em quadrinhos que foi elaborada através dos depoimentos, concedidos através de uma entrevista, das duas personagens principais. A seguir discorreremos sobre a importância dos testemunhos enquanto ferramentas de memória, já que a elaboração da reportagem não seria possível sem a fala das duas mulheres, cujas histórias são únicas e têm o seu valor. Worcman (2006) diz que o intenso fluxo de informações que está inundando nosso mundo globalizado, por vezes, dá a falsa impressão de que conhecemos a diversidade de nossa sociedade. As culturas se interpenetram, se tocam, mas ainda têm dificuldade em construir histórias e visões que considerem e valorizem essa diversidade.

A autora explica a diferença entre o mundo de hoje e aquele em que culturas inteiras não conseguiam enxergar além do horizonte e demoravam a entender que uma pessoa de outra cultura também deveria ser considerada como única e especial – toda pessoa tem uma história e esta história tem seu valor. Segundo a historiadora, em um mundo tão dominado pela tecnologia, todos podem e conseguem gerar e acessar informações, porém, se pudéssemos fazer nossas histórias circularem de forma menos centralizada,

talvez teríamos de volta a memória ao nosso cotidiano, restabelecendo novamente o papel de guardiões e contadores de histórias.

MEMÓRIA, entendida no sentido original do termo, ou seja, tudo aquilo que uma pessoa retém na mente como resultado de suas experiências. Ela é seletiva, seja um procedimento consciente ou não. Portanto, não é um depósito de tudo que nos acontece, mas um acervo de situações marcantes. Diante disso, então, o que seria a história? É a narrativa que articulamos a partir dos registros de memória. Toda história é uma articulação de passagens que ficaram marcadas. Numa sociedade sempre há quem tenha o poder de registrá-la em jornais, livros, arquivos, etc. Mas, na medida em que se multiplica o número das vozes, e se ouvem mais pessoas, novos testemunhos passam a fazer parte desse grande arquivo. Com isso, ganha a história: em diversidade, riqueza e representatividade (WORCMAN, 2006, p. 10-11).

Nesse contexto, buscamos compreender a importância não somente da memória individual das personagens de “Os pesadelos de Guantánamo” - Laura e Melanie -, mas também da potência de seus depoimentos enquanto importantes ferramentas para a reconstrução do passado e para a construção narrativa da reportagem. É relevante apontar que os testemunhos orais trazem à tona memórias, lembranças e acontecimentos relevantes para a História que, por pouco, quase desapareceram. Todavia, eles estão sendo disponibilizados ao público, como é o caso da reportagem em quadrinhos que está sendo analisada, e possibilitando a reconstituição de uma experiência, que tem como fonte principal a memória. Mais do que isso, cabe a nós perceber que as fontes orais se incorporam às memórias vividas, antes tão marginalizadas e silenciadas, para a construção de novas identidades.

Como estamos falando de jornalismo em quadrinhos, devemos levar em consideração o testemunho das personagens, mas também da jornalista como um relato testemunhal, que possuía uma subjetividade e perspectiva próprias. A jornalista, enquanto narradora, é a responsável por fornecer os documentos que darão ainda mais veracidade aos testemunhos de terceiros. Partindo do pressuposto que os testemunhos, além de importantes para a memória, também são os responsáveis por aproximar as histórias e seus leitores. Além disso, os quadrinhos permitem a queda do mito da imparcialidade, que, apesar de nunca ter existido no jornalismo, acaba sendo uma ideia utópica que veículos de comunicação tentam passar para os leitores, através de diversas estratégias e representações, como é apresentado por Vergueiro e Oliveira (2016, p. 106) a seguir:

É preciso levar em conta que as fotografias, as ilustrações e as tiras fazem parte de diferentes sistemas de representação e que, se é comprovado que nem mesmo fotos são registros imparciais do real (SONTAG, 2008), o diálogo empreendido por estas manifestações de expressividade não deveria almejar a construção de um bloco biográfico sólido e unívoco que traduzisse a totalidade do ser.

Em entrevista ao Observatório de Imprensa¹⁶, em 2012, Felipe Muanis reforça que “jornalismo imparcial é impossível, mas os veículos de notícia têm esse vício de esconder sua subjetividade e muitos leitores, até mesmo jornalistas, têm essa ilusão. Nos quadrinhos, o desenho e o texto explicitam que aquela é a visão do autor”. Mesmo com a impossibilidade de ouvirmos as pessoas, conseguimos, durante os quadrinhos, observar e perceber diversos sentimentos. Isso se dá, principalmente, pelo uso dos desenhos, que mudam as expressões de acordo com a situação.

Os depoimentos das vítimas, seja na HQ, seja em outras reportagens, segundo Aline Zouvi (2016, p. 75), poderiam ser associados a uma consulta a um psicólogo ou psicanalista, pois existe, ali, um “espaço de rememoração de traumas e construção narrativa”. Essa sensibilidade passada pela personagem é reforçada pela narradora, já que a reportagem “Os pesadelos de Guantánamo” contextualiza não somente um momento político e cultural, mas também o importante papel do jornalista naquele momento. Levaremos em conta que a importância do testemunho das personagens estará justamente no fato de terem vivenciado aquele momento, não importando inconsistências com datas ou nome de pessoas, o depoimento tem valor em virtude do que aquelas pessoas viveram.

Para Halbwachs (1990), as lembranças estão inseridas em um contexto social e é por isso que os indivíduos, dentro de suas relações sociais particulares, conseguem elaborar suas lembranças, tanto pessoais como também entrelaçadas com as memórias de outras pessoas. No caso de “Os pesadelos de Guantánamo”, as memórias compartilhadas são extremamente pessoais, mas, de certa forma, tocam um coletivo de mulheres que sofrem abuso no mundo inteiro. Portanto, quando o autor observa que o indivíduo não tem capacidade de sustentar as suas memórias por muito tempo, porque precisaria de outros para mantê-las, é exatamente essa relação que precisa ser construída: das personagens

16 Disponível em: <<https://www.mirkwork.com/about-sarah-mirk-journalist>>. Acesso em 13 de abril de 2020.

com a jornalista, das personagens com seus leitores e das personagens com as mulheres, que podem ter sofrido algum tipo de abuso.

É importante entender o jornalismo em quadrinhos e seu potencial para narrativas que trazem relatos memorialísticos sobre traumas ou denúncias de violência. Por fim, Alberti (2004, p. 77) busca relacionar os depoimentos com uma narrativa que é capaz de transmitir a realidade vivida por cada entrevistado: “ao contar suas experiências, o entrevistado transforma aquilo que foi vivenciado em linguagem, selecionando e organizando os acontecimentos de acordo com determinado sentido”. A narrativa tem importante papel neste processo como constituidora de uma de muitas possíveis versões dos acontecimentos e situações passadas, se tornando assim, um importante conector entre os depoimentos e a memória das depoentes.

Para Luiz Gonzaga Motta (2013), o ato de narrar é uma experiência enraizada na existência humana, cujos primórdios estão nas mais antigas tradições de se contar histórias, de preservar uma memória, ou seja, é um modo de expressão universal onde a construção de culturas, identidades e até mesmo de uma sociedade está baseada nas narrativas de um determinado tempo e espaço. Vivemos mediante narrações e construímos nossa identidade pessoal narrando. Portanto, nossa vida é uma “teia de narrativas” na qual estamos enredados – o autor também chama isto de “mar de histórias”.

Para o autor, como nos contos, reais ou imaginários, nossas narrativas nunca terminam, mas sempre nos entrelaçam, envolvendo-nos e representando-nos. A forma como organizamos nossas narrativas destaca acontecimentos, carrega significações específicas e pontua uma história pessoal e exclusiva. Narrar é dar sentido à vida, pois construímos nosso passado, nosso presente e nosso futuro.

5. A construção narrativa através de depoimentos

Os discursos narrativos se constroem através de estratégias argumentativas, atitudes organizadoras do texto e se utilizam de operações linguísticas para criar certas intenções e objetivos. A organização da narrativa do discurso é intuitiva, pois se realiza em

contextos diversos, produzindo os efeitos desejados (MOTTA, 2013). As narrativas não são somente as representações da realidade, mas também formas de organizar ações em função de estratégias culturais, tornando-se dispositivos discursivos.

Nortearíamos a análise a partir dos sete movimentos apresentados por Motta (2013), que auxiliarão na compreensão da construção narrativa da história “Os pesadelos de Guantánamo”, bem como o entendimento de como foi feita a representação das personagens e a importância de seus depoimentos.

5.1 Primeiro movimento: compreender a intriga como síntese heterogênea

A primeira parte de análise propõe a identificação das partes componentes da narrativa, o que inclui os principais conflitos, os planos básicos de cada episódio, a organização do enredo, os personagens principais e os pontos de ataque.

Também chamados de pontos de virada, os pontos de ataque, segundo Motta (2013, p. 143), acontecem quando “uma ação parcial abre uma bifurcação no percurso de uma personagem ou no transcurso da intriga: virtualidade (possíveis narrativos), atualização (realização ou não) e acabamento (alternativa que predominou)”. São rupturas e transgressões que dão maior tensão à narrativa.

A reportagem em quadrinhos “Os pesadelos de Guantánamo” foi escrita em 2014 e traduzida em 2015, mas a trama se passa em 2001, ano em que as duas entrevistadas passaram a trabalhar na prisão. Desde que a penitenciária foi aberta, havia uma curiosidade sobre o que se passava lá dentro. Até hoje, jornalistas, estudiosos e cidadãos comuns encontram dificuldades para conhecer as histórias de Guantánamo, que continua em atividade. Esse contexto é explicado ainda nas primeiras linhas dos quadrinhos: “Arame farpado. Macacões alaranjados. Uma cela branca e pequena. São algumas das poucas imagens que o mundo associa à Base Naval da Baía de Guantánamo, indiscutivelmente a prisão mais famosa do mundo” (OS PESADELOS DE GUANTÁNAMO, 2015. p. 1).

Na primeira página da reportagem, as personagens são apresentadas, ainda sem nome, como “duas veteranas que viveram lá quando os militares aprisionavam detentos no

Camp-X-Ray, uma das unidades de Guantánamo” (OS PESADELOS DE GUANTÁNAMO, 2015. p. 1). As apresentações mais detalhadas começam na página 2, no caso de Laura, e, de Melanie, na página 10.

5.2 Segundo movimento: compreender a lógica do paradigma narrativo

Nesse movimento, analisamos a articulação interna das partes. Esse conceito busca estudar as combinações que o autor faz para atingir uma resposta emocional do interlocutor, com o objetivo de atrair e seduzir o leitor. Essa atração é feita, na maioria das vezes, através do suspense e do encadeamento dos fatos.

Nessa discussão, cabe a análise dos dêiticos, que são elementos espaço-temporais do discurso, que situam o enunciado e os sujeitos, colocando referências de momento e lugar. A reportagem começa com a apresentação dos problemas, que são a falta de informação sobre Guantánamo e as memórias sombrias que existem na prisão. “Enquanto muitos de nós podemos manter lugares como Guantánamo no fundo de nossa mente, veteranos do exército americano não podem fazer o mesmo” (OS PESADELOS DE GUANTÁNAMO, 2015. p. 1).

Os conflitos começam a aparecer ainda na apresentação de Laura, a primeira entrevistada. Em sua descrição, na página 2, é dado o contexto de “relacionamento abusivo” e “impacto que a cultura militar teve em sua saúde mental e emocional”. Essa contextualização também é feita com Melanie, que teve seu nome real alterado: “Como Laura, ela está profundamente em conflito com sua passagem feita pelas forças armadas [...]. Foi assediada e traída pelos colegas homens que chamava de amigos” (OS PESADELOS DE GUANTÁNAMO, 2015. p. 10). Ao descrever o cenário geral, antes de dizer que as informações foram concedidas por entrevistas a Sarah Mirk, a autora adota estratégias narrativas que buscam envolver o leitor naquela realidade, para que ele se aproxime da trama.

A cada episódio ou mudança de narrativa, os conflitos se modificam, mas o tema é sempre o mesmo: as violências física e psicológica sofridas pelas mulheres militares que trabalharam na Baía de Guantánamo. Para auxiliar na construção dessa narrativa, a

linguagem ganha um papel muito importante. O vocabulário, os adjetivos e verbos ajudam a contextualizar os fatos e evidenciar as emoções. Na apresentação de Laura, página 2 da reportagem, a autora começa caracterizando a entrevistada como uma pessoa que “quer uma vida normal”, mas, ao mesmo tempo, fazendo um contraponto com “mancha escura em seu mapa mental”, relacionada às experiências vividas em Guantánamo. Nas primeiras páginas da entrevista de Laura, ela é descrita como uma jovem que, apesar dos problemas relacionados ao casamento, mostrava-se otimista em relação ao trabalho na prisão: “A marinha abriu um treinamento. Uma chance de ir para a escola era tudo que eu precisava” (OS PESADELOS DE GUANTÁNAMO, 2015. p. 4). O serviço era tido como “legal”, “todo mundo saía para se divertir”. A descrição muda à medida que os acontecimentos se desenrolam. A partir daí, os problemas começam a aparecer.

A apresentação de Melanie segue o mesmo padrão. O princípio da narrativa evidencia os motivos pelos quais ela decidiu aceitar o trabalho e como o serviço em Guantánamo seria uma chance de crescimento pessoal e profissional. Tanto Melanie quanto Laura demoraram a entender o que realmente se passava na prisão, mas o encanto de Melanie durou menos que o de Laura. As festas que, para Laura, pareciam um momento de diversão, para Melanie eram “de onde vinham os problemas”, como a própria entrevistada descreve na página 15 (Imagem 2). Nos quadrinhos seguintes, ela conta sobre a relação com os “amigos” - que ela deixa entre aspas - e sobre seus medos.

Imagem 2 - Melanie descrevendo como eram as festas e os bares



Fonte: reprodução Agência Pública.

A frequência das palavras-chave, segundo Motta (2013), é um fator a ser analisado. Durante a narrativa, a palavra “medo” e caracterizações como “em pânico”, “depressiva”, “presa” e com “sentimento de impotência” aparecem frequentemente, estabelecendo conexões entre as partes dos conflitos com os pontos de ataque, que são as ações que modificam a história. Um desses pontos de ataque acontece na página 5, quando Laura diz que “então tudo mudou muito rápido. Foi muito em segredo”. Na página 13, Melanie conta como foi quando começou a entender o que realmente estava acontecendo: “eu sabia que eles tinham um campo com detentos...mas não tinha me ligado até chegar lá”.

A narrativa mistura verbos no pretérito e no presente do indicativo. O uso do presente é uma das marcas do jornalismo para dar a ideia de atualidade e dinamismo aos fatos. A autora optou por utilizar predominantemente o presente para falar das entrevistas e dos depoimentos. Ao detalhar os fatos acontecidos durante a apuração, a repórter utiliza verbos no pretérito, através da reconstrução das narrativas e dos *flashbacks*.

A frequente utilização de *flashbacks*, principalmente quando se trata dos depoimentos dos personagens, é uma importante ferramenta na construção dos planos básicos de cada episódio e na organização do enredo. Durante a reconstituição da história, Laura e Melanie contam sobre seu passado e tudo que viveram em Guantánamo, em uma espécie de resgate à memória. Na página 5, Laura conta como foi a mudança de rotina: “Eu tentei mergulhar. Mas quando eles começaram a trazer os detentos...nós não podíamos ficar na água”. Melanie também narra sua realidade quando entrou na marinha: “Entrei na Marinha aos 20 anos. Não tinha a intenção de atuar em conflitos. Quando fui designada, não sabia nada sobre Guantánamo. Eu não estava acompanhando o noticiário”.

As únicas personagens que têm nomes são Laura e Melanie. As outras pessoas desenhadas nos quadros não são identificadas. No último quadro da página 2, por exemplo, podemos ver Laura com um homem dentro de um carro. Pelo contexto citado nos quadrinhos anteriores, podemos subentender que esse homem era seu marido, mas isto não é explicitado na reportagem. O mesmo acontece na página 15, em que Melanie conta sobre o assédio que sofreu por parte dos “amigos” (Imagem 3).

Imagem 3 - Relato de Melanie sobre os assédios sofridos por ela



Fonte: reprodução Agência Pública.

Ela diz: “Eu não me lembro o que aconteceu. Mas ele disse que eu queria” (OS PESADELOS DE GUANTÁNAMO, 2015. p. 15). Os “amigos” foram desenhados, mas nenhum deles foi identificado no texto. Chamamos atenção para este quadro em específico, para ressaltar a importância da junção “imagem e texto” que auxiliam na produção de sentido, mas também contribuem para o entendimento emocional do leitor. Julgamos que somente o texto, neste caso, não daria o mesmo sentido.

5.3 Terceiro movimento: deixar surgirem novos episódios

Analisando o terceiro movimento, passamos a pensar nos novos episódios, que são “unidades temáticas narrativas intermediárias, semanticamente coesas, que relatam ações ou conjunto de ações relativamente autônomas (motivos)” (MOTTA, 2013, p. 160). Ou seja, são circunstâncias, cenários e características de personagens que podem transformar a história.

Entra aqui, também, o script, que é o acúmulo de tudo que é desenvolvido e memorizado, o repertório que adquirimos ao longo da vida e as representações dramáticas que cada ponto desencadeou em nossas vidas. Essas marcas levam o leitor a inferir algo, a interpretar. Um exemplo disso é a fala de Laura na página 6, em que ela deixa o seguinte questionamento: “Você consegue imaginar isso acontecendo agora? Enquanto nós estamos sentadas aqui?” (Imagem 4). Mesmo sem conseguirmos ouvir sua

voz, ao analisarmos a expressão em seu rosto e o contexto que ela acabou de evidenciar, é possível perceber angústia e tristeza em sua fala.

Imagem 4 - Depoimento de Laura



Fonte: reprodução Agência Pública.

Em uma das falas de Melanie, na página 11, também é possível fazer essa inferência. Ela diz que “teria sido muito mais fácil se eu tivesse algo pendurado entre as pernas”, referindo-se ao fato de que as forças armadas têm predominância de servidores homens (Imagem 5).

Imagem 5 - depoimento de Melanie



Fonte: reprodução Agência Pública.

Ao analisarmos a frase, que é complementada com um quadrinho do lado escrito “Hehe”, podemos notar o tom de deboche no que ela disse. Os desenhos e os balões nos permitem observar e perceber diversos sentimentos, ao mudarem os traços e as expressões de acordo com a situação. Cabe ao receptor observar e analisar essas mudanças.

5.4 Quarto movimento: permitir ao conflito dramático se revelar

O quarto movimento é caracterizado pelo enquadramento, pela perspectiva e pelo ponto de vista. Ao identificarmos os conflitos, podemos analisar as intrigas e as ações dos personagens.

O detalhamento do ambiente, as expressões faciais, os costumes e todas as outras descrições só farão sentido se o repórter souber lidar com os símbolos. Se puder atribuir significado a eles e, mais importante ainda, se tiver a sensibilidade para projetar a ressignificação feita pelo leitor (PENA, 2006, p. 55).

O frame é a busca do significado em relação à reconstituição das situações colocadas nas narrativas através do posicionamento do narrador. A reconstrução das narrativas das duas entrevistadas é baseada em relatos autobiográficos e, por isto, são repletos de subjetividades e emoções.

Apesar de as duas personagens, Laura e Melanie, serem as narradoras principais da narrativa, a jornalista também exerce essa função ao falar dos bastidores, apresentando as duas veteranas e explicando a escolha das fontes. Ao falar das decisões e das restrições que ela mesma se impôs, Sarah cumpre um papel muito importante na narração, que é o de explicar o contexto, como o fato de o nome de Melanie estar entre aspas, na página 10: “Melanie é uma veterana. Seu nome real não é Melanie”. Ela ainda complementa, em uma tentativa de justificar essa escolha: “Ela ainda tem certeza de que contar sua história levaria a retaliações e estigmatização” (OS PESADELOS DE GUANTÁNAMO, 2015. p. 10).

5.5 Quinto movimento: personagem - metamorfose de pessoa à persona

O quinto movimento define o papel dos personagens na narrativa. Este momento de estudo recebe esse nome porque, segundo o autor, “como personagens do discurso, elas representam pessoas, mas não são pessoas, são representações das pessoas” (MOTTA, 2013, p. 190). A análise busca identificar os motivos que levaram os personagens a serem caracterizados da forma como estão na narrativa, carregando seus defeitos e suas qualidades, e entender como isto pode influenciar no enredo. Essas influências se tornam ainda mais importantes nas reportagens que envolvem denúncias, como no caso estudado.

Além das duas personagens principais, somente duas outras pessoas possuem voz nos quadrinhos, um soldado, na página 13, que fala sobre o fato de os prisioneiros comerem melhor que eles, segundo ele, e um oficial, na página 17, que diz para Melanie: “Não acho que vai conseguir lidar com o treinamento avançado”. O enquadramento de todos os envolvidos na história é bastante claro e bem delineado. Os oficiais da marinha e os companheiros de trabalho são assediadores, contribuindo para o ambiente violento de Guantánamo, principalmente em relação às colegas de serviço.

As vítimas que, nesse caso, são as duas entrevistadas, são bem caracterizadas. Ambas entram no Marinha com o intuito de conseguir uma boa oportunidade de trabalho e, sem saber exatamente do que se tratava aquela prisão, acabam sofrendo uma série de abusos psicológicos e até mesmo físicos. A tristeza e o medo ficam bem caracterizados tanto nas falas quanto nas expressões faciais que foram desenhadas, tanto nos flashbacks quanto no momento das entrevistas.

Laura e Melanie, como testemunhas, conquistam o “direito de fala”. Segundo Motta (2013), esse direito é uma das estratégias narrativas do jornalismo, que se divide em três vozes. A primeira é o veículo de comunicação, que possui interesses comerciais e ideológicos. A segunda são a jornalista, os editores, os repórteres e ilustradores, que constroem a história e negociam com as fontes e com o jornal. No caso da reportagem analisada, a relação de poder, neste caso, fica entre a revista Symbolia, Sarah Mirk, a jornalista, e Lucy Bellwood, a ilustradora. A assinatura ou não pelo jornalista pode ser analisada como um discurso de poder. E a terceira voz é relacionada ao personagem e

à hierarquização dos fatos. Segundo Motta (2013), todas as vozes precisam entrar em negociação para concluir a reportagem.

5.6 Sexto movimento: as estratégias argumentativas

Passamos para o sexto movimento, que fala sobre as estratégias argumentativas, que incluem os efeitos de real, que dão veracidade, e os efeitos de sentido, responsáveis pelas emoções. A produção de sentido foca na humanização dos fatos, na memória cultural do leitor e no seu repertório específico sobre o tipo de linguagem utilizada.

O efeito de real, de acordo com Motta (2013, p. 199), “opera uma mediação que é ao mesmo tempo linguística e temporal”. Por isso, é feita uma análise dos advérbios de tempo e lugar. A linguagem tem a intenção de atingir o receptor, que por sua vez, não é um agente passivo e terá um modo diferente de resposta à leitura, dependendo das estratégias argumentativas utilizadas.

Um dos recursos para a construção desse real e dessa narrativa é o uso de imagens. Mesmo no caso de Melanie, que tem o rosto trocado, fica evidente a tentativa de mostrar os fatos de uma forma mais fiel. Se fosse em uma entrevista feita na TV, por exemplo, seu rosto seria borrado ou ocultado. O desenho permite que essa personagem tenha uma face e ainda tenha sua identidade protegida.

A referência temporal é dada somente no início e no fim da reportagem. Na página 3, podemos ver a data “outubro, 2001”, dia em que as veteranas começaram seus trabalhos em Guantánamo. Na página 16, Melanie diz que conseguiu terminar os 19 meses de serviço, mostrando que todas as histórias aconteceram nesse período de tempo.

5.7 Sétimo movimento: permitir às metanarrativas aflorarem

Por fim, o sétimo movimento fala sobre permitir às metanarrativas aflorar. Aqui é onde são apontados os princípios éticos e morais da trama.

[...] os discursos narrativos se constroem através de estratégias comunicativas (atitudes organizadoras do discurso) e recorrem a operações e a opções (modos) linguísticos e extralinguísticos táticos para realizar certas intenções e objetivos. A organização narrativa do discurso, ainda que espontânea e intuitiva, não é

aleatória: realiza-se em contextos pragmáticos e políticos e produz certos efeitos (consciente ou inconscientemente desejados) (MOTTA, 2013. p. 82).

A narrativa mostra que a violência vai muito além das brigas físicas. A própria dificuldade em encontrar informações sobre Guantánamo e o medo que Melanie tem em sofrer retaliações mostram como esse assédio deixa marcas. No que diz respeito à violência em si, a reportagem indica que grande parte do problema estaria na postura da própria Marinha, como fica evidente no depoimento de Melanie: “A cultura militar me mandava uma mensagem clara. Se algo acontecer com você, não conte para ninguém”. Ela ainda completa, no último quadrinho da reportagem (Imagem 6), que “sempre, sempre vão escolher o homem em vez de você” (OS PESADELOS DE GUANTÁNAMO, 2015. p. 17).

Imagem 6 - Considerações de Melanie: “Sempre, sempre vão escolher o homem em vez de você”



Fonte: reprodução Agência Pública.

Fica a moral da história de que a situação é mais complexa do que se possa imaginar. Em meio à violência sofrida pelos prisioneiros de Guantánamo, ainda é preciso olhar para a violência entre os agentes do estado, marcadas pela desigualdade do gênero nas instituições militares, que precisa ser considerada e ainda mais denunciada.

Considerações Finais

No jornalismo investigativo e de cobertura de conflitos, a reportagem em quadrinhos tem se configurado como importante instrumento informativo. Um material que, antes, era indicado para o público infantil, mostra profundidade na abordagem de temas, na maioria das vezes, complexos. O jornalismo em quadrinhos vem trazendo contribuições para a sociedade, através de características que superam o simples narrar, fazendo uso da estética quadro a quadro.

Um outro aspecto interessante, sobre a reportagem em quadrinhos, é o fato de o leitor poder dar o seu próprio ritmo à leitura. Essa característica contribui para uma experiência estética mais aprofundada, especialmente em casos como o dos quadrinhos analisados, que utilizaram a troca de imagens para proteger a identidade de uma das vítimas.

Em “Os pesadelos de Guantánamo” ficou evidente que as mulheres são vítimas dos diversos tipos de violência, apesar de estarem em uma prisão com os maiores “terroristas” do mundo, o que prevaleceu na narrativa foi violência simbólica sofrida pelas trabalhadoras da prisão. Nesta reportagem, ficou evidente que o fio condutor é a memória, presente nos testemunhos das duas personagens principais. Os estudos acerca da memória provocaram uma reflexão sobre a importância dos depoimentos e da individualidade das histórias e esta reportagem não seria possível - ou pelo menos não teria o mesmo conteúdo - sem os importantes testemunhos concedidos pelas mulheres.

Neste sentido, é válido observar que a potência da memória das mulheres está justamente na possibilidade de se fazer uma denúncia contra os abusos sofridos, mas também no aprendizado que estas reportagens podem oferecer ao possibilitarem a reconstrução de eventos e episódios traumáticos. Sendo assim, podemos concluir que a importância da memória se dá de forma igual para as depoentes, quanto para a história oficial, que ganha outras percepções através das falas das pessoas, mas também para as mulheres que passaram por traumas parecidos. Além disso, é necessário deixar claro que, os quadrinhos são apenas um exemplo de vários formatos que possibilitam a produção diferenciada de uma investigação jornalística específica. No nosso caso, por exemplo, o formato possibilitou a reprodução das entrevistas e, por esse fato, de acordo

com os estudos que apontamos sobre memória, se tornaram instrumentos de grande potência desta memória individual.

Além disso, foi possível observar a relação entre os depoimentos e a narrativa, já que no momento que contam suas histórias, as personagens criam sua própria narrativa, que por sua vez, é ressignificada pela autora da reportagem. Neste contexto, realizamos, utilizando a metodologia de Análise Crítica da Narrativa de Luiz Gonzaga Motta, um estudo sobre a construção narrativa da história “Os pesadelos de Guantánamo”, buscando entender, principalmente, os artifícios narrativos e estratégias utilizadas para narrar histórias através de duas personagens - Laura e Melaine - durante suas respectivas experiências trabalhando na prisão de Guantánamo.

A análise comprovou que os testemunhos estavam inseridos em um contexto violento e de guerra e, uma vez transformados em uma narrativa jornalística, foram ressignificados e apresentados à sociedade como uma denúncia para os abusos invisíveis sofridos por mulheres que trabalharam na prisão. Ao analisar as estratégias narrativas, alguns aspectos ficaram evidentes como o fato de a autora conseguir localizar seu leitor no espaço e tempo corretos, através dos desenhos da prisão, mas também com detalhes com os quais é possível realizar uma construção mental do cenário onde esta história aconteceu. A análise detectou que esta descrição contribuiu para a reconstrução de um lugar considerado inacessível através do efeito de real (BARTHES, 1980). Além disso, foi possível observar que os principais conflitos eram elucidados em formas de termos e palavras como, por exemplo, “relacionamento abusivo”, “medo”, impacto na saúde mental e emocional” e “assédio”.

Por vezes, a autora trouxe as diversas situações de assédio, vividas pelas personagens, de forma a envolver o leitor naquela realidade. Apesar de serem duas histórias diferentes, o mote narrativo foi o mesmo: as violências física e psicológica sofridas pelas mulheres. Isso se torna mais evidente quando a jornalista decide dar nome – mesmo não sendo o nome verdadeiro – apenas às duas personagens principais, deixando os outros sem nome, como se fossem anônimos e, de certa forma, alheios àquela situação.

Em outros momentos, a aproximação com a história acontece quando a autora coloca as personagens para dialogarem diretamente com o leitor, como é caso da frase “Você

consegue imaginar isso acontecendo agora? Enquanto nós estamos sentadas aqui?”, fala da personagem Laura. A pesquisa revelou que este artifício narrativo foi utilizado para tocar o leitor e colocá-lo para refletir sobre a situação. Além disso, observou-se parte estética dos quadrinhos contribuem para a construção e entendimento das narrativas, que no final, nos conduzem ao que Motta (2013) chama de “moral da história”. Neste caso, a reportagem abordou a experiência vivida por essas duas mulheres e que estas, podiam ser quaisquer outras duas, em outras situações, evidenciando uma situação tão grave quanto a dos presos de Guantánamo. Além de informar, “Os pesadelos de Guantánamo” teve como objetivo fazer uma grave denúncia da violência sofrida pelas mulheres nas instituições militares.

Referências

- AGÊNCIA PÚBLICA. Disponível em: <https://apublica.org/>. Acesso em: 17 de dezembro de 2019.
- BARTHES, R. **Aula**. 14 ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.
- BALESTERO, Gabriela; GOMES, Renata. **Violência de gênero: uma análise crítica da dominação masculina**. Revista CEJ, Brasília, Ano XIX, n. 66, p. 44-49, maio/ago. 2015.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo. A experiência vivida** (Vol. 2). 2.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- BELTRÃO, Luiz. **Iniciação à Filosofia do Jornalismo**. 1ed. São Paulo: Com-Arte, 1985.
- BBC Brasil. Por Lioman Lima. O que faz da prisão mantida pelos EUA em Guantánamo a mais cara do mundo. **BBC News**, 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-49804838>. Acesso em: 13 de abril de 2020.
- BORGES, Gabriela. **A representação da mulher e os discursos de gênero nos quadrinhos**. LadysComics. Disponível em: <http://ladyscomics.com.br/quanta/?portfolio=a-representacao-da-mulher-e-os-discursos-de-genero-nos-quadrinhos>. Acesso em: 15 de mar. de 2020.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- COZER, Raquel. **Histórias reais que foram esquecidas**. Estadão. 2010. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,historias-reais-que-foram-esquecidas-imp-,615333>. Acesso em: 29 de abr. 2020.

FIGUEIREDO, Vera Follain. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2010.

GOMES, Romeu. **A dimensão simbólica da violência de gênero: uma discussão introdutória**. Athenea Digital. Número 14; 237-243, 2008. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/28233882_A_Dimensao_Simbolica_da_Violencia_de_Genero_uma_discussao_introdutoria. Acesso em: 13 de junho de 2020.

GUIMARÃES, Rafael B.; SILVA, Fabiano M. da. **Jornalismo em quadrinhos: uma análise do uso da nona arte como suporte para a narrativa jornalística**. Brasília: UnB, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. Edições Vértice: São Paulo, 1990.

MARQUES DE MELO, José. **Estudos de Jornalismo Comparado**. São Paulo: Pioneira, 1972.

MIRK, Sarah. **Os pesadelos de Guantánamo**. Symbolia, 2015. Disponível em: <https://apublica.org/2015/07/os-pesadelos-de-guantanamo/>. Acesso em: 15 mar. 2020.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

MUANIS, Felipe. **O quadrinho documental e a tradução da cidade**. *9ª Arte (São Paulo)*, (1), 45-57, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/nonaarte/article/view/136941>. Acesso em: 15 de fev. de 2020.

PAIM, Augusto. **Jornalismo em Quadrinhos: os filhos de Joe Sacco**, 2011. Disponível em:

<<http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/o-jornalismo-em-quadrinhos>>. Acesso em: 02 de maio 2019.

PICCININ, Fabiana; SOSTER, Demétrio de Azeredo. **Da anatomia do telejornal midiaticizado: metamorfoses e narrativas múltiplas**. Brazilian Journalism Research, São Paulo, v. 8, n. 2, p.118-134, 05 jul. 2016

ROSA, A. R. **(O) Braço forte, (a) mão amiga: um estudo sobre a dominação masculina e violência simbólica em uma organização militar**. Lavras: UFLA, 2007.

SOUZA, Hugo Leonardo; CASSAB, Latif. **Feridas que não se curam: A violência psicológica cometida à mulher pelo companheiro**. Anais do I Simpósio sobre Estudos de Gênero e Políticas Públicas, Universidade Estadual de Londrina, 2010.

TELES, Maria Cunha de Almeida; MELO, Mônica de. **O que é violência contra a mulher?** Coleção Primeiros Passos. São Paulo. Brasiliense, 2002.

VERGUEIRO, Waldormiro; BOFF, Edilaine de Oliveira. Histórias em quadrinhos como espaço privilegiado para afirmação de gênero: Chiquinha e o riso do feminino. In: VERGUEIRO, Waldormiro; RAMOS, Paulo; Nobu Chinen (Org). Enquadrando o real: ensaios sobre quadrinhos (auto) biográficos, históricos e jornalísticos 1 ed- São Paulo: Criativo, 2016. p. 78-97.

WORCMAN, Karen. **Introdução.** In: História falada: memória, rede e mudança social / Coordenadores: Karen Worcman e Jesus Vasquez Pereira. São Paulo: SESC SP: Museu da pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

ZOUVI, Aline. Auto-obsessão versus representatividade nos quadrinhos de Alison Bechdel. In: VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo; Nobu Chinen (Org). Enquadrando o real: ensaios sobre quadrinhos (auto) biográficos, históricos e jornalísticos 1 ed- São Paulo: Criativo, 2016. p. 60-76.

Recebido: 08.05.2020

Aprovado: 30.06.2020



**LUA CONVIDA A AMAR: UMA LEITURA DE LUAMANDA DE CONCEIÇÃO
EVARISTO**

**LUA INVITES TO LOVE: A READING BY LUAMANDA DE CONCEIÇÃO
EVARISTO**

**LUA INVITA A AMAR: UNA LECTURA DE LUAMANDA DE CONCEIÇÃO
EVARISTO**

Márcia Letícia Gomes¹
Thalyta Karina Correia Chediak²
João Baraldi Neto³

 10.21665/2318-3888.v8n15p161-179

RESUMO

Olhos d'Água é uma coletânea de contos de Conceição Evaristo publicada em 2018. Predomina, nos contos, o protagonismo das figuras femininas, nas quais temos materializada a escrevivência conforme a qual a própria escritora caracteriza sua atividade literária, temos então diversas vidas de mulheres nas quais muitas outras mulheres podem ler suas próprias histórias. Dentre elas Luamanda, personagem escolhida para nossa leitura e a partir da qual pensamos a vivência do amor pela mulher, o que passa pelo que é ser mulher ou tornar-se mulher e, especificamente, a fluidez na relação amorosa. Nossa leitura é feita a partir das contribuições de Simone de Beauvoir, Judith Butler e Marina Castañeda.

Palavras-chave: Escrita feminina. Escrevivência. Amor. Luamanda. Conceição Evaristo.

¹ Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG. Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia – IFRO. E-mail: marcia.leticiagomes@gmail.com.

² Mestranda em Educação pela Universidade Federal de Rondônia – UNIR. E-mail: chediakthalyta@gmail.com.

³ Especialista em Direito Civil e Processo Civil. Docente da Faculdade de Pimenta Bueno – FAP. E-mail: baraldi.n.j@gmail.com.

ABSTRACT

Olhos d'Água is a collection of short stories by Conceição Evaristo published in 2018. In these short stories, there is a predominance of female figures as leading roles, which reveals the materialization of the "escrevivência" that the writer herself characterizes her literary activity. Therefore, many women have been able to read their own life-story through these short stories. Among them, Luamanda was chosen for our reading and from which we have discussed the way woman experiences the love, from what it is to be a woman or become a woman, specially, about fluidity that incorporates modern relationships. Our reading is made from the contributions of Simone de Beauvoir, Judith Butler and Marina Castañeda.

Keywords: Female writing. Escrevivência. Love. Luamanda. Conceição Evaristo.

RESUMEN

Olhos d'Água es una colección de cuentos de Conceição Evaristo publicada en 2018. En los cuentos, predomina el protagonismo de las figuras femeninas, en el que hemos materializado a la "escrevivência" según la cual la propia escritora caracteriza su actividad literaria, por lo que tenemos varias vidas de mujeres. donde muchas otras mujeres pueden leer sus propias historias. Entre ellos, Luamanda, el personaje elegido para nuestra lectura y desde el cual pensamos la experiencia del amor por las mujeres, o que pasa por lo que significa ser mujer o convertirse en mujer y, específicamente, la fluidez en la relación amorosa. Nuestra lectura se basa en las contribuciones de Simone de Beauvoir, Judith Butler y Marina Castañeda.

Palabras clave: Escritura femenina. Escritura. Amor. Luamanda Conceição Evaristo.

Introdução

*Eu não tinha este coração
Que nem se mostra*
(Cecília Meireles, Retrato)

As narrativas literárias foram pensadas durante um tempo divididas entre autobiográficas e totalmente ficcionais. Flexibilizando tal concepção, surgiu o conceito de autoficção, a partir do qual tornou-se possível vislumbrar algo do sujeito-escritor nas narrativas criadas por ele. Conceição Evaristo vai além dessas possibilidades para criar o termo *escrevivência* que, como autorreferenciado, trata desta junção entre escrita e vivência e que não se refere apenas à representação de si, mas a de outros que porventura tenham vivenciado os mesmos processos.

No livro de contos *Olhos d'água*, publicado em 2018, a autora traz muitas destas vivências por meio da construção de protagonistas femininas com seus roteiros e descaminhos. Uma destas protagonistas é Luamanda, o conto leva o nome dela, a partir de quem nos propomos a pensar a figura da mulher e sua relação com o amor e com os relacionamentos.

Luamanda é construída de modo a permitir vivenciar com a personagem todo um percurso de relações amorosas, de relações com o próprio corpo, de relações com escolhas e, também, com violência. Nossa leitura do conto objetiva analisar este percurso e, a partir dele, dada a tônica da *escrevivência*, pensar as vidas de outras tantas mulheres nas quais atravessam as mesmas questões que atravessam Luamanda.

Para tal, nos apoiamos no pensamento de Simone de Beauvoir, Judith Butler e Marina, que nos auxiliarão na compreensão das complexas relações das mulheres com o amor e com seus corpos numa sociedade patriarcal.

1. Do amor ou dos amores de Luamanda na escrita evaristiana

Maria da Conceição Evaristo de Brito é mulher, escritora, mineira, mora no Rio de Janeiro, é doutora em literatura comparada. Seus primeiros textos literários – contos e poemas – são publicados nos *Cadernos Negros*, onde ainda publica. O primeiro romance é publicado em 2003, *Ponciá Vicêncio*, seguido de *Becos da Memória*, em 2006. No ano seguinte, é publicado *Poemas de recordação e outros momentos* e em 2011, *Insubmissas lágrimas de mulheres*. *Olhos d'água*, nosso objeto de estudo, é publicado em 2014 e segue-se à tal publicação, a de *Histórias de leves enganos e parecenças* em 2016. Alguns de seus títulos foram traduzidos para o inglês e para o francês, um prêmio Jabuti e há, além da produção literária, a produção acadêmica da autora.

Mas, acima de todas essas características, da extensa produção, dos prêmios, das traduções, Conceição Evaristo possui muitas vivências que escolheu tornar escrevivências, não simples memórias, não apenas notas autobiográficas, mas “[...] a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil” (EVARISTO, 2007, p. 20) e é desta perspectiva que Conceição Evaristo nos apresenta e se apresenta como muitas mulheres, uma delas é Luamanda.

Luamanda - o título deste conto publicado na coletânea *Olhos d'água* (2018) é algo em que deixar passear o pensamento antes de abordar o texto literário, é lindo por si, é um nome próprio como muitos outros que dão título aos contos do livro como Maria, Cida, Natalina, Ana Davenga, Zaíta, Lumbiá. E Luamanda, dentre todas as figuras incríveis criadas e vividas por Conceição Evaristo, é a que brilha e a que é digna de ser amada e traz isso no nome “Era a lua a mostrar-se redonda no céu, Luamanda na terra se desmilinguia todinha” (EVARISTO, 2018, p. 59). Não é à toa que é ela a nos fazer pensar sobre o amor.

Para além de seu nome, Luamanda nos dá outros temas em que pensar e o faz em forma de perguntas, como uma espécie de refrão tão comum na poesia grega e latina e, ainda, nas cantigas trovadorescas, nos vêm ao final de alguns parágrafos as seguintes questões: O amor dói? O amor é terra morta? O amor é terremoto? O amor é um poço misterioso onde se acumulam águas-lágrimas? O amor se guarda só na ponta de um falo, ou nasce

também dos lábios vaginais de um coração de uma mulher para outra? O amor não cabe em um corpo? O amor é um tempo de paciência? O amor comporta variantes sentimentos?

Poderíamos enxergar, apenas recolhendo as perguntas-refrão do texto, uma espécie de ciclo do amor na vida de uma pessoa que se inicia com a dor, as descobertas, as intensidades, o sofrimento, as escolhas, o físico e o não-físico, o aprendizado que cada amor imprime. Neste sentido, o ciclo vivenciado por Luamanda é o mesmo vivenciado por tantas outras mulheres com suas dúvidas, seus silêncios, suas descobertas e suas interdições. Por isso, Conceição Evaristo nos fala em escrevivências a partir das quais não temos apenas a vida de uma mulher ali contada, mas as vidas de muitas mulheres para as quais todas as questões-refrão fariam muito sentido.

Sabe-se que esta ideia do amor para a vida inteira também se propagou como uma forma de oprimir as mulheres, aprisionar seus corpos, controlar socialmente esses corpos evitando que (pensamos aqui nas mulheres como maiores vítimas desta construção) conhecessem o amor em todas as suas formas e facetas.

Existe uma forma certa de amar? Deve ser como terremoto, como paciência, num corpo diferente do nosso, num corpo igual ao nosso, necessariamente num corpo? Quem constrói e para quem são construídos os modelos de amar?

2. Lua livre para amar

A frase de Simone de Beauvoir no segundo volume de *O Segundo Sexo* (1980) “Não se nasce mulher, torna-se mulher” segue atual e reúne em si um conjunto de ideias e modelos construído socialmente que impacta e determina as vidas das mulheres. Assim, ao ser designada mulher, espera-se uma série de comportamentos, atitudes, modos de andar, falar, vestir eleitos para as mulheres independentemente do que elas possam pensar que seja bom para si mesmas.

Nas palavras de Beauvoir “Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens impõem a condição do Outro” (BEAUVOIR, 1980, p.

8). Assim é que “liberdade”, “escolhas”, “descobertas” para as mulheres, estão sempre toldadas por um olhar masculino, pelo olhar do “um” em relação ao “outro”.

Judith Butler (2010) apropria-se do verbo “tornar-se” explícito na frase de Beauvoir que abre esta seção para pensar o “tornar-se mulher” como uma construção. Se é construído, logo, pode ser desconstruído. A filósofa argumenta que pensar o tornar-se mulher como construir-se mulher não implica pensar uma construção livre, mas fundada numa sociedade patriarcal e falocêntrica que moldará os comportamentos.

Para além disso, Judith Butler (2010) questiona a distinção tradicionalmente aceita entre sexo (biológico) e gênero (cultural) para pensar que tanto sexo quanto gênero são construídos e, a partir deste pensamento, tem-se uma espécie de quebra da heterossexualidade compulsória.

O gênero figura, nesse caminho, como uma performance social, não performada livremente pelo indivíduo, mas realizada de acordo com uma série de modelos e padrões previamente instituídos e aos quais espera-se que o indivíduo se amolde, do contrário, seu lugar será o da abjeção.

O pensamento de Butler retoma a fala de Beauvoir para repensá-la e romper os limites da heterossexualidade, haja vista que o pensamento da filósofa francesa ainda se baseava no binarismo e, nisto, excluía uma série de corpos que não cabe neste modelo. Butler traz a ideia do corpo abjeto, aquele que não é reconhecido dentro do binário, e, tendo o binário por predominante, estes corpos marginais são vistos como destituídos de humanidade.

Construímos esse caminho para pensar que tudo aquilo que consideramos masculinidade e feminilidade foi socialmente construído e pensar desta maneira fragiliza as estruturas de dominação masculina e de heterossexualidade compulsória, a leitura de Judith Butler faz uma provocação nesse sentido e, entendemos, é este também o convite que nos faz Luamanda.

3. Ao espelho

Nas primeiras linhas do conto, descobrimos que Luamanda tem por volta de 50 anos, mas nunca ninguém lhe havia atribuído mais de 40, no máximo 35. “É, estava inteirinha, apesar de tantos trambolhões e acidentes de percurso em sua vida-estrada” (EVARISTO, 2018, p. 60). Esta imagem ao espelho, sentir-se bem por parecer mais jovem, esconder os sinais do tempo é algo natural para a mulher ou inscrito neste conjunto de parâmetros estabelecidos para o “outro” mulher?

Tal reflexão nos remete ao pensamento de Naomi Wolf em *O mito da beleza* (1992) em que a pensadora argumenta que ao longo dos últimos anos as mulheres ganharam espaço em diversos campos, lograram diversas conquistas, se organizaram em movimentos sólidos, no entanto, proporcionalmente a isso, constatou-se um crescimento nos distúrbios de alimentação e imagem corporal, na busca por cirurgias plásticas e problemas emocionais relacionados à autoimagem. Nas palavras da autora: “[...] um filão de ódio a nós mesmas, obsessões com o físico, pânico de envelhecer e pavor de perder o controle” (WOLF, 1992, p. 12).

Nesse pensar, ao lado de muitas conquistas no sentido da liberdade pelas mulheres, haja vista que as primeiras discussões do feminismo se organizam em torno da figura feminina na dinâmica entre o público e o privado, uma prisão subsiste fortemente e está relacionada à ideologia da beleza que segue controlando muitas mulheres.

Ela se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar. Ela procura neste instante destruir psicologicamente e às ocultas tudo de positivo que o feminismo proporcionou às mulheres material e publicamente (WOLF, 1992, p. 13).

A fala de Wolf é oportuna para pensarmos *Olhos d'água* (2018) como obra, como conjunto, haja vista que os diferentes contos que o compõem permitem passear pelos mitos enumerados por Naomi Wolf e problematizá-los. As figuras vividas e escritas por Evaristo nos colocam na discussão sobre o tornar-se mulher e todas as suas implicações e, aqui, especial destaque para o conto *Quantos filhos Natalina teve* em que fica evidente o ideal de amor e de família construído socialmente (numa sociedade patriarcal) para as mulheres e a relação de muitas mulheres com o dispositivo materno ali representadas pela protagonista que, não à toa, carrega o nome de Natalina.

Retomando a figura de nossa protagonista Luamanda e sua relação com a idade, surgem questões relacionadas ao fato de a beleza se constituir um valor apenas para as mulheres, um valor construído para se configurar prisão e materializado na expressão da importância que a personagem confere ao fato de sempre lhe atribuírem dez anos menos, de sua “vida-estrada” não estar evidente em linhas de expressão ou formas do corpo.

No ciclo vivenciado por Luamanda, temos que aos 11 anos vivencia as dores de amor, tanto as típicas do amor, quanto as da surra da mãe; aos 13, a iniciação sexual com um menino que também ali se iniciava. Depois, muitas outras vivências, e, com elas, as “barrigas-luas” de Luamanda – cinco. “O amor é um poço misterioso onde se acumulam águas-lágrimas?” (EVARISTO, 2018, p. 61).

Uma nova experiência, “o amor em braços semelhantes aos seus”, “saúde alguma sentiu, vazio algum sentiu, pois todas as fendas de seu corpo foram fundidas nas femininas oferendas da outra”. Depois deste encontro, o amor no corpo de um jovem que a rejuvenescia. Depois dele, um velho: “E foi no corpo do velho que ela melhor executou o ritual do amor” (EVARISTO, 2018, p. 61).

Em que espelho fica perdida a face de Luamanda? Por que um espelho? Por que em tantos corpos diferentes: homens, mulheres, jovens, velhos, meninos? Esta busca no outro está inscrita no “ser mulher”, no “tornar-se mulher” dentro de modelos previamente estabelecidos. No servir que é imposto à mulher, porque possui um útero, porque a ela cabe cuidar, porque só na satisfação dos outros deverá ter sua própria satisfação. Na perspectiva de Julia Kristeva: “Longe de ser tão narcísica como dizem, e sendo até muito menos narcísica que um homem, uma mulher se constrói de imediato numa relação com outrem: viver é viver do e para o outro, inclusive e especialmente quando é impossível e traumático” (KRISTEVA, 2017, p. 48).

De acordo com Zanello (2016) é a maternidade, também, uma construção social e exemplifica a partir de Badinter que no século XVII e parte do XVIII era natural deixar os filhos com uma ama de leite até por volta dos cinco anos. No século XVIII, apenas, começa-se a construir a concepção de que a maternidade seria um ideal para as mulheres. Passa-se a fazer, então, uma espécie de convencimento das mulheres no

sentido de dedicação integral à maternidade, deixando de lado seus interesses pessoais no referido período. Tal pensamento perdurou e hoje vemos um contra-movimento que visa a desromantizar a maternidade. Mas tais iniciativas ainda não são suficientes para desconstruir este papel de mãe e esposa por longo tempo atribuído às mulheres que lhes tira a condição de “pessoas” antes disso.

Em geral, o que se percebe é que a pessoa da mulher ficou cada vez mais subsumida nas funções maternas e domésticas (de sua própria casa e/ou na casa de outras mulheres). A mensagem propalada é de que uma boa mãe deveria se apagar em favor de suas responsabilidades para com seus filhos, com a promessa de felicidade (ZANELLO, 2016, p. 107).

Esse apagar-se em favor de outros: família, filhos, patrões pode, de certa maneira, fazer com que a mulher, construída num ambiente em que tal pensamento é predominante, busque sua satisfação, sua felicidade sempre na figura de outras pessoas deixando de se pensar, de se avaliar, de se conhecer e perder esta característica de pessoa legítima, em certa medida, a violência contra a mulher.

Luamanda cresce em um ambiente no qual a figura paterna se faz ausente. Uma realidade que permeia os lares brasileiros, conforme dados apresentados na revista “Retrato das Desigualdades de Gênero e Raça”, divulgada em março de 2017 pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), que tem por base nos números da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad). De acordo com a pesquisa realizada, o número de lares brasileiros chefiados por mulheres passou de 23% para 40% entre 1995 e 2015, dentre eles 34% possui a presença do cônjuge⁴.

Pensando *Olhos d'Água* (2018) como conjunto, destacamos a figura de Maria, protagonista do conto homônimo que, sozinha no cuidado dos três filhos, trabalha em uma casa como empregada e leva dali as sobras para alimentar os filhos “Ela levava para casa os restos. O osso do pernil e as frutas que tinham enfeitado a mesa. Ganhara as frutas e uma gorjeta. O osso, a patroa ia jogar fora. Estava feliz, apesar do cansaço” (EVARISTO, 2018, p. 39).

4 IPEA. *Revista Retrato das Desigualdades de Gênero e Raça*. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/retrato/indicadores_chefia_familia.html. Acesso em mai. 2020.

Sem apoio dos pais de cada um de seus filhos, a personagem desempenha arduamente as atividades a fim de garantir o sustento e condições mínimas para eles. O pai ausente de um de seus filhos, a propósito, é o responsável pelo linchamento e morte de Maria no conto. “Maria queria tanto dizer ao filho que o pai havia mandado um abraço, um beijo, um carinho” (EVARISTO, 2018, p. 39).

O conceito de família passa por pequenas revoluções históricas capazes de transformar a sua configuração no tempo. Castañeda (2006) explica que o cenário familiar vivenciado e normalizado atualmente tem início na Revolução Industrial a partir da necessidade de deslocação diária do homem para o local de trabalho, conforme horários impostos pelas exigências da produção mercantil.

No tempo, a presença física do pai passa a ser requerida do ponto de vista alimentar, da companhia e distração, e se desvincula da família na dimensão afetiva. Observa-se que a figura paterna passa a não mais ser de presença, mas de ausência, executando função simbólica, porém, muitas vezes remota e desconhecida para os filhos (CASTAÑEDA, 2006, p. 188).

O art. 266, parágrafo 5º da Constituição Federal de 1988 estabelece a partir do princípio da igualdade que os deveres para com a família sejam exercidos pelo homem e pela mulher igualmente. Aqui, fazemos um adendo com base no princípio da isonomia, apesar de o texto legal utilizar as palavras homem e mulher, é necessária uma interpretação extensiva da realidade na qual estamos inseridos, de forma a abranger as variadas configurações familiares. Entretanto, ao falarmos de uma sociedade pautada no machismo invisível, optamos pela discussão acerca do conceito de família tradicional colonial.

O reconhecimento da chefia da mulher no lar, bem como as diversas mudanças das relações sociais, se faz necessário para a proteção da família e seus integrantes, tendo como máxima a proteção da dignidade humana e a compreensão, na atualidade, de diferentes arranjos familiares.

Dentre as consequências da ausência afetiva no eixo familiar, na análise da trajetória de Luamanda, observa-se a constante busca pelo amor, incentivada pela ausência de afeto da infância.

Lembrava-se da primeira paixão. Sentimento esquivo, onde se misturavam revistas em quadrinhos, giz colorido, partilha de pão com salame e um epílogo cruel dramatizado pela surra que levava da mãe. O amor dói? Na época pensou que a dor de amor era tanta, porque tinha onze anos e um corpo-coração pequeno. E desejou crescer (EVARISTO, 2018, p. 37).

A personagem se questiona acerca do conceito do amor, pois o desconhece. No caminho percorrido repleto de transformações, Luamanda, assim como as fases da lua, deixa um pouco de si e de seus sonhos em cada tentativa de descoberta do significado de amor.

Acerca das consequências da ausência do afeto na vida das filhas, Castañeda (2006, p. 190) comenta:

Elas tenderão a crescer com uma imagem desvalorizada de si mesmas e a buscar desesperadamente um homem que lhes dê um mínimo de atenção e afeto, mesmo que ele não seja na realidade um par adequado. Além disso, as meninas que crescem sem pai chegam à idade adulta com uma imagem idealizada dos homens; assim como os meninos, faltou-lhes a convivência com um homem de carne e osso, e ficarão mais facilmente deslumbradas por imagens masculinas fictícias.

Segundo a autora, o contexto serve para promover o “machismo invisível”, no qual as mulheres acabam sendo maltratadas ao aceitarem rótulos enraizados na história, “acabam por viver com homens que não as escutam, porque o pai nunca as escutou. E casam-se com homens que não lhes convêm, porque não viram, em casa, um matrimônio feliz” (CASTAÑEDA, 2006, p. 190).

O machismo invisível, segundo a autora, faz parte da reprodução da vida humana em diversas esferas do conhecimento, encontra-se nas bases estruturais da sociedade de maneira que contribui para a reprodução de papéis que aprisionam sujeitos com funções reduzidas” (CASTAÑEDA, 2006, p. 14).

Importante destacar que o que Castañeda traz por machismo invisível também é tratado em outros contextos como machismo estrutural, referindo-se àqueles comportamentos que, de tão comuns, socialmente aceitos, ensinados, acabam sendo naturalizados sem que muito se pense sobre eles, daí o caráter de invisibilidade. No entanto, empregar este

conceito não implica desconsiderar as marcas evidentes do machismo nas mais diversas violências físicas e patrimoniais, no feminicídio cujos números aumentam a cada dia.

Os relacionamentos afetivos tradicionais são permeados pelos sentimentos de posse e objetificação em relação ao parceiro. Desta forma, Bittencourt (2012, p. 53-4) explica que o outro deixa de ser alguém baseado na complexidade de sentimentos e sensações e se transforma em objeto de posse do outro para objetivo de consumo e descarte, conforme o resultado da liquidez dos relacionamentos modernos.

Para Bauman (2004, p. 6), a modernidade reflete a liquidez dos vínculos afetivos ao passo que crescem discursos e práticas de uma cultura da individualização.

Em nosso mundo de furiosa “individualização”, os relacionamentos são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como determinar quando um se transforma no outro. Na maior parte do tempo, esses dois avatares coabitam embora em diferentes níveis de consciência. No líquido cenário da vida moderna, os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos da ambivalência.

A “modernidade líquida” carrega consigo a misteriosa fragilidade dos laços humanos, um amor líquido que, para o autor, estimula desejos conflitantes entre estreitar os laços afetivos e ao mesmo tempo mantê-los frouxos (BAUMAN, 2004). Desta forma, caminhamos para a objetificação dos relacionamentos e dos sujeitos nele envolvidos.

A palavra objetificação nos remete, imediatamente, ao corpo da mulher, que é considerado público, a respeito do qual se pode opinar sem que a opinião tenha sido pedida, sobre o qual todos conhecem a passagem do tempo e se sentem confortáveis em dizer quando este corpo está pronto para o casamento, para a maternidade, pressupondo que toda mulher deseja se casar e ser mãe, são os mitos mencionados por Wolf (1992).

Isso ocorre a partir de uma crença enraizada de que o corpo da mulher não é dela, é da maternidade, é do serviço prestado à família. O corpo da mulher não é para o seu prazer, mas para o prazer do homem e é baseado nesta forma de pensar que temos uma colonização das mulheres por parte dos homens e Luamanda também nos convida a pensar sobre isso:

Se havia o amor na vida de Luamanda, também um grande fardo de dor compunha as lembranças de seu caminho. A vagina ensanguentada, perfurada, violada por um fino espeto, arma covarde de um desesperado homem, que não

soubera entender a solidão da hora da partida. E, durante meses, o sangue menstrual de Luamanda, sangue de mulher que nasce naturalmente de seu útero-alma vinha misturar-se a sangue e pus, dádivas dolorosas que ela ganhara de um estranho fim amoroso. E pior do que a dor foi a dormência de que foi atacada, em sua parte tão viva, durante meses a fio. Logo ali onde a vida se entranha e desentranha (EVARISTO, 2018, p. 62).

Observa-se que no decorrer da vida de Luamanda mais um retrato brasileiro é destacado: a violência sexual feminina. A personagem, além de sofrer estupro é obrigada a carregar e suportar o peso da dor da violação para o resto da vida. A história de Luamanda conta as histórias, as vivências, é escrevivência de quantas outras mulheres?

De acordo com a pesquisa realizada pelo Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2019, que tem como fonte os boletins de ocorrência, denuncia-se o maior número já registrado de violência sexual em 2018, total de 66.041. Entre esses números, em 81,8% dos casos, a vítima era mulher. Segundo a pesquisa, a média é de 180 estupros por dia, cerca de crescimento de 4,1% no ano de 2018⁵.

No Brasil, estupro é definido no Código Penal, no capítulo sobre os crimes contra a liberdade sexual, como constranger alguém, mediante violência ou grave ameaça, a ter conjunção carnal ou a praticar ou permitir que com ele se pratique outro ato libidinoso.

Luamanda teve enfiado um espeto dentro da vagina por um ex-companheiro que não se conformou com o término do relacionamento. Mais do que a apropriação do corpo feminino, dá-se ao homem o direito de extravasar a agressividade que lhe pertence em objetos de sua propriedade, considerando o corpo da mulher como tal (SOIHET, 2002), reflexos de uma dominação histórica, cultural e naturalizada no tempo.

Registros fornecidos pelo Sistema de Informações de Agravos de Notificação do Ministério da Saúde (Sinan, 2011), com base no ano de 2011, estimam que no mínimo 527 mil pessoas são estupradas por ano no Brasil, sendo que 89% das vítimas são do sexo feminino e os dados indicam que 70% dos estupros são cometidos por parentes, namorados ou amigos/conhecidos da vítima. Mais que porcentagens, retratos da realidade.

5 Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2019. Disponível em : <<http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/09/Anuario-2019-FINAL-v3.pdf>>. Acesso em mai. 2020.

Em 2006, Cristina Ribeiro, 36 anos foi cercada pelo ex-marido – que não aceitava o término do relacionamento – no ponto de ônibus. O caso conhecido como “Drama no 499” teve Cristina estuprada pelo ex-marido em um motel, além de outras violências.

Em 2017, Ingrid Soares de Lucena, de 24 anos, morta com oito facadas pelo ex-namorado em frente aos dois filhos. Ingrid já havia feito registros de ocorrência por estupro, além de pedir medidas protetivas.

Em 2019 – Katia Valeria Nunes Bastos, de 47 anos, motorista de aplicativo, foi estuprada e estrangulada pelo seu passageiro dentro do próprio carro⁶.

A história de Luamanda retrata a realidade de diversas mulheres, mesmo que possuam nomes diferentes, idades diferentes ou tenha acontecido uma violência de gênero em anos diferentes, a vítima continua a mesma.

No âmbito jurídico, destaca-se a Lei Maria da Penha nº 11.340/06 como marco do direito nacional em defesa dos direitos femininos. Em homenagem à Maria da Penha Maia Fernandes, uma mulher que assim como outras milhares espalhadas pelo país, suportou diversas formas de violência pelo marido.

Destacamos, ainda, a Lei nº 13.104/15, conhecida como lei do feminicídio, a qual foi criada em decorrência da necessidade de providências mais rigorosas decorrentes nos altos índices de violência contra as mulheres no Brasil. O uso da palavra feminicídio destaca ser o crime de discriminação cometido contra uma mulher pelo fato de ela ser mulher, resultado da relação de hierarquia perpetuada na história entre homens e mulheres, Nadine Gasman, porta-voz da ONU mulheres no Brasil destaca que “A violência contra mulheres é uma construção social, resultado da desigualdade de força nas relações de poder entre homens e mulheres. É criada nas relações sociais e reproduzida pela sociedade” (MEIRELES, 2020).

A violência praticada pelo ex-companheiro contra Luamanda sinaliza a ideia de propriedade do homem em relação ao corpo da mulher. Inconformado com o fim do

6 IPEA. Estudo analisa caso notificados de estupro. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=21849>. Acesso em mai. 2020.

relacionamento, afinal, se era sua propriedade, só ele poderia determinar em que momento a relação terminaria, em que local do corpo ele desfere a violência? Contra a vagina de Luamanda no intuito de que, não estando com ele, nunca mais pudesse estar com outro.

Compreendemos, no decorrer da narrativa, que Luamanda demora a se recuperar desse golpe, ou seja, seu ex-companheiro conquista o objetivo que era impedir que a mulher tivesse prazer com seu corpo. Quantas vezes ouvimos a frase: “Se não for minha, não vai ser de mais ninguém”? Para muitas pessoas, a bravata não causa estranhamento, pois foi naturalizada.

De outra parte, nota-se que apesar da instituição de legislação (no Brasil, Lei Maria da Penha – 2006, Lei do feminicídio – 2015, Lei que tipifica os crimes de importunação sexual – 2018) e implementação de Delegacias da Mulher e de redes de proteção às mulheres vítimas de violência e o desenvolvimento de aparatos que visam à proteção feminina, a violência contra a mulher não dá sinais de ter fim.

De acordo com Blanch (2001, p. 7), esse tipo de violência está envolto em uma relação de poder vigente em determinada ordem social e cultural sustentada por uma ideologia que atua como um mecanismo pseudo-legitimador da ação violenta. É um processo lento e constante desconstruir esta ordem social que estabeleceu o poder do homem em relação à mulher, em relação a este “outro”. Nos perguntamos, pode a arte se constituir um dos mecanismos para tal?

O médico obstetra Jefferson Drezett (2003, p. 37) explica, em sua pesquisa, que a maior parte das mulheres não registra queixa por constrangimento e humilhação, ou por medo da reação de seus conhecidos. Segundo ele, é comum que o agressor venha a ameaçar a mulher de nova violência caso ela revele o acontecido. Temos aí uma cadeia de condições, a mulher que não denuncia por medo de não acreditarem no que ela tem a dizer, por medo de o homem voltar a procurá-la e aumentar a violência após a denúncia e, como há uma violência psicológica envolvida no processo, as não-certezas que envolvem toda a situação.

À mulher vítima de violência incumbe o papel de carregar para o resto da vida a dor da violência sexual e todas as suas consequências que vão influenciar diferentes fatores da vida da mulher. Como ocorreu com Luamanda: “Foi um tempo em que precisou exercitar a paciência com seu próprio corpo. Trancada em si, ou melhor, aberta para si mesma” (EVARISTO, 2018, p. 63).

O Ministério da Saúde⁷ indica como possíveis consequências da violência sexual feminina, além das lesões físicas, gravidez indesejada e doenças sexualmente transmissíveis, os impactos psicológicos. Mattar, Abrahão e Andalaft Neto (2007) citam a possibilidade de problemas familiares, sociais, abandono da casa, dos estudos, perda do emprego, prostituição, medo da morte, sensação de solidão, vergonha e culpa.

Segundo Early (1993), o abuso sexual acarreta traumas psicológicos nas vítimas. A invisibilização passa a ser o desejo das vítimas que veem a si mesmas como “sujas”, “nojentas” e “feias”, percebendo o próprio corpo como vergonha, podendo desenvolver transtornos emocionais, alimentares de forma a impossibilitar que a vítima tenha o controle da própria vida⁸. Para Souza (2012, p. 100):

Mulheres que sofrem violência sexual apresentam índices mais severos de transtornos e consequências psicológicas, como TEPT, depressão, ansiedade, transtornos alimentares, distúrbios sexuais e distúrbios do humor. Outras variáveis podem ser agregadas, como maior consumo ou abuso de álcool e de drogas, problemas de saúde, redução da qualidade de vida e comprometimento do sentimento de satisfação com a vida, o corpo, a vida sexual e os relacionamentos interpessoais.

O demasiado consumo de álcool e drogas, de acordo com o autor, são usados por algumas vítimas como instrumento para reprimir memórias traumáticas. As relações afetivas também são afetadas, bem como a autoestima e visualização da própria imagem, limitando a qualidade de vida.

7 MINISTÉRIO DA SAÚDE. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Ações Programáticas Estratégicas Área Técnica de Saúde da Mulher. Prevenção e tratamento dos agravos resultantes da violência sexual contra mulheres e adolescentes: norma técnica (3a ed.), Editora MS, Brasília (2011)

8 Nesse sentido, destaque para o filme *Inocência Roubada* (*Les Chatouilles*, 2018) dirigido por Andréa Bescond ao lado de Éric Metayer. O filme é inspirado numa peça escrita por Andréa Bescond e na qual conta um abuso sexual sofrido por ela aos oito anos de idade e revela todo o ciclo da violência e suas consequências ao longo da vida da dançarina.

Pode a literatura trazer possibilidades de leitura do tema da mulheridade? Das relações que uma mulher vive? De suas relações com o próprio corpo e com os sentimentos?

Jacques Derrida (2014) em *Essa estranha instituição chamada literatura* atribui a potência da literatura a um poder / despoder de tudo dizer. Assim, os temas mal ou pouco tratados podem vir a ganhar notoriedade nesse discurso menos controlado e no qual tudo pode ser veiculado. Há temas que, dada sua dureza, podem ser discutidos, sentidos, a partir de textos literários.

Nos parece que o conto de Conceição Evaristo, um texto curto, traz inúmeras questões a serem discutidas, permite pensar todo o percurso dos feminismos, nos traz a imagem de uma mulher que são muitas mulheres e a partir da qual podemos pensar o poder de escolha, a fluidez dos relacionamentos, o exercício da liberdade, a violência contra a mulher

Luamanda compreende o amor como aprendizagem, com as pessoas que conheceu, o aprendizado ao acompanhar o crescimento dos filhos, o aprendizado e a reconstrução ao sofrer uma grave violência. Este aprendizado é o “tornar-se mulher” da personagem, o olhar para si, o reconhecer-se pessoa. “Alma-menina no tempo? Não, ela não se envergonhava de seu narcisismo” (EVARISTO, 2018, p. 63) são as reflexões da Luamanda madura, enfim, pessoa para si mesma.

E é neste pensar-se que Luamanda remete ao poema “Retrato” de Cecília Meireles e ao espelho indaga onde ficara escondida a face antiga. Mas o tempo não passava tão veloz para a aparência de Luamanda, se mostrava apenas na forma de aprendizado e conduz à reflexão final: “Podia ser que o amor já não suportasse um tempo de longa espera” (EVARISTO, 2018, p. 64).

Considerações Finais

A obra *Olhos d'Água*, em especial o conto de Luamanda aqui discutido, reflete assertivamente a materialização de “escrivivências”, instituto pelo qual a própria escritora caracteriza sua atividade literária.

Na história vivida da personagem Luamanda refletem-se diversas outras histórias de mulheres brasileiras e a busca pelo amor, um sentimento que na trajetória entra em conflito com a realidade. Temos na narrativa curta *Luamanda* todo um percurso vivenciado pelas mulheres que passa pelos papéis criados para elas, pelas relações que estabelecem com o próprio corpo, os dispositivos materno e amoroso, a violência perpetrada por homens contra mulheres.

A literatura, este discurso que tudo pode dizer, nos convida a refletir sobre as experiências relacionadas ao tornar-se mulher nesta sociedade machista e patriarcal que habitamos. Destacar alguns pontos deste exercício no conto de Conceição Evaristo foi o intuito do presente estudo.

Os contos de Conceição Evaristo nos convidam a pensar sobre certos “tabus” de uma maneira intensa, que não são discutidos como deveriam. Por meio das entrelinhas da história de Luamanda conseguimos enxergar comportamentos enraizados na sociedade, que ainda são aceitos como normais e inerentes à cultura, como o machismo.

Referências

- Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2019. Disponível em: <http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/09/Anuario-2019-FINAL-v3.pdf>. Acesso em mai. 2020.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**, v.I, II. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BITTENCOURT, Renato Nunes. Do amor socrático ao amor líquido. **Revista Húmus**, v. 2, n. 6, 2012.
- BLANCH, J.M. **Violencia social e interpersonal**. “dossier de lecturas” del Máster Interdisciplinar de estudio e Intervención em Violencia domestica. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2001.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão de identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CASTAÑEDA, Marina. **O machismo invisível**. São Paulo: A girafa, 2006.
- DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

DREZETT, Jefferson. Violência sexual contra a mulher e impacto sobre a saúde sexual e reprodutiva. **Revista de Psicologia da UNESP**, 2003.

EARLY, E. **The raven's return**: the influence of psychological trauma on individuals and culture. Chiron Publications, Wilmette, 1993.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

IPEA. Revista Retrato das Desigualdades de Gênero e Raça. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/retrato/indicadores_chefia_familia.html. Acesso em mai. 2020.

IPEA. Estudo analisa casos notificados de estupro. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=21849. Acesso em mai. 2020.

KRISTEVA, Julia. **Meu alfabeto**: ensaios de literatura, cultura e psicanálise. São Paulo: Edições SESC, 2017.

MATTAR, A. R.; ABRAHÃO, J.; ANDALAF NETO, J.; COLÁS, I. (et. al.). Assistência multiprofissional à vítima de violência sexual: a experiência da Universidade Federal de São Paulo. **Cad Saúde Pública**, 23 (2007), pp. 459-464.

MEIRELES, Carla. **Feminicídio**: a faceta final do machismo no Brasil. Disponível em: <https://www.politize.com.br/feminicidio/>. Acesso em jun. 2020.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Ações Programáticas Estratégicas Área Técnica de Saúde da Mulher. **Prevenção e tratamento dos agravos resultantes da violência sexual contra mulheres e adolescentes**: norma técnica (3a ed.), Editora MS, Brasília (2011)

SOIHET, Rachel. O corpo feminino como lugar de violência. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 25, 2002.

SOUZA, Flavia Bello Costa et al. Aspectos psicológicos de mulheres que sofrem violência sexual. **Reprodução & Climatério**, v. 27, n. 3, p. 98-103, 2012.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ZANELLO, Valeska. Dispositivo materno e processos de subjetivação: desafios para a psicologia. In: ZANELLO, Valeska e PORTO, Madge (orgs.). **Aborto e (não) desejo de maternidade (s)**: questões para a psicologia. Brasília: Conselho Federal de Psicologia, 2016.

*Recebido: 30.03.2020
Aprovado: 01.06.2020*



O OLHAR FEMINISTA SOBRE O ESPETÁCULO DE DANÇA-TEATRO “DOLORIR”
THE FEMINIST LOOK AT THE DANCE-THEATER “DOLORIR” SHOW
LA MIRADA FEMINISTA EM EL SHOW “DOLORIR” DE BAILE-TEATRO

Everton de Almeida Nunes¹

Flávio Costa de Mendonça²

Renata Malta³

 10.21665/2318-3888.v8n15p180-204

RESUMO

O presente artigo se propõe a analisar a recepção de uma obra artística que discute temáticas de gênero, com destaque para a violência doméstica praticada contra a mulher, junto a um grupo de mulheres participantes do XIX REDOR, evento internacional da Rede Feminista do Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Relações de Gênero. O estudo foi realizado por meio de questionários semiestruturados e debate ocorrido posteriormente à apresentação do espetáculo com o intuito de verificar de que forma a obra foi recebida pelo público do evento. Como resultado, observamos que elementos pré-discursivos foram determinantes e, para além do reconhecimento da importância da obra artística, os principais questionamentos estiveram centrados na falta de engajamento político das personagens e em um alegado protagonismo masculino, na obra em si e no olhar do diretor.

Palavras-chave: Dança-teatro. Feminismo. Violência contra a mulher. Recepção.

¹Doutorando em Educação do PPGED da Universidade Federal de Sergipe. Email: ewertton.nunes1@gmail.com

²Mestre em Comunicação pelo PPGCOM da Universidade Federal de Sergipe. Email: flaviocostademendonca@gmail.com

³ Professora Doutora do PPGCOM da Universidade Federal de Sergipe. Email: renatamaltarm@gmail.com

ABSTRACT

This article aims to analyze the reception of an artistic work that discusses gender issues, with emphasis on domestic violence practiced against women, with a group of women who has attended the XIX REDOR, an International Feminist Conference of the North and Northeast Network centered on Studying and Researching Gender Relations. The study was carried out by semi-structured questionnaires and a debate occurred right after the presentation of the spectacle in order to verify how it was received by the conference audience. As a result, we have noticed that pre discursive elements have been determinant and, beyond the recognition of the artistic work importance, the main questions have been centered on the lack of political engagement of the women characters and in an alleged male protagonism, in the peace of art itself, and in the director's view.

Keywords: Dance-theater. Feminism. Violence against women. Reception.

RESUMEN

Este artículo propone analizar la recepción de un espectáculo artístico que discute temas de género, con énfasis en la violencia doméstica practicada contra las mujeres, con un grupo de mujeres participantes del XIX REDOR, una conferencia internacional de la Red Feminista del Norte y Nordeste centrada en estudios e investigaciones sobre relaciones de género. El estudio se llevó a cabo mediante cuestionarios semiestructurados y un debate que se produjo después de la presentación del espectáculo con la finalidad de verificar cómo la obra ha sido interpretada por el público. Como resultado, observamos que elementos pré discursivos han sido determinantes y, más allá del reconocimiento de la importancia de la obra artística, los principales cuestionamientos estuvieron centrados en la falta de involucramiento político de las personajes femeninas y en un alegado protagonismo masculino, en la narrativa en sí, y en la mirada del director.

Palabras clave: Danza-teatro. Feminismo. Violencia contra las mujeres. Recepción.

1. O espetáculo e uma perspectiva introdutória

A Espaço Liso é uma companhia de dança sergipana, fundada em 2006, e nasceu com a proposta de unir linguagens artísticas tais como o teatro e o audiovisual em concepções cênicas que dialoguem com problemáticas sociais. Em março de 2012 surgiu o interesse da Espaço Liso Cia. de Dança pela temática da violência doméstica contra a mulher, considerando a sua relevância social.

Para a concepção do trabalho foi criado um grupo de discussão com o título provisório de “Toca-me” e apenas mulheres foram convidadas a integrá-lo. A proposta naquele momento era ouvir as participantes do grupo sobre a abordagem adequada para tal temática e, assim, formular um espetáculo híbrido, criado de forma colaborativa com respeito ao olhar feminino. No total, 148 mulheres opinaram sobre a abordagem da temática *violência doméstica* em um espetáculo artístico, sugeriram possíveis narrativas a serem incluídas, ofereceram elementos para a construção das personagens, elencaram poemas, vídeos e destacaram as cores que poderiam ser utilizadas no cenário e figurino.

Após um mês de discussão o projeto ganhou o nome de “DOLORIR”, uma referência ao documentário “Canto de Cicatriz”, com direção e produção de Raquel Sager e produção executiva de Laís Chaffe. Na obra audiovisual, o termo “DOLORIR” aparece na fala de uma das personagens como um neologismo, um verbo inventado, que, traduzido, significaria “colorir a dor”. Os relatos e contribuições das participantes do fórum levaram à formatação do enredo final do espetáculo, composto por quatro histórias ficcionais de mulheres que são ameaçadas de morte pelos seus agressores, e levadas para uma casa de acolhimento até que consigam ser guiadas para uma nova vida. A trama apresenta diferentes tipos de violência, com ênfase nas violências física, moral e psicológica que são materializadas em forma de dança-teatro e conteúdo audiovisual composto por matérias veiculadas em telejornais e trechos do documentário ora mencionado.

A concepção final do trabalho, assim como a direção coreográfica e teatral, foi feita por Ewertton Nunes. O trabalho estreou em 2013, no teatro Atheneu em Aracaju, dentro da programação da Semana Sergipana de Dança e foi apresentado para estudantes da rede pública de ensino. A versão exibida na XIX edição do REDOR - Encontro Internacional da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa Sobre Mulher e Relações de

Gênero - não contemplava mais quatro narrativas e sim três das histórias iniciais, tal releitura do espetáculo foi realizada em 2015 quando houve uma readequação do elenco.

A versão do espetáculo assistida pela plateia do XIX REDOR, realizado entre os dias 15 e 17 de junho de 2016 na Universidade Federal de Sergipe, retrata estórias de três mulheres de diferentes faixas etárias e contextos socioeconômicos distintas vítimas de violência física, sexual e psicológica e, por terem sido ameaçadas de morte pelos agressores, foram conduzidas a uma casa de acolhimento. O diretor/coreógrafo propõe uma narrativa não linear que flerta esteticamente com o realismo e o simbolismo em sua concepção. O roteiro proposto e os elementos cênicos sugerem um deslocamento das personagens de um lugar doméstico convencional para um espaço ermo. O estranhamento das personagens em contato com esse novo ambiente e o fato de carregarem malas no início da apresentação remetem ao rompimento com uma realidade e o início de outra.

As personagens, ao adentrarem o espaço, ocupam colchões que estão distribuídos no palco e os ambientam com seus pertences, a ação sugere um contexto individualizado em um espaço coletivo de convivência. Todas as personagens começam o espetáculo usando vestidos brancos com sobreposições pretas, a proposta é mostrar o estado de ausência interior e de luto pela perda de algo importante, neste caso, a liberdade. As personagens começam a desvelar gradativamente as estórias de violência que sofreram através do trabalho corporal/facial e da coreografia que, pouco a pouco, ganha amplitude. A primeira personagem a contar, através do movimento, seu drama é a “mulher na cadeira de rodas”, uma licença poética à história de Maria da Penha, que na versão do diretor ganha outro direcionamento.

Após ser ameaçada pelo marido enquanto dormia, a mulher na cadeira de rodas sofre uma espécie de paralisia emocional, psicológica. As outras mulheres presentes na cena, ao perceberem a situação de dor e impotência apresentada pela “mulher da cadeira de rodas”, dançam com ela fazendo com que ganhe segurança e saia da cadeira. O segundo momento de agressão interpretado é o da “mulher queimada”, ilustrada inicialmente por uma matéria telejornalística que mostra um fato ocorrido em São Paulo, em que o marido

queima a mulher com ferro de passar roupas e escreve o nome dele no corpo da vítima com ferro quente.

Em seguida, duas figuras masculinas entram em cena para representar o momento em que a “mulher queimada” tem o corpo e o rosto desfigurados pelo fogo. A cena expõe o momento de sedução dos homens que termina com a mulher drogada. Em seguida, eles tentam estuprá-la, mas como ela reage, eles a envolvem com um lençol e ateiam fogo nela. Porém, quando as outras personagens percebem a aflição da “mulher queimada” correm ao seu encontro, as figuras masculinas desaparecem e esta solução cênica sugere que, na verdade, tudo não passou de uma lembrança do momento traumático vivido pela personagem.

Ao final da cena, a “mulher queimada” mostra que a palavra “vadia” foi tatuada em suas costas pelos agressores. As mulheres se solidarizam com as dores das outras e dançam a coreografia intitulada “angústia” como forma de revolta e não conformação com os abusos sofridos. A terceira narrativa é a de uma criança/adolescente que foi violentada sexualmente pelo pai/padrasto no meio da noite. A cena começa com um depoimento real projetado no telão, em que a vítima relata ter sido abusada na infância pelo padrasto, o seu quase irmão e pela mãe. Enquanto isso, no palco, as mulheres colocam a menina abusada para dormir, a indumentária e a presença de um bicho de pelúcia na mão do agressor, figura masculina que aparece na cena, são indicativos de que a violência sexual é contra uma menina menor de idade. A cena mostra o momento em que a figura masculina invade o quarto e começa uma série de abusos sexuais e a prática do estupro. O grito de dor emitido pela personagem denominada como “menina abusada”, no momento no qual simbolicamente o agressor tira a pureza dela com a mão, enfatiza o não consentimento do ato sexual.

Em seguida, as mulheres mais velhas acolhem a “menina abusada”, destinam a ela um cuidado maternal e a colocam para dormir. Após tranquilizarem a garota, todas as mulheres assistem a uma reportagem sobre um caso de feminicídio ocorrido no interior de Alagoas, o agressor relata as motivações para o crime e detalha como o planejou e o executou. Ele fala friamente sobre o fato de ter comido o coração da vítima. Uma figura masculina conduz uma coreografia no centro do palco, suas ações sugerem uma

manipulação do feminino, os movimentos tencionam retratar o homem como opressor, como imagem do patriarcado. A cena é uma releitura poética das violências simbólicas que o mito do amor romântico impõe culturalmente à mulher. A dança é uma referência à hegemonia do masculino e das relações de poder existentes e alicerçadas na cultura machista. Durante a dança, o homem simula arrancar e devorar os corações das mulheres e sai soberano de cena após ter realizado tal feito. Após esse momento, todas as mulheres em cena demonstram sororidade e as ações apontam para uma nova forma de enfrentar as violências vividas e compartilhadas. Enquanto vão se confortando umas nas outras, começam a tirar das malas peças de roupas de cor verde, como sinal de transformação, de esperança por uma vida diferente.

O espetáculo encerra com as mulheres arrumando as camas, uma alusão a colocar em ordem o caos interior, deixando para trás os objetos que representavam o passado de violência vivido: cama, espelho, cadeira de rodas e bicho de pelúcia. Há nessa cena mais um trecho do documentário *Canto de cicatriz*, uma das mulheres entrevistadas fala sobre o verbo inventado por ela, o verbo “dolorir”, afirmando que é possível colorir a dor, transformar a dor em algo útil que pode ajudar a vida das pessoas. Na sequência, as personagens saem de cena enquanto mais um depoimento real é projetado, no vídeo, uma mulher fala da importância de denunciar e logo após é exibido na projeção o número do disque denúncia nacional, o disque 100.

O diretor do espetáculo, em entrevista para o presente artigo, afirmou que as escolhas cênicas e as narrativas implícitas nos elementos que compõem o espetáculo foram pensadas para tocar principalmente mulheres que ainda não reconhecem as diversas formas de violência que estão presentes no cotidiano delas. O criador parte do pressuposto de que, no caso da violência doméstica, muitas mulheres ainda estão no estágio inicial do entendimento das relações de opressão que constituem o universo feminino, muitas delas devido à cultura de dominação e ao machismo naturalizado socialmente não se assumem como vítimas e não percebem os seus companheiros como agressores. Ele acredita que não há, para muitas mulheres, a compreensão de que a violência se materializa de diversas formas e não somente quando deixa marcas físicas evidentes e, em muitos casos, irreversíveis.

Considerando as tensões entre a intenção do emissor e a recepção do público, este artigo se constrói. Mais além, focamos nossas atenções em uma audiência específica, constituída por mulheres participantes do XIX REDOR, evento internacional da Rede Feminista do Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Relações de Gênero que potencialmente possuem um olhar especialista acerca da temática proposta. Por meio da análise de questionários semiestruturados e do debate ocorrido posteriormente à apresentação do espetáculo DOLORIR, propomos verificar de que forma a obra foi recebida pelo público do evento, compreender se as intenções do emissor se materializam nas falas espontâneas dessas mulheres ou através das respostas do questionário disponibilizado e promover uma discussão acerca das questões que circundam nossos achados.

2. Metodologia

Para chegarmos a possíveis respostas para os questionamentos elencados, como trajetória empírica, fizemos uso de questionário semiestruturado com questões abertas e fechadas. Essa ferramenta foi aplicada para todas as mulheres logo após a apresentação do espetáculo e, de todos os questionários respondidos, selecionamos aqueles em que a respondente afirmou pertencer ao movimento feminista ou estudar temáticas relacionadas à gênero, considerando os objetivos propostos. Na busca de ampliar a análise, lançamos mão também de comentários gravados durante o debate que aconteceu posteriormente à apresentação da peça, na ocasião, a plateia expressou espontaneamente as impressões sobre o que foi assistido.

O questionário aplicado possuía sete questões de caráter pessoal, para que pudéssemos, num primeiro momento, selecionar as candidatas dentro do perfil desejado por esta pesquisa: o de mulheres engajadas em estudos ou movimentos feministas. A segunda parte do questionário era composta por 13 perguntas abertas sobre as percepções em relação aos conteúdos artístico e informativo do espetáculo, além de questões acerca dos papéis do homem e da mulher no debate a respeito da violência doméstica. Na última etapa do trabalho, apresentamos nossas análises a partir das respostas recolhidas nos questionários ao passo que são suscitadas outras reflexões sobre o objeto estudado.

3. Elementos do discurso

Para prosseguir à análise proposta neste trabalho, será necessário visitar alguns conceitos pertinentes à Análise do Discurso, embora este trabalho tenha como perspectiva uma abordagem culturalista. Apresentaremos aqui o embate entre discursos criados por, pelo menos, dois enunciadores: o criador da obra artística e uma plateia feminista crítica. O primeiro é sujeito da enunciação (criador) e o segundo constituiria o enunciado (feministas) e na relação entre estes sujeitos se estabelece um conjunto de trocas que é interpelado por textos que fazem parte de uma formação discursiva, oriundos de uma mesma formação ideológica. É importante ressaltar que trazemos aqui o entendimento de Orlandi (1983) sobre o que vem a ser texto, ou seja, uma unidade complexa de significação cuja análise implica as condições de sua produção (contexto histórico-social, situação, interlocutores). No caso em questão, referimo-nos a múltiplas construções textuais, presentes nos diversos elementos cênicos e audiovisuais que compõem os universos estético e discursivo do espetáculo “Dolorir”.

Segundo Foucault (1999), os diversos discursos estão fundamentados em uma mesma estrutura, por isto compartilham as mesmas características gerais, chegando a quase anular suas diferenças específicas. Nesta perspectiva, poderíamos pensar que os discursos presentes no espetáculo DOLORIR, sejam eles estéticos, sejam informativos, ainda que não tenham sido elaborados pelo movimento feminista ou tenham nascido motivados pelas diretrizes deste movimento, estariam cumprindo uma mesma finalidade e poderiam ser lidos de forma unilateral. Porém, apesar da empatia com o universo criado na obra artística, e de reconhecerem a relevância e pertinência da temática escolhida para representação, a grande maioria das mulheres que aceitou contribuir para a pesquisa questionou a “ausência” de outros discursos que melhor representassem a ideologia do movimento feminista. Stuart Hall (2003) resgata a definição que Althusser traz sobre as ideologias na obra “A favor de Marx”, o autor define as ideologias como sistemas de representação, compostos de conceitos, ideias, mitos ou imagens nos quais os homens e as mulheres vivem suas relações imaginárias com as reais condições de existência (HALL, 2003, p. 179).

Ainda, a definição Foucaultiana de ideologia é a que concerne à naturalização dos discursos, dos sentidos. E neste embate ideológico entre o real e o imaginário se constituíram as análises da plateia feminista sobre o produto artístico apresentado, uma condição dialógica que aponta para uma disputa pelo “lugar de fala” ou “ponto de vista” do sujeito. O conceito de dialogismo nasceu com Bakhtin em “La Poétique de Dostoïevski”, em 1970, e aponta para duas diferentes concepções do princípio dialógico: a do diálogo entre interlocutores e a do diálogo entre discursos. As repostas das feministas sobre os discursos presentes no espetáculo, as quais apresentaremos posteriormente, parecem suscitar o que Foucault denominou em “A Ordem do Discurso” de Ritual da Palavra. O termo ritual, na perspectiva do teórico, seria a qualificação dos que pronunciam o discurso, além dos gestos, comportamentos, circunstâncias e o conjunto de sinais que deve acompanhá-lo.

Trazendo para o objeto, no momento de realização da pesquisa tínhamos a consciência de que um sentimento social de enfrentamento às violências contra as mulheres ganhava mais força e que as pautas do movimento feminista estavam em evidência. Esta compreensão nos permite um olhar para os discursos das participantes considerando as noções de mentalidade e espírito elaboradas por Foucault (1987). Para ele, tais noções permitem:

[...] estabelecer entre os fenômenos simultâneos ou sucessivos de uma determinada época uma comunidade de sentido, ligações simbólicas, um jogo de semelhança e de espelho - ou que fazem surgir, como princípio de unidade e de explicação, a soberania de uma consciência coletiva. É preciso pôr em questão, novamente, essas sínteses acabadas, esses agrupamentos que, na maioria das vezes, são aceitos antes de qualquer exame, esses laços cuja validade é reconhecida desde o início; é preciso desalojar essas formas e essas forças obscuras pelas quais se tem o hábito de interligar os discursos dos homens; é preciso expulsá-las da sombra onde reinam. [...] É preciso também que nos inquietemos diante de certos recortes ou agrupamentos que já nos são familiares. É possível admitir, tais como são, a distinção dos grandes tipos de discurso, ou a das formas ou dos gêneros que opõem, umas às outras, ciência, literatura, filosofia, religião, história, ficção etc., (FOUCAULT, 1987, p. 24).

Nesse sentido é que compreendemos a importância de analisar os discursos que nasceram a partir da apreciação de uma obra artística, observando as especificidades de cada parte envolvida neste processo comunicacional, levando em consideração o lugar de onde cada grupo de sujeitos construiu sua enunciação sobre o tema: de um lado os criadores/emissores da mensagem (coreógrafo e intérpretes) do espetáculo que

transformaram questões sociais em produto artístico, adaptando uma realidade social à linguagem cênica. E do outro, as receptoras (participantes do REDOR), mulheres com diversos níveis de formação socioculturais e engajamento com o movimento feminista. Mulheres essas colocadas à apreciação de uma série de elementos estéticos, possivelmente para algumas o primeiro contato com o tema das violências de gênero através da linguagem da dança/teatro.

Entendemos que floresce, assim, uma disputa simbólica que posiciona a representação como elemento fundamental para se entender com se forjam os discursos. Na perspectiva foucaultiana, representação se configura como um “fenômeno de ordem empírica que se produz no homem” (FOUCAULT apud MACHADO, 1982, p. 144). Deste modo, a representação deve ser compreendida como sendo um produto da consciência do homem, diferente do próprio homem, mas que não deixa de manter uma relação de indissociabilidade com as coisas, que se encontram em outro nível. Segundo analisa Machado (1982), os homens (entenda-se seres humanos), pelo fato de viverem, trabalharem e falarem, constroem representações sobre a vida, o trabalho e a linguagem. Por essa perspectiva, temos a clareza de que o contato com um público influenciado por uma prática dentro de um movimento como o feminista é, sobretudo, um mergulho no entendimento acerca de uma “formação discursiva”, conceito-noção que, nas palavras de Foucault (1987), é definido da seguinte maneira:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva (FOUCAULT, 1987, p. 43).

A questão que emerge busca compreender se esses discursos seriam oriundos do contato com as práticas sociais e discursivas do presente ou parte da memória legitimada de um movimento que teve uma grande relevância para algumas transformações sobre o papel da mulher na sociedade e que continua vivo e ativo. O movimento feminista reivindica “lugares de fala” ou “pontos de vista” – entendendo que a identidade de gênero se forma de modo interseccional com classe, raça, etnia e sexualidade –, sobretudo quando a enunciação reflete questões de gênero, e isto poderia ser explicado, talvez, pela força

da memória social desse movimento que teve (e ainda tem) papel significativo para a reorganização política e cultural de muitas sociedades, como destaca Stuart Hall (2003), ao afirmar que a intervenção do feminismo foi específica e decisiva para os estudos culturais, bem como para muitos outros projetos teóricos por introduzir uma ruptura e reorganizar o campo de maneira bastante concreta. Para o autor, a proposição do *peçoal como político* foi revolucionária em termos teóricos e práticos, a segunda onda feminista que eclodiu entre as décadas de 1960 e 1970 redimensionou a noção de poder para além das questões de classe e a ideia de hegemonia perdeu sua característica reducionista e economicista.

O *slogan* “o pessoal é político” foi difundido de forma ampla no Brasil pelo movimento feminista e conceituado pela teoria feminista, especialmente a partir do início da década de 1970. Ele contém uma crítica contundente endereçada ao conteúdo patriarcal centrado na separação das esferas pública e privada. Assim, o que o argumento feminista conclama é a presença de uma conexão entre as duas esferas da vida e que a invisibilidade desta correlação não é aleatória, mas estratégica para a manutenção do sistema que resguarda o poder masculino nos dois espaços.

Nesse sentido, Nancy Fraser (1989) direciona os holofotes aos problemas de uma classificação dicotômica entre as esferas pública e privada, considerando suas intersecções e, mais além, o entendimento de que o ambiente familiar, tido como privado, também é “lugar de cálculos egocêntricos, estratégicos e instrumentais, de intercâmbios exploratórios de serviços, trabalho, dinheiro e sexo - e frequentemente, lugar de coerção e violência” (FRASER, 1989, p. 120). Uma concepção que se limite a dicotomias e não considere as correlações entre a família e o sistema constituído pelo Estado e a esfera econômica tende a camuflar as relações de poder ali instauradas, principalmente as de dominação/exploração que posicionam mulheres como desprivilegiadas.

As discussões e reivindicações que emergiram a partir desse período apresentam muitos desdobramentos e contrastes que extrapolam as relações de gênero e posicionam a identidade – numa perspectiva cada vez mais plural – e o lugar de enunciação do sujeito no centro do debate. As organizações que militam a favor da equidade de gênero, de

um modo geral, questionam a ausência de uma consonância entre os discursos do movimento, aparentemente ainda pautados nas raízes de sua fundação, e as múltiplas realidades vividas por mulheres, que certamente se inserem nos aspectos da esfera política.

A desconstrução de uma identidade fixa e universal definidora de gênero foi marca do movimento feminista negro que, de forma ampla, buscou questionar e repensar a teoria feminista fundacional. Nas palavras de bell hooks (2015, p. 194) – referindo-se ao livro “A mística feminina”, publicada pela primeira vez em 1963 por Betty Friedan, e saudada como a obra que abriu caminho para o movimento feminista contemporâneo –, “ela não falou das necessidades das mulheres sem homem, sem filhos, sem lar, ignorou a existência de todas as mulheres não brancas e das brancas pobres, e não disse aos leitores se era mais gratificante ser empregada, babá, operária, secretária ou uma prostituta do que ser dona de casa da classe abastada”. Assim, hooks, em consonância com um movimento feminista negro que eclode nos Estados Unidos e posteriormente de forma organizada também o Brasil, traz para o debate social e para a academia a ideia de que os problemas e dilemas da “mulher universal” do feminismo fundacional não são as mesmas preocupações urgentes de muitas mulheres que, preocupadas com sua sobrevivência econômica e discriminação étnico-racial, ainda buscavam caminhos para ganhar visibilidade social.

Anos mais tarde, a discussão sobre a desestabilização da identidade fixa de gênero ganhou outros contornos. Nesse novo período (entre o final do Séc. XX e início do XXI), Butler (2003) se torna um dos principais nomes da denominada política pós-genital do gênero, a qual contesta a teoria de superioridade de sexualidade genital, ao conceituar sexo, gênero e desejo em relações descontínuas e não necessariamente conectados à genital de cada indivíduo. Esta corrente fez florescer um espaço para o diálogo sobre questões de gênero, dominação masculina e o próprio papel (e opressão) da mulher não só dentro, como fora da academia.

[...] desconstrução da identidade não é a desconstrução da política; ao invés disso, ela estabelece como políticos os próprios termos pelos quais a identidade é articulada. Esse tipo de crítica põe em questão a estrutura fundante em que o feminismo, como política de identidade, vem-se articulando. O paradoxo

interno desse fundacionismo é que ele presume, fixa e restringe os próprios sujeitos que espera representar e libertar (BUTLER, 2003, p. 213).

A reflexão acima suscitada dialoga com as análises feitas sobre a recepção do espetáculo DOLORIR para mulheres engajadas nas questões feministas, por demonstrar que mesmo diante das relações entre imagem (discurso artístico) e texto (discurso informativo), o que Barthes definiu como significância, as mulheres entrevistadas demonstraram não considerar o elemento contexto, supostamente reforçado na representação artística e retornaram frequentemente às ideologias fixas e ressignificadas do movimento feminista, como melhor explicaremos nas análises. A pesquisa observou que os discursos ideológicos antecedem a apreciação artística, e que as respostas apontam uma maior identificação das espectadoras para o conteúdo informativo presente na obra dramática.

Se nesse contexto, ideologia e memória podem ser lidas quase que da mesma maneira, vale resgatar a afirmação de Barthes de que uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo teria um sentido homogêneo. O autor destaca que a memória é um espaço móvel de divisões, de disjunções, de conflitos, de polêmicas e contra discursos. Ainda que diante de múltiplos olhares de mulheres e configurações de sentido, o discurso parece compor ideologias de um mesmo sujeito que solicita a legitimidade da fonte.

Para Pêcheux (1999), a ilusão discursiva do sujeito consiste em pensar que é ele a fonte, a origem do sentido do que diz. Ao analisar as respostas aos questionários sobre o espetáculo que é objeto deste estudo, foi verificado que os textos apontados como ausentes no discurso informativo do espetáculo estão presentes no discurso artístico da obra, porém, parecem não ter sido decodificados pelo público estudado. Faz-se pertinente trazer aqui alguns conceitos de Gombrich (1995), que possibilitou pensar a distinção entre o esperado e o experimentado. O autor afirma que na arte, assim como em outras dimensões humanas, existe um horizonte de expectativas: “Um estilo, como uma cultura geral ou um clima de opinião, cria um horizonte de expectativas, um conjunto de contextos mentais, que registra desvios e alterações, com exagerada sensibilidade. Ao anotar relações, a mente registra tendências” (GOMBRICH, 1995, p. 64).

Esse horizonte de expectativas está presente nas respostas das mulheres partícipes da pesquisa, o que aponta a existência de discursos pré-moldados e suscita questionamentos sobre a existência de um universo de recepção construído a partir de uma cultura compartilhada. Essa possibilidade seria um indicativo de que existe uma barreira que limita que os discursos e a fruição surjam e sejam ressignificados no ato da comunicação com a troca efetiva entre aquele que produz e aquele que recebe a mensagem. Para Orlandi (1983), o texto não é uma unidade completa, o sentido do texto se constrói no espaço discursivo dos interlocutores. “O discurso não é fechado em si mesmo nem é do domínio exclusivo do locutor: aquilo que se diz significa em relação ao que não se diz, ao lugar social do qual se diz, para quem se diz, em que relação a outros discursos” (ORLANDI, 1983, p. 16).

Na observação das respostas foi possível verificar a não consideração do espetáculo como um recorte dentro da temática de gênero, um recorte que sugere leituras restritas a um determinado contexto narrativo. Orlandi (1983) define recorte como uma unidade discursiva, assim sendo, configura um fragmento que correlaciona linguagem e situação. As mulheres feministas que responderam ao questionário parecem ter realizado o seu próprio recorte, pautado unicamente na análise dos discursos informativos que dialogavam com as estruturas discursivas do movimento ao qual pertencem, fragmentando a partir das ideologias as situações discursivas presentes no espetáculo. Este pré-entendimento acerca das análises nos direcionam a algumas conclusões, as quais serão melhores explicadas em tópicos subsequentes, mas que, de antemão, já se mostram alinhadas à teoria aqui apresentada, a qual, a partir de Althusser, compreendemos que sujeitos são impelidos a se posicionarem socialmente a partir de um componente ideológico. Este posicionamento, no caso, feminista, seria pré-discursivo e determinante.

No entanto, alguns complicadores podem desestabilizar os pressupostos de um único ponto de vista preconcebido centrado no feminismo como ideologia. É do Norte global onde a criação de teorias com pretensões universais e explicativas são exportadas, estimulando um complexo processo de dependência acadêmica. Entendemos que essas raízes moldaram os Estudos de Gênero e a Teoria Feminista e, ainda que fortemente

alicerçados em um movimento contra-hegemônico no que se refere à gênero, são marcados pela ausência de uma mirada focada nas interseccionalidades. Como resposta a uma suposta universalidade, observamos a articulação de um movimento acadêmico e intelectual que, de forma mais ampla, propõe diferentes perspectivas contestatórias ao modelo eurocêntrico e norte-americano. A sociologia terceiro-mundista, as filosofias “latino-americana” e “africana”, o pós-colonialismo e sua proposta decolonial ilustram os esforços voltados ao questionamento ao eurocentrismo acadêmico e imperialismo intelectual (BALLESTRIN, 2017).

Todavia, esse movimento intelectual e político se esbarra em muitos obstáculos. Como afirma Ballestrin (2017), chegamos ao “feminismo do sul” por meio de um mergulho em fontes basilarmente constituídas por produções de origem hegemônica, e não pelo caminho contrário. Deste modo, ao estudar as teorias feministas mais gerais e centrais, invariavelmente, bebemos dessas águas, mesmo que por meio de releituras. As brechas que se fazem presentes, consequentes de uma história de silenciamentos, não são preenchidas com facilidade. Provavelmente o plural universo ativista e militante dos feminismos latino-americanos e, especificamente, do brasileiro, já repercute de forma visível nos estudos acadêmicos desenvolvidos no Brasil, no entanto, suas intersecções com o mundo das ideias e dos conceitos elaborados para explicar essas vivências são, com frequência, alicerçadas em uma lógica universalizante.

Bozzano (2019) assevera que se trata de um diálogo complexo e desafiador que busca caminhos para não reproduzir a violência colonial. Os antagonismos que se descortinam nessas arenas se evidenciam a partir da interiorização de determinados marcadores que atuam de forma interseccional ao de gênero, como classe, nacionalidade e regionalismos, etnia, raça e sexualidade e contestam um feminismo universalista que parte da perspectiva ocidental eurocêntrica.

Essa discussão ganha contornos pragmáticos quando consideramos que as respondentes da enquête proposta por este estudo participavam de um encontro internacional de uma rede feminista com característica regional, mais especificamente a Norte e Nordeste, regiões historicamente distantes dos centros hegemônicos de poder, inclusive no que concerne à produção de conhecimento reconhecida socialmente. Assim, se por um lado,

o caráter internacional do evento e sua história (mais de duas décadas de trabalhos) reforçam sua consolidação e, em alguma medida, a necessidade de um caminho ideológico definido e unísono, por outro, a regionalidade e consequentes entraves dela decorrente clamam pela geopolitização do debate feminista, inaugurado pela proposta de um feminismo “terceito-mundista” ou “subalterno”. Portanto, falar de uma única teoria feminista que norteia o pensamento e a vivência dessas mulheres expostas à obra de arte em questão seria negligenciar a complexidade do debate feminista.

4. Análise dos questionários

Inicialmente, o questionário – pormenorizado no tópico sobre metodologia – foi composto por perguntas que nos propiciavam dados quantitativos a respeito do público entrevistado. As respostas obtidas explicitaram, primeiramente, que 57% daquelas mulheres já sofreram algum tipo de violência, e 100% das mulheres deste grupo específico não só conhece, como já presenciou alguma violência praticada contra a mulher. Esses dados, para além de quantitativos, descortinam a face mais cruel do patriarcado, de dominação/exploração, notadamente marcados pela violência, pelo controle e pelo medo (SAFFIOTI, 1987). Das mulheres que não sofreram nenhum tipo de violência (43%), um total de 83% delas conhecem mulheres vítimas de violência, e a mesma porcentagem também já presenciou algum tipo desta violência. Das mulheres que foram vítimas de violências, a violência psicológica aparece como a mais citada – 50%. Entre as mulheres conhecidas pelas entrevistadas como vítimas de violências, a violência moral (56,25%) e física (50%) foram as mais citadas, assim como estas duas também foram as mais citadas quando questionadas sobre qual tipo de violência elas já presenciaram.

Na segunda parte do questionário buscamos por respostas qualitativas. No início, foi perguntado ao público se elas já haviam assistido algum espetáculo com a linguagem apresentada (dança, teatro, audiovisual) associada à temática de gênero, e a grande maioria das respostas foi negativa, evidenciando a relevância deste tipo de obra.

Em seguida, foi pedido para que as respondentes definissem em poucas linhas a história contada na peça. Dentre as respostas mais frequentes, identificamos o tema central: a violência sofrida pelas mulheres. Algumas relatam o fato do agressor ficar impune ao final da peça como forma de descontentamento, e ressaltam também a hegemonia do masculino sobre o feminino retratado no espetáculo. Elas apontaram, ainda, as diversas formas de violência contra a mulher que são retratadas na peça, algumas falam da violência moral, doméstica, física e simbólica. Apenas uma pessoa relatou também a violência sexual contra a criança que acontece em uma das cenas.

Quando questionadas se sentiram falta de algum elemento na narrativa do espetáculo, ficou evidente o engajamento do público com as causas mais centrais do feminismo em suas respostas. Cerca de 33% afirmou não ter sentido falta de nada na peça, porém, todo o restante apontou questões relevantes, principalmente no desfecho da apresentação. Elas ressaltam o fato do agressor não terminar preso como um dos aspectos que as incomodaram, gostariam também de ver a mulher mais “empoderada” – o empoderamento feminino inclusive é o ponto mais evidenciado por elas –, cobraram o enfrentamento das mulheres do espetáculo em relação ao seu agressor, e, mais além, que gostariam que fosse melhor retratada a transformação das mulheres ao longo da narrativa.

Sobre a importância da temática do espetáculo, foi unânime que ela apresenta grande relevância e que precisa ser discutida. Observamos algumas posições muito interessantes como explicação, explicitando a importância da “arte para o questionamento de um problema social”, apontando a arte como um espaço de conscientização, capaz de despertar de forma lúdica um tema tão sério quanto a violência contra a mulher. A dança como forma de expressão também foi elogiada, inclusive com menções de que “ela pode servir como uma linguagem para falar sobre assuntos difíceis”, e que “a arte traz sutileza a algo tão bárbaro de ser retratado”. O fato de a peça ser comprometida a fazer uma denúncia da realidade é muito valorizado por todas as respondentes, reforçando que todos os tipos de violência precisam ser amplamente discutidos e visibilizados, e que isto é fundamental para o processo de reeducação social.

Em um dos questionamentos, foi perguntado qual aspecto mais chamou a atenção das mulheres. As respostas, aqui, foram as mais variadas, o que evidencia que a peça possui vários pontos marcantes. Dentre os vários aspectos citados, encontram-se a produção audiovisual da peça, por diversas vezes cenas transmitidas em um telão ao longo da peça teatral foram citadas como estarrecedoras, como o vídeo do rapaz que comeu o coração da companheira, mencionado por várias mulheres. A cena da violência contra a criança também é ressaltada por algumas mulheres como “um aspecto que marca a narrativa”, os passos coreografados também apontados como “momento de força dramática muito forte”, além de, em alguma instância, ser uma forma de poder simbólico de dominação do homem sobre a mulher. Algumas respondentes sentiram falta de uma articulação maior entre os vídeos e as coreografias, e que a violência verbal e psicológica fosse retratada de forma mais efetiva dentro do espetáculo. Aqui, mais uma vez, a falta do “empoderamento” da mulher, e do enfrentamento a seus agressores ganhou a atenção das espectadoras, como aspecto negativo. Quando questionadas se alguma parte no trabalho artístico merecia outra abordagem, percebemos que o ponto de maior concordância entre as respondentes foi o engajamento dessas mulheres com o feminismo. Isso evidencia o grau de conhecimento dessas mulheres sobre o assunto, e o quanto estão envolvidas na luta feminista. Cobram por uma atitude de militância quando se discute a temática da violência de gênero. Neste sentido, as asserções de bell hooks (2015) quando discorre sobre a consciência de mulheres negras acerca do sistema patriarcal, mesmo sem uma formação de militância, dialoga com esse debate.

[...] as negras, assim como outros grupos de mulheres que vivem diariamente em situações de opressão, muitas vezes adquirem uma consciência sobre a política patriarcal a partir de sua experiência de vida, da mesma forma com que desenvolvem estratégias de resistência (mesmo que não consigam resistir de forma sustentada e organizada) (HOOKS, 2015, p. 203).

Embasados no pensamento de hooks, entendemos que a crítica das respondentes pode estar direcionada não necessariamente a uma resistência organizada e militante por parte das personagens violentadas, como interpretamos nas análises dos questionários, mas a estas estratégias mencionadas pela autora. Ao expor como exemplo a sua experiência pessoal de tirania patriarcal protagonizada pelo próprio pai, hooks (2015, p.203) afirma: “a raiva me fez questionar a política de dominação masculina e me permitiu resistir à

socialização sexista”. Possivelmente a ausência de expressão dessa “raiva” tenha incomodado as respondentes.

As entrevistadas também identificaram as representações de violência presentes no espetáculo. Apesar de individualmente nem todas citarem as diversas representações, atendo-se muito à questão das violências sexual e física, mencionadas por todas, a violência psicológica foi a menos presente nas entrevistas, lembrada por uma pequena parcela das respondentes. A violência contra a criança também foi pouco citada nesse momento. Esses dados demonstram que as violências sexual e física têm maior destaque na peça, e, também, são mais marcantes, talvez por serem os tipos de violência que mais causam danos visíveis à mulher.

O público definiu em suas respostas as personagens femininas do espetáculo de diversas formas diferentes. Mais de 30% caracterizou as mulheres da peça como passivas, mulheres que eram frágeis, jovens, que não conseguiam se defender, denunciar. Outros 25% das respostas focaram em quanto aquelas mulheres eram oprimidas, silenciadas pelo medo, e não conseguiam vencer a situação enfrentada. Uma das definições que mais chamou atenção no processo das análises, por seu grau de detalhamento, foi a de uma respondente que caracterizou individualmente cada uma das personagens. Para ela, uma das personagens representava as mulheres de meia idade que sofrem violência psicológica, uma outra caracteriza a ingenuidade, expressa pelo abuso infantil na peça, e a terceira como uma mulher mais experiente, que já havia passado por situações de violência e se esforça para ser a pessoa que conforta as outras personagens.

Já os personagens masculinos foram compreendidos de maneira menos heterogênea, agressivos, opressores e doentios. Uma das respostas foi mais a fundo acerca desse papel, pontuando que o personagem masculino representa bem o perfil dos homens que, em maior ou menor grau, praticam a violência, mesmo a violência do assédio que chega a ser corriqueira na vida das mulheres.

Um dado pertinente obtido com a aplicação dos questionários foi que 100% do público que participou da pesquisa acredita que essa obra dialoga com as discussões de gênero pautadas pelos movimentos que discutem gênero. As razões para essa resposta foram as mais diversas. Primeiramente por tratar da violência contra a mulher e da cultura do

estupro, elas acreditam que existe um diálogo entre o espetáculo e essas discussões. Ademais, foi apontado o fato de a peça exaltar a hegemonia masculina, o que nos faz questionar essa prática, com relação direta às discussões feministas.

Quando questionadas se a obra e todos os seus elementos (roteiro, cenário, figurino, coreografia, vídeos, iluminação, trilha sonora) representavam o universo feminino e suas problemáticas atuais, o público se dividiu. Metade das respondentes afirmou que sim, por diversos motivos, desde “a peça deixar evidente os vários tipos de violência contra a mulher”, até por “representar as mulheres em situações do seu cotidiano”. Porém, a outra metade do público apontou que o espetáculo representava uma parte desse universo, ou um recorte, pois retrata situações do cotidiano de parte das mulheres. Esta preocupação explicitada por parte considerável das respondentes reforça a discussão empreendida anteriormente sobre a relevância de interseccionalidades associadas a etnia, raça, classe, sexualidade e nacionalidade para o debate feminista, já que busca ampliar uma visão universalista do feminismo e do entendimento das problemáticas de gênero como homogêneas a todas as mulheres.

Para finalizar, perguntamos qual o papel da mulher e do homem na discussão sobre a violência doméstica contra a mulher. O papel da mulher é sempre citado como o de protagonista, elas cobram que as mulheres se “empoderem” e que “ergam a bandeira da luta feminista”, uma vez que são elas as maiores interessadas em equiparar um jogo em que homens são privilegiados e hegemônicos. Para as respondentes, “elas precisam enfrentar, denunciar, já que o papel da mulher nessa luta é fundamental para as conquistas feministas”. Já sobre o papel do homem, as respostas são um pouco mais divergentes. Algumas apontam que o papel do homem nesse debate é de um ator coadjuvante, de um apoiador do discurso. Porém, algumas entrevistadas acreditam que o homem também tem um papel central, e que ele deve assumir a responsabilidade de promover o combate e o enfrentamento à violência sofrida pela mulher.

Embasados na vertente da teoria feminista alinhada ao pensamento feminista negro, entendemos que parte significativa das respostas considera a força do “ponto de vista” – defendido marcadamente por hooks (2015). Sob essa perspectiva, as experiências como lugar garantem qualidade às interpretações do mundo, justamente porque habitam o

universo que analisam. Isso não significa dizer que só estaríamos habilitadas a discorrer sobre fenômenos sociais os quais vivenciamos, mas provavelmente explica o fato da obra artística, objeto do presente estudo, haver sido construída coletivamente e por mulheres, ainda que dirigida por um homem.

Conclusões

Ao final deste trabalho conseguimos perceber evidências de que as ideologias oriundas do contato com o movimento feminista e com os Estudos de Gênero influenciaram a recepção do espetáculo DOLORIR junto ao público do XIX REDOR, mesmo considerando as complexidades que tornam vivências e conceitos deste universo heterogêneos. De maneira geral, as voluntárias que participaram da pesquisa sentiram falta de uma representação mais enfática do “empoderamento feminino” na atitude das personagens, condição almejada pelo movimento na luta por igualdade de direitos.

Segundo bell hooks (2000), as mulheres continuam sendo socializadas para se verem como inferiores aos homens e competirem pela aprovação patriarcal. O movimento feminista em sua essência é uma força contra-hegemônica que, segundo Gramsci (1999), institui o contraditório e a tensão no que até então parecia unísono e estável.

Para hooks (2000), o pensamento feminista ajuda a desprender o “auto-ódio” e se liberar do pensamento patriarcal impresso na própria consciência, a abrir mão do poder de dominar e explorar outras mulheres e grupos subordinados, e descobrir que as mulheres podem alcançar a autorrealização e o “sucesso” sem dominar umas às outras. Ao observar o pensamento de hooks, é possível inferir que o modelo de “empoderamento” que as espectadoras desejavam ver no espetáculo é o idealizado pelo movimento feminista mais central, em grande medida desconexo do contexto no qual se passa a narrativa – o estágio inicial do processo de compreensão da violência, mulheres traumatizadas pelas violências sofridas que buscam dar o primeiro grande passo para libertar-se de seus agressores. No entanto, outras interpretações tornam mais complexa a discussão e tensionam essa inferência. Alicerçados no pensamento de hooks (2015), percebemos que a consciência, assim como estratégias de resistência à violência

instituída pelo patriarcado, não necessariamente parte do envolvimento com o movimento feminista organizado. Entendemos que as intenções do diretor, como bem pontuadas anteriormente, não abarcavam um grau de consciência social que posicionasse as personagens como mulheres militantes, pois, segundo descreveu em entrevista, naquela etapa em que se passa a narrativa de “Dolorir” as mulheres representadas não teriam condições de levantar uma bandeira de luta. Vale ressaltar que a construção da peça, em sua completude, se realizou coletivamente, com a opinião e sugestão de centenas de mulheres. Entendemos que a mobilização feminista, como força contrária ao poder hegemônico do masculino, depende do avanço de uma série de estágios e da compreensão efetiva dos sistemas opressores de gênero que estão presentes na cultura das sociedades. Retratar esse movimento e suas bandeiras, também por meio da expressão artística é, indubitavelmente, fundamental. No entanto, essa não era a intenção da peça “Dolorir”, cujo foco se direcionou a representar histórias de violência e a ruptura com o agressor como primeira etapa para a conquista da liberdade. Provavelmente para garantir a construção dessa narrativa, outras estratégias de resistência não organizadas, como as mencionadas por hooks (2015) e apontadas como parte da vida de muitas mulheres oprimidas, foram desconsideradas ou suprimidas da obra. Trata-se de uma discussão pertinente e uma crítica relevante para reflexão.

É preciso levar em consideração, ainda, que a presença do diretor/coreógrafo na mediação do debate, como figura masculina, pode ter influenciado para o aparecimento de alguns discursos engajados, sobretudo, em relação ao lugar de enunciação do sujeito. Algumas das entrevistadas expressaram verbalmente que o espetáculo possuía escolhas que poderiam ser justificadas pela presença do olhar masculino sobre o universo feminino. Ressaltamos que, como pontuado no início deste trabalho, foram as mulheres que nortearam a construção de imagens e textos da obra em um processo colaborativo, porém, não cabe eximir a obra dessas possíveis influências.

Para além disso, o diretor e coreógrafo afirmou em entrevista ter uma “natureza” de gênero feminina, para ele essa condição está além da ideia política de “identidade” de gênero, que remete ao enquadramento de todos os elementos visuais e não visuais dentro dos modelos binários de ser homem ou ser mulher. Nesta perspectiva, vale

resgatar Butler (2003) que, resumidamente, busca retirar da noção de gênero a ideia de que ele decorreria do sexo, de maneira inteligível, e discute em que medida essa distinção sexo/gênero é arbitrária.

Diante da afirmativa do responsável pela concepção do espetáculo sobre a sua sensação de pertencimento ao gênero feminino, seria legítimo o lugar de enunciação dele nesse debate sobre o universo feminino? O movimento feminista está em diálogo aberto ao efetivo entendimento das amplas condições de existência do feminino e suas possibilidades de expressão? Para Butler (2003), se as identidades deixassem de ser fixas como premissas de um silogismo político, e se a política não fosse mais compreendida como um conjunto de práticas derivadas dos supostos interesses de sujeitos prontos, uma nova configuração política surgiria certamente das ruínas da antiga. Nesta perspectiva, a autora sugere como alternativa os desdobramentos do pensamento e o fortalecimento das teorias *queer*, dos movimentos de gays, lésbicas e transgêneros e de um certo abandono do feminismo alicerçado na identidade fixa. No entanto, é preciso pontuar que em uma sociedade binária, na qual elementos da performatividade definem o espaço ocupado pelas pessoas em feminino e masculino, definitivamente as experiências de violência contra a mulher não são experimentadas por seres considerados socialmente como masculinos, o que é o caso do diretor.

As reflexões advindas deste estudo são diversas, sobretudo para se pensar acerca da construção de discursos. Fomos norteados por alguns questionamentos ao longo da pesquisa: de que forma os discursos surgem, eles nascem no presente ou são de fato modelos prontos ideologicamente, apenas adaptados a todos os contextos? De que forma esses moldes discursivos interferem na análise do que está sendo visto no presente? A fruição é afetada pelo horizonte de expectativas das ideologias que acompanham discursos fundacionistas? De que maneira a tendência crítica de algumas formações discursivas afetam a recepção e as efetivas trocas simbólicas?

Há de se observar que falar sobre gênero na atualidade é adentrar um espaço de disputa pelo controle do discurso. Porém, a não percepção de que existem discursos que se assemelham e muitas vezes se igualam, ainda que se configurem de diferentes formas e sejam construídos por atores diversos, é preocupante por representar um

enfraquecimento na luta contra o senso comum. Gramsci (1999) já criticava a racionalidade e historicidade dos modos de pensar, seria necessário para ele apresentar argumentações alternativas para vergar o senso comum, aprofundando e aperfeiçoando o conhecimento crítico da realidade para transformá-la. Para Gramsci, é preciso reorientar as percepções sobre o mundo vivido e combater as racionalidades hegemônicas, vislumbrando o presente como passível de ser alterado por ações concatenadas e convincentes.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **La poétique de Dostoïevski**. Paris: Seuil, 1970.
- BALLESTRIN, Luciana. Feminismos Subalterno. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.25, n.3, set., 2017.
- BOZZANO, Caroline Betemps. Feminismos transnacionais descoloniais: Algumas questões em torno da colonialidade nos feminismos. **Revista Estudos Feministas**, v.27, n.1, Abr., 2019.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. 5 ed., São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- FOUCAULT, M. **A Arqueologia do Saber**. 3 ed., Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- FRASER, Nancy. **Unruly Practices: power, discourse and gender in contemporary social theory**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão: um estudo sobre a psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1999.
- HALL, Stuart. **Da diáspora – identidades e mediações**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HOOKS, Bell. **Feminist Theory. From Margin to Center**. Pluto Press. London. 2000.
- _____. Mulheres negras: Moldando a teoria feminista. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº16. Brasília, janeiro - abril de 2015.
- MACHADO, R. **Ciência e Saber – A Trajetória da Arqueologia de Foucault**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.
- ORLANDI, E. A **Linguagem e seu funcionamento** – as formas do discurso. São Paulo: Pontes, 1983.

PÊCHEUX, Michel. **Papel da memória.** In: ACHARD, P. *et al.* (Org.) Papel da memória. Tradução e introdução José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

SAFFIOTI, Heleieth. I. B. **O poder do macho.** São Paulo: Moderna, 1987.

Recebido: 25.05.2020

Aprovado: 30.06.2020



MÉTODO AUTO(ARTE)ETNOGRÁFICO: PROPOSITURAS A DRAG QUEENS
AUTO(ART)ETHNOGRAPHYC METHOD: PROPOSITION FOR DRAG QUEENS
MÉTODO DE AUTO(ARTE)ETNOGRAFÍA: PROPOSICIONES PARA DRAG QUEENS

Christopher Smith Bignardi Neves¹

Paulo Gabriel Ferreira Gomes²

Luiz Ernesto Brambatti³

 10.21665/2318-3888.v8n15p205-237

RESUMO

Este ensaio teórico faz uma abordagem da *drag queen* para além da personagem cômica e satírica, para pensar a possibilidade de atribuir a ela/ele, por meio da autoetnografia, o papel social de agente de produção de conhecimento. O estudo de características exploratório-descritiva, realizado principalmente por meio de pesquisas bibliográficas, traz uma explanação sobre a construção da homossexualidade, da teoria *queer* e da autoetnografia. Especificamente, correlaciona a autoetnografia como uma forma *queer* (estranha) de elaborar conhecimentos científicos. Diante do arcabouço teórico apresentado neste ensaio, concebe a *drag queen* como símbolo de uma cultura não-heterossexual, capaz de enriquecer por meio da autoetnografia pesquisadores de diversas áreas de saber, que através do método podem encontrar material rico para suas análises.

Palavras-chave: Autoetnografia. Teoria *Queer*. *Drag queen*. Homossexualidade. LGBTQI+.

¹ Doutorando em Geografia pela Universidade Federal do Paraná. Mestre em Turismo pela Universidade Federal do Paraná. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5029-6968>. E-mail: smithbig@hotmail.com.

² Graduando (licenciatura) em Artes pela Universidade Federal do Paraná (Setor Litoral). Artista i. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8675-1651>. E-mail: paulogfgomes@gmail.com.

³ Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor na Universidade Federal do Paraná. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8009-8524>. E-mail: lebramba@gmail.com.

ABSTRACT

This theoretical essay makes an approach of the drag queen beyond the comic and satirical character, attributes to him/her, through autoethnography the possibility of being an agent of knowledge production. The study of exploratory-descriptive characteristics, carried out mainly through bibliographic research, provides an explanation about the construction of homosexuality, queer theory and autoethnography. It specifically correlates autoethnography as a queer (strange) way of elaborating scientific knowledge. In view of the theoretical framework presented in this essay, she conceives the drag queen as a symbol of a non-heterosexual culture, capable of enriching through autoethnography researchers from various areas of knowledge, who through the method can find rich material for their analyses.

Keywords: Autoethnography. Queer theory. Drag queen. Homosexuality. LGBTQI+.

RESUMEN

Este ensayo teórico hace un acercamiento de la drag queen más allá del carácter cómico y satírico, le atribuye, a través de la autoetnografía la posibilidad de ser un agente de producción de conocimiento. El estudio de las características exploratorias-descriptivas, llevado a cabo principalmente a través de la investigación bibliográfica, proporciona una explicación sobre la construcción de la homosexualidad, la teoría queer y la autoetnografía. Correlaciona específicamente la autoetnografía como una forma extraña (extraña) de elaborar conocimiento científico. En vista del marco teórico presentado en este ensayo, concibe a la drag queen como símbolo de una cultura no heterosexual, capaz de enriquecerse a través de investigadores de autoetnografía de diversas áreas del conocimiento, que a través del método pueden encontrar material rico para sus análisis.

Palabras clave: Autoetnografía. Teoría Queer. Drag queen. Homosexualidad. LGBTQI+.

Introdução

O movimento homossexual garantiu que, com o passar do tempo, pessoas deixassem de ser rotuladas como anormais ou doentes, trazendo um pouco de dignidade às suas existências. Ainda assim ocorre a atribuição de rótulos sobre as sexualidades, os indivíduos, sobre as práticas e outras peculiaridades. Pessoas LGBTQI+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros e Transexuais, *Queers*, Intersexo e outras identidades) têm suas identidades/sexualidades como prefixos de outros adjetivos que os menosprezam ou inferiorizam (com maior incidência).

O conceito de classificação dos indivíduos e objetos não são reais *per se*, mas, sim, construções históricas. Assim, não existem fatos em si, mas fatos sob determinadas descrições. Enfatiza-se que o conceito de homossexual é histórico e socialmente construído, até porque a própria noção de sexualidade é relativamente moderna (BUTLER, 1990, 1993; LOURO, 2000, 2001; NUNAN, 2003).

O *corpus* deste estudo figura em personagens que permeiam o universo LGBTQI+, e pesquisas sobre o assunto tem aparecido com maior frequência nos últimos anos: as *drag queens*. Se antes as *drag queens* se restringiam as noites em boates, hoje ocupam espaços sociais e midiáticos com maior ênfase. A permanência destas/es artistas ampliou o universo da cultura LGBTQI+, na contemporaneidade *drag queens* comandam reality shows, catálogos de moda, cenário musical e cinematográfico; mencionando ainda sua ampla aceitação nas mídias sociais, como no caso da rede social Instagram.

A escolha do objeto de pesquisa se deu de maneira intencional, pois está associada à identidade dos primeiros autores, movidos pelo desejo de aprofundar a relação com o fenômeno da arte *drag queen*, performance esta que os colocam em *queering*⁴. O segundo autor pratica a arte *drag queen* por algum tempo, associando-a ao ativismo LGBTQI+, suas experiências não foram expostas neste estudo pois considerou-se sua

4 O *queering* é um método que pode ser aplicado às ciências humanas e sociais de modo geral, propondo discussões, desafios e questionamentos relacionados ao gênero, a heteronormatividade, sexualidade, masculinidade e feminilidade. A exploração de gênero, identidade sexual, orientação sexual ou todos os três é parte do processo.

natureza sintética e se optou por contemplar a autoetnografia desta *drag queen* em futuras novas comunicações à comunidade científica-artística, respaldadas por esta obra.

Os procedimentos metodológicos adotam um caminho para alcançar ao fim a qual se propôs, e apoiado no método científico atinge o conhecimento por meio de processos intelectuais e técnicos. É dessa forma que o pesquisador tem acesso aos referenciais teóricos confiáveis para seu estudo, além de lentes teóricas que proporcionam um novo olhar sobre a ciência. O que a caracteriza como uma pesquisa bibliográfica, de cunho exploratório.

A escolha por uma pesquisa qualitativa ocorre porque, segundo Creswell (2016), possibilita adotar ideias filosóficas mais abrangentes, o que auxilia os pesquisadores na comprovação das hipóteses. A postura dos autores se baseia em aprimorar as ideias que estes já possuem ao agregar mais informações, novos dados, reflexões e escritos de outros autores. Definindo, portanto, o processo formal e sistemático de desenvolvimento do método. As prerrogativas da pesquisa bibliográfica, segundo Nascimento (2015), são possibilitar ao pesquisador um respaldo sobre uma variedade de fenômenos tão ampla que o mesmo poderia diretamente pesquisar. Aqui reside uma das premissas da pesquisa bibliográfica, ao ofertar dados dispersos no tempo e no espaço.

Neste estudo de características exploratório-descritivas, realizado principalmente por meio de pesquisas bibliográficas, se apresentam traços evolucionários que levaram a constituir a homossexualidade, seguido de uma breve apresentação acerca da arte *drag queen*, que fornecerá exemplo para o uso da proposta deste estudo. Para tanto, se julga pertinente explanar sobre a teoria *queer*. Ademais, uma breve abordagem do que vem a ser a autoetnografia, método imbuído de alguns preconceitos acadêmicos e científicos. Desta forma, apresenta-se a concepção da autoetnografia *queer*, no qual se estabelece relações com a arte *drag queen*.

1. Traços evolucionário da construção da Homossexualidade

Michel Foucault (1988) nos diz que a palavra sexo englobou durante muito tempo anatomia, biologia, condutas, sensações e prazeres de modo simplista. Diante disso,

houve a necessidade das definições de termos. Nunan (2003, p. 25) aponta que “*sexo, sexualidade, heterossexual e homossexual* não existem independentemente da linguagem que os criou”, e continua “homossexualidade e heterossexualidade seriam meras identidades socioculturais que condicionam nossas maneiras de viver, sentir, pensar, amar, sofrer, etc., e não uma lei universal da diferença de sexos”. Em suma, o que se denomina de homossexual é fruto de ficção médica e literária. Trevisan (2018) aponta que antes disso, os gays já foram denominados de sodomita (com comportamentos monstruosos para a época), depois de uranista (que se imaginavam adoradores da deusa Afrodite Urânia, que representa o amor entre homens).

Trevisan (2018) tem preferência por determinar de homossexual a relação que se estabelece entre as pessoas e não o indivíduo em si, pois assim a pejoratividade do *viado* carregou de estigma os mais efeminados, dando assim visibilidade à homossexualidade.

Faz-se pertinente o uso das palavras de Louro, que diz que

[...] a homossexualidade e o sujeito homossexual são invenções do século XX. Se antes as relações amorosas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo eram consideradas como sodomia (uma atividade indesejável ou pecaminosa à qual qualquer um poderia sucumbir), tudo mudaria a partir da segunda metade daquele século: a prática passava a definir um tipo especial de sujeito que viria a ser assim marcado e reconhecido (LOURO, 2001, p. 542).

Ribeiro (2002) relata que uma inverdade pré-estabelecida é que homossexuais seriam doentes ou heterossexuais frustrados. Na data 17 de maio de 1990, a Organização Mundial da Saúde, na ONU, deliberou que a homossexualidade não é um distúrbio (doença) e a retirou de seus manuais.

Dinis e Cavalcanti (2008) complementam o que diz Louro (2001), ou seja, colocam que a construção do sujeito homossexual é também uma construção histórica, pois explicam que foi na década de 1870 que os psiquiatras começaram a construir a noção de um sujeito homossexual e, com isto, estabeleceram a homossexualidade como um objeto para ser analisado. Fry e MacRae (1983) apresentam também uma curiosidade, em que mostram que a palavra heterossexual só surgiu em 1892, ou seja, aproximadamente 20 anos depois da constituição do termo homossexual.

Trevisan (2018) aponta que a sociedade moderna transformou o sexo e a sexualidade em grupos de pessoas, ou seja, haverá entre os indivíduos aqueles que desejam e aqueles

que são desejados, os gays e os héteros, os vigias e os vigiados, os casados e os solteiros, todos numa teia que se entrelaçam, formando uma base sexual. Trevisan (2018, p. 46) relata que a família do século XIX se tornou claramente “uma rede de prazeres-poderes articulados segundo múltiplos pontos e com relações transformáveis”. Para completar, as escolas e as clínicas psiquiátricas, assim como a família, faziam parte dessa rede de prazer e poder.

Trevisan (2018) faz uma comparação com as dúvidas pelas quais passam adolescentes ao aceitar uma sexualidade diferenciada. O autor inquire que a extrema maioria de homossexuais não fez uma opção de sexualidade, mas, sim, escolheu assumir uma determinada identidade sexual.

Quanto ao surgimento do personagem homossexual, Foucault (1988) relata o seguinte:

Essa nova caça às sexualidades periféricas provoca a incorporação das perversões e novas especificações dos indivíduos. A sodomia - a dos antigos direitos civil ou canônico - era um tipo de ato interdito e o autor não passava de seu sujeito jurídico. O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida: também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no final das contas, escapa à sua sexualidade. [...] A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie (FOUCAULT, 1988, p. 43-44).

Sobre isso, complementa Sierra (2004):

E é justamente no momento em que passam a ser coisa, um tipo passível de tratamento, que as sexualidades periféricas, como a homossexualidade, por exemplo, passam a compor um campo extremamente útil do saber, o que aproxima, sobremaneira, as relações de poder com o sexo e inscreve, no corpo de mulheres e homens, as marcas de comportamentos ligados à “perversidade”, à loucura, à monstruosidade e sedimenta nestes prazeres polimorfos a idéia de que são, todos eles, doenças do instinto sexual: anormalidades. E, assim, se infiltrando na estranheza destas práticas, o poder joga com o prazer na produção de técnicas de gerenciamento do corpo e de nosso sexo. É deste jogo que são produzidas as sutilezas de um poder que, através do prazer em exercer o controle, o questionamento, a fiscalização, a vigília se deixa inebriar pelo gozo que condena e persegue e, por isso, estimula-o a manifestar-se, a espetacularizar-se a todo tempo (SIERRA, 2004, p. 96).

Surgiu então a figura clínica do *homossexual*, termo lançado originalmente em 1869, na Alemanha, pelo médico austro-húngaro Karl Maria Kertbeny. Desde então, o termo se tornou amplamente utilizado pela ciência, inclusive no Brasil.

Em vista disso, as pessoas são catalogadas/rotuladas pela maneira como elas se desviam do padrão. A identidade gay não é possível a todos os homossexuais. Knopp (1997) demonstra que é mais fácil para homossexuais brancos e de classe média/alta se assumirem gays. Essa identidade gay é fundamental para o movimento homossexual/LGBTQ+ (que, em maioria, é realizado pela classe média/alta), servindo como estratégia para aquisição de direitos.

Costa (1995, p. 2) mostra que a identidade é “sempre pontual, provisória, e estabelecida como em reação a contingências pessoais, sociais e históricas [...] a identidade gay é um processo de devir que depende das descrições e crenças históricas que temos do assunto”.

A construção da identidade gay é influenciada pelo meio social que o indivíduo está inserido, ou seja, cada indivíduo terá uma identidade diferente do outro, por exemplo: se um sujeito mora na área central ou periférica de uma cidade (grande ou pequena), se este indivíduo frequenta uma universidade e, caso frequente, em que área de saber (humana ou exata/técnica/agrícola). Estes fatores sociais vividos pelo sujeito contribuirão para o estabelecimento das diferentes identidades.

[...] a identidade de um indivíduo está em permanente construção [e] designa tudo aquilo que o sujeito experimenta e descreve como sendo ou fazendo parte do *self* [isso] não é objeto em-si, mas é construído socialmente, através de um acúmulo de experiências e crenças (NUNAN, 2003, p. 120).

Assim como Trevisan (2018), Nunan (2003) reconhece que a homossexualidade em si não é uma escolha, a escolha porém é tornar-se gay, ou seja, adotar a identidade gay. Sair do armário (*Coming out of the closet*) é desafiar o discurso sexual hegemônico (SEDGWICK, 1990). Nunan (2003) relata que parte da angústia proveniente do sujeito homossexual deriva da rejeição que sofre ou sofrerá, derivado de dogmas religiosos, sociais, estéticos, entre outros, diz a autora que:

[...] mesmo tomando a precaução de revelar sua homossexualidade a indivíduos que acreditam ser menos preconceituosos, ao fazê-lo os homossexuais estão se arriscando a perder conexões humanas valiosas, sobretudo com familiares e amigos íntimos (NUNAN, 2003, p. 127).

Jacobs (1997) descreve a comum cena de homossexuais serem agredidos (tanto física quanto moralmente), sofrerem chantagem e serem expulsos de casa por seus pais/parentes. Por este motivo, os homossexuais assumem a identidade gay somente após

terem conseguido a independência financeira. Nesse momento, entra o papel dos amigos, que aceitam o sujeito com mais facilidade do que os familiares. Para que essa aceitação social seja positiva para ambos é necessário tempo, informação e compreensão, pois até mesmo para os homossexuais o tempo é uma ferramenta necessária para a adaptação aos novos fatos.

Esse fato, o de assumir-se homossexual perante outros, é benéfico para o sujeito nos âmbitos psíquico e físico, já que este poderá viver sua vida livre das opressões (se é que é possível), pois assim a vida dupla fica deixada para trás, possibilitando relações sexuais e emocionais efetivas.

Após assumir-se, o sujeito homossexual se posiciona em favor de sua sexualidade e, em casos não raros, passa a “condenar”, “reprovar”, “estigmatizar” a heterossexualidade. Sendo assim, o sujeito que antes era oprimido agora se põe em condição de igualdade, requerendo seus direitos, não aceitando o desrespeito. Os homossexuais não aceitam ser reduzidos e menosprezados, por este motivo passam a fortalecer a comunidade gay organizada, pois assim adquirem conhecimentos de seus direitos e reduzem os conhecimentos errôneos impostos pela heteronormatividade.

Nunan (2003, p. 132) nos diz que sob o ponto de vista da sociedade heterossexual masculina “a homossexualidade (que é a dominação do homem pelo homem) é considerada ou uma doença mental ou a perturbação da identidade de gênero que ameaça a manutenção da superioridade social do sexo masculino”. Isto faz lembrar a questão socialmente imposta de que homem é ativo/dominante e a mulher passiva/dominada, associando a imagem do sujeito homossexual à figura da mulher. No Brasil, pode-se afirmar que mais importante do que o parceiro sexual é o papel sexual.

Green (2019) mostra que na década de 1960, o termo *entendido* (“uma persona pública mais resguardada”) ganha força, depois de ficar 20 anos “em incubadora”. Parker (1992, 2002) faz uma comparação do *entendido* com o *do babado* utilizado no século XXI.

Trevisan (2018) complementa que o conceito de identidade homossexual no Brasil é anterior a década de 1940, pois, a partir destes idos, começou-se a colocar em segundo plano a dicotomia entre ativo-passivo, bicha-bofe. Enquanto a díade bicha-bofe era

predominante na classe operária/popular, na classe média/alta o conceito era de identidade gay.

Lukenbill (1999) demonstra que após o fortalecimento do movimento homossexual, a luta é constante por proteção legal e aceitação por parte dos heterossexuais, gerando assim maior visibilidade. Deste modo, os homossexuais, como grupos distintos, desenvolveram diversas identidades homossexuais com bases políticas, sociais, psicológicas, culturais e econômicas, tendo sido ressignificados de forma positiva graças à criação de uma subcultura própria e a adoção de determinados padrões de consumo.

Para elucidar essa situação, Green (2019) nos traz que a criação da subcultura homossexual decorre da identidade comum entre homossexuais que fica fortalecida por meio do território em que se encontram e pelo comportamento social que demonstram, aliado a hábitos, linguagem, humor, entre outros.

Alguns passaram a usar roupas e estilos que serviam de indicativos de suas predileções sexuais e projetavam imagens efeminadas a fim de veicular suas disponibilidades para interações sexuais e sociais com outros homens. [...] As roupas, costumes e códigos desses homens indicam que haviam construído uma identidade social comum ligada ao comportamento sexual. Alvo de desprezo pelos profissionais de saúde e pela sociedade de forma geral, ainda assim demonstravam uma resistência surpreendente ao manter múltiplas formas de se socializarem, enquanto desafiavam o comportamento normativo da sociedade brasileira (GREEN, 1999, p. 106).

Logo, pode-se perceber que os sujeitos homossexuais se apropriaram de uma identidade gay, que fez mudanças notáveis na sociedade. Essa visibilidade gay fez com que a homossexualidade ganhasse espaços sociais e políticos, como se faz notar na área educacional.

1.1 Traços evolucionários da arte *Drag queen*

Para início deste constructo, no intuito de traçar uma sequência lógica, há de se abordar o que é a *drag queen*. Neste quesito, em que as definições parecem ser um fetiche que deve saciar a todos, temos múltiplas respostas, desde a mais simples e ortodoxa que diz que a *drag queen* é um “Homem que se veste com roupas femininas de forma satírica e extravagante para o exercício da profissão em shows e outros eventos. Uma *drag queen* não deixa de ser um tipo de ‘transformista’, pois o uso das roupas está ligado a questões

artísticas” (ABGLT, 2010 apud ALIANÇA, p. 28); até definições que possuem uma abordagem mais conhecida do público LGBTQI+. No que diz respeito a essas definições, Zampieri (2017) aponta que:

A drag queen é uma personagem, é extravagante, conquista olhares facilmente. Usa roupas chamativas. A maquiagem passa longe da discrição. Os trejeitos são notáveis. Usa a simpatia e irreverência para chegar perto do público. A drag revela os desejos do seu criador, que normalmente fica retraído quando o alterego está em ação (ZAMPIERI, 2017, p. 21).

A *drag queen* e a bandeira nas cores do arco-íris são símbolos da diversidade sexual, são signos que identificam pessoas LGBTQI+, mais do que isto, são conectores que unem uma comunidade excluída. As *drag queens* se apropriam de itens que as empoderam no meio sociocultural, *glitters*, leques, perucas, salto altos, vestidos extravagantes, linguajar específico, além do deboche característico. Zampieri (2017) as definem também da seguinte forma:

A drag é o soco na cara de uma cultura machista e hipócrita. Ela eleva o senso crítico de forma ácida. É sarcástica. É engraçada. É provocante, sabe e gosta disso — e como gosta. Não se prende a padrões impostos. Não se limita em entraves emocionais. Embate e rebate aquilo que incomoda. E faz isso com toda beleza que precisar (ZAMPIERI, 2017, p. 30).

Zampieri (2017, p. 21) relaciona o fato histórico de que performances *drag queens* surgem “pela necessidade de ter uma mulher encenando no palco, e na época que isso ocorreu era mal visto mulheres que atuavam, por isso os homens começaram a utilizar as roupas confeccionadas para mulheres, maquiagens e adereços que fizessem referências de uma mulher”. Segundo Leite (2017, p. 14) “a partir do século XII, a Igreja passou a promover apresentações teatrais que contassem histórias da bíblia. Como as mulheres eram proibidas de atuar em funções relacionadas à Igreja, meninos adolescentes assumiam os papéis femininos”.

No século XVI, as peças de Shakespeare mostravam nos rodapés de seus textos que os papéis femininos eram também interpretados por homens trajados de mulher, aos adolescentes e jovens caberia os personagens de menor importância, enquanto que os papéis femininos de maior prestígio eram destinados aos atores adultos e melhores qualificados, não permitindo a chance da mulher participar do teatro, Neves e Gomes (2018, p. 02) apontam que esse momento “fornece um marco histórico das drag queens”.

Leite (2017, p. 14) apresenta que o termo drag deriva do próprio Shakespeare visto que ele “escrevia essa sigla no rodapé da página onde descrevia suas personagens femininas para designar que a personagem seria interpretada por um homem *dressed s irl*’ (vestido como menina)”. Baker (1994) aponta que o termo drag surgiu no dicionário apenas em 1887.

Segundo Amanajás (2014, p. 06), a partir de 1674, pelo poder de Carlos II, as mulheres receberam permissão para atuar nos palcos e interpretar papéis femininos, e segundo Baker (apud AMANAJÁS, 2014, p. 06), a permissão foi concedida pelo fato de Carlos II se irritar em presenciar homens em trajes femininos.

A partir do séc. XVIII, as mulheres foram tendo seu espaço alcançado, tendo chance a ter personagens relevantes, sendo assim, as *drag queens* passam a trabalhar apenas com o cômico.

No final do século XVII o ator feminino havia se tornado uma figura cômica, uma criatura do burlesco e da paródia. Suas aparições no palco durante os próximos 150 anos ou mais eram ocasionais, mas pelos meados do reinado Vitoriano sua reabilitação estava em andamento e ele entrou no século XX com largo sorriso, as mãos na cintura, vestindo roupas estranhas parodiado a alta moda, um ninho de pássaro como peruca e uma maquiagem descontroladamente exagerada. [...] seu humor era robusto e terreamente doméstico quando ele ganhou a confiança do público e compartilhou as provações da vida conjugal. Ele se tornou a dama pantomímica; amplamente popular, habitada por todos os principais comediantes da época e críticos sérios de teatro lhes deram avaliações sérias (BAKER, 1994, p. 161 – tradução nossa).

Trevisan (2018) mostra que essas personagens se apresentavam noturnamente em bares e boates, mas também eram vistas no primeiro pelotão das batalhas pelas conquistas LGBTQI+, a exemplo disto cita Madame Satã, que em 1930 se personificava em uma *Drag queen* emblemática que nas noites cariocas oferecia sua voz e fúria em favor de LGBTQI+.

Em 28 de junho de 1969, ocorre um marco da história do movimento gay, o mais importante nos tempos modernos, quando policiais tentaram fechar o bar Stonewall Inn, localizado em Greenwich Village, em Nova Iorque. Os policiais foram atacados pelos homossexuais com garrafas e pedras, ao que a polícia pediu reforços, assim a cidade parou para ver a briga entre policiais e gays, que se prolongou por cinco dias.

O historiador *queer* norte-americano Michael Bronski (2011, p. 211 – tradução nossa), relata o seguinte fato:

Na madrugada de sábado, 28 de junho de 1969, a polícia realizou uma incursão rotineira no Stonewall Inn, na rua Christopher nº 53, no coração de Greenwich Village. Eles expulsaram os clientes e prenderam alguns dos funcionários. Uma multidão se reuniu do lado de fora e se recusou a sair. Confrontos com a polícia se seguiram. Mesmo que o bar estivesse fechado, a multidão se reuniu novamente e a cena se repetiu, com menos violência, no final da noite de sábado. Depois de alguns dias de calma, mais protestos e violência ocorreram na noite de quarta-feira seguinte. Os eventos em Stonewall não eram tumultos, mas sustentavam as alterações de rua da resistência estridente, às vezes violenta. A cultura maior da militância política ficou evidente nos slogans que surgiram imediatamente depois de Stonewall, como GAY POWER e, como alguém escreveu na frente do agora fechado Stonewall Inn, QUEREMOS NÓS COMBATER POR NOSSO PAÍS [MAS] INVADEM NOSSO.

A partir disso, o dia é comemorado como o Dia Internacional do Orgulho Gay. Para Green (2019), Trevisan (2018) e Nunan (2003) foi depois da Revolução de Stonewall que o movimento gay passou a centrar as suas reivindicações em direitos e proteções. Para se obter uma noção do ocorrido os filmes (Figura 1) Antes de Stonewall (1984); Stonewall – A luta pelo direito de amar (1995); Stonewall Uprising (2010); e Stonewall – onde o orgulho começou (2015) retratam essa parte da história LGBTQI+, neles é perceptível as *drag queens*, figuras emblemáticas e centrais no processo revolucionário.

Figura 1: Filmes sobre Stonewall



Fonte: Arquivo pessoal dos autores (2020).

Dessa forma, as décadas seguintes, 1970 e 1980, as *drag queens* nos Estados Unidos voltaram a ter o seu espaço com mais liberdade, fazendo shows em bares, televisões e filmes, sendo os mais conhecidos na cultura drag: *Pink Flamingo* (1972); *Hairspray* – E éramos toos jovens (1988); *Paris is Burning* (1991), *Priscilla – a rainha do deserto* (1994), apresentados na Figura 2. Desta forma as *drag queens* se tornaram símbolo cultural, presentes nos teatros da Broadway (Nova Iorque) e nos estúdios de cinema.

Figura 2: Filmes com personagens *drag queen*



Fonte: Arquivo pessoal dos autores (2020).

Com os avanços nas legislações e com uma população mais aberta à cultura gay, as *drag queens* são mais bem-aceitas pela sociedade heterossexual. Para Barret (2017) as *drag queens* alcançam um ápice. Essas artistas conquistam simples ações no meio artístico, como a liberdade de escolher sua forma de atuação, o que favorece a expansão da arte *drag queen*, que deixa de limitar-se ao cômico, satírico e extravagante. A partir da década de 1990 algumas *drag queens* se tornam conhecidas por estarem inseridas em movimentos sociais que buscavam direitos civis para pessoas LGBTQI+.

Uma das *drags* mais conhecidas, que levou a cultura *drag* para todos os lados, foi RuPaul, *drag queen*, modelo, cantora que conquistou fama e notoriedade após seu *single*, “*Supermodel*”, permanecer 14 semanas em ranking elaborado pela Billboard.

RuPaul é um espetacular ato de auto-reinvenção e reivindicação Drag. Ele criou uma personagem – atrevida, forte, linda e negra – mas argumenta que sua performance é de um personificador feminino, alegando que ele não se parece com uma mulher, e sim com uma Drag queen: ‘Eu não penso que eu poderia nunca me assemelhar com uma mulher. Elas não se vestem desta forma. Somente Drag queens se vestem assim. [...] Tudo é Drag. Só que a minha é mais glamorosa’ (BAKER, 1994, p. 258).

Nessa mesma década, no Brasil, também começa a surgir as personalidades *drag queens* na televisão, em casas de festas e eventos. Algumas *drag queens* conhecidas daquela época permanecem no imaginário LGBTQI+ e de pessoas heterossexuais, como: Salete Campari, Silvetty Montila, Nany People, Dimmy Kier e Jorge Lafond, que deu vida à Vera Verão.

Em comum, essas *drag queens* adotavam uma abordagem cômica, fazendo com que a atuação partisse do teatro para a área televisiva, especialmente Vera Verão e Nany People, que conquistaram inúmeros fãs.

No Brasil, a presença das Drag queens na mídia foram sempre pontuais. Em geral, os espaços reservados para essa arte foram pelo viés cômico, como realizado por Jorge Lafond e sua personagem Vera Verão e, como hoje é executado, por exemplo, por Paulo Gustavo e sua personagem Dona Hermínia. Poucas, como Isabelita dos Patins e Nanny People, conseguiram proeminência midiática através da arte Drag “tradicional” que fugisse à lógica da representação (BRAGANÇA, 2017, p. 68).

Na contemporaneidade o cenário *drag queen* norte-americano, pode ser ilustrado por Rupaul, que possui um programa de estilo *reality show*, “*Rupaul’s Drag Race*” (LEITE, 2017), em que participam *drag queens* desconhecidas da mídia que disputam o título de melhor *drag queen* (denominado no programa por American Super Star), o reality já possui 13 temporadas.

No Brasil, no cenário musical as *drag queens* ganharam espaço midiático com as artistas cantoras, a exemplo de Glória Groove, Lia Clark, Aretuza Lovi, Kaya Conky e Pabllo Vittar. Sendo que esta última desponta com músicas no cenário internacional, o que acarretou em parcerias com cantores de outras nacionalidades. Ainda, pode-se citar que *drag queens* têm atuado na área de jogos virtuais, como a *gamer* Samira Close.

A Combo Estúdio, em parceria com a Netflix – provedora via *streaming* de filmes, séries e programas de televisão, lançou um desenho animado para adultos, intitulado Super

Drags, em que as personagens eram *drag queen* heroínas, a série recebeu fortes críticas de setores religiosos, não houve renovação para outras temporadas.

Fica evidente, portanto, que a abertura de espaços midiáticos para as Drag queens possui intencionalidade comercial. Da mesma maneira, a escolha do uso do formato reality show como base para o programa não é arbitrária. Os reality shows, ou programas de realidade, são um gênero televisivo amplamente aceito pelo público (BRAGANÇA, 2017, p. 62).

Para Barrett (2017) analisar as *drag queens* é um meio de enfatizar o caráter polifônico da construção da identidade. Ainda que o estado de Nova Iorque, nos Estados Unidos, reconheça a *drag queen* como um gênero, o mesmo não ocorre no território brasileiro, designando-as como artistas. Na pós-modernidade se nota que a *drag queen* pode representar muito mais do que apenas uma única definição, a *drag queen* não é delimitável, extrapola os sentidos heteronormativos conhecidos e postos socialmente, motivo este que leva a sua adoção como meio de produção de conhecimento e fonte de conhecimento nas mais diferentes áreas – antropológicas, sociais, artísticas, psicológicas e outras amálgamas *queers*.

2. Teoria Queer

O uso da teoria *queer* em estudos das ciências sociais tardiamente vem aparecendo com mais frequência, estudiosos adeptos a esta teoria têm permeado as mais diferentes áreas de saber. Rumens (2018) percebe esse crescimento como uma forma de problematizar, romper e reconfigurar o campo das normas por meio das quais as sexualidades e gêneros são constituídas e estipuladas.

Ao se pautar na teoria *queer*, este estudo tem por objetivo fornecer conhecimentos para que professores, acadêmicos, ativistas, artistas e profissionais das diversas áreas dominem tais conhecimentos das ciências sociais aplicadas atrelado às sexualidades/gêneros, possibilitando um diálogo crítico sobre esta teoria. Seu uso não é tão recente como se supõe, desde o final da década de 1990 ela vem sendo debatida e construída, tanto na forma de militância como acadêmica. Muitos dos teóricos *queer* como Butler (1990), Warner (1993), Halperin (2012), Louro (2001) e Edelman (2004)

buscam na prática do *queering* meios de criticar e transcender processos normativos já consolidados.

Para Butler (2005), Muñoz (2009) e Jones (2013), a teoria *queer* busca orientar para a racionalidade de um futuro onde as relações se constituam de forma pacífica, não violenta, possibilitando pensar novas formas de viver e experimentar as sexualidades, de modo não normativo. O potencial que tal teoria possibilita está longe de ser alcançado, pois a diversidade de formas de pensar e agir perante o mundo vem sendo construída (RUMENS, 2018).

Este estudo busca vincular a arte *drag queen* à teoria *queer*, primeiramente por se perceber pouca atenção acadêmica que reúna ambos assuntos; assim como há uma carência dos estudos das identidades LGBTQI+ em diversas outras áreas (NG; RUMENS, 2017).

Tal carência de estudos dá-se pelo forte desencorajamento por parte da academia (em especial por parte de professores e coordenações de cursos), que acreditam ser as questões de sexualidades (com maior força de LGBTQI+) um campo delicado, perigoso, em que diversos cuidados devam ser tomados; o que acarreta na sugestão de pesquisas mais “baunilhas” (RUMENS, 2018).

É a partir desses exemplos, que estudos que visem a população LGBTQI+ devam ser fortemente estimulados, para que se possa suprir esse abismo de conhecimentos não abordados, de forma contrária continuará a existir um silenciamento e uma marginalização de pessoas LGBTQI+, tanto na academia quanto fora dela.

Discutir as sexualidades LGBTQI+ em diversas áreas do saber, nos possibilita pensar de outras formas, refletir sobre a sociedade, e perceber de que forma muitos agem (de forma consciente e inconsciente) na cumplicidade de normas impostas, como o machismo (PARKER, 2002), a LGBTfobia (NUNAN, 2003), que categorizam LGBTQI+ como anormais (TREVISAN, 2018). Estes regimes socialmente colocados são discutidos pela teoria *queer* através dos termos heteronormatividade e cisnormatividade, que constituem categorias analíticas.

O termo heteronormatividade foi criado por Michael Warner em 1991. Tal conceito se baseia nas raízes da noção de Rubin (1975) do sistema sexo/gênero e na ideia de Rich (1981) de heterossexualidade compulsória. Teorizar a heteronormatividade como um conceito revela as expectativas, demandas e restrições reproduzidas quando a heterossexualidade é tomada como normativa dentro de uma sociedade (NEVES; SIERRA, 2013).

Para Warner (1993, p. vii – tradução nossa) a heteronormatividade é “a forma elementar da associação humana, como o próprio modelo de relações intergêneros, como a base indivisível de toda a comunidade, e como os meios de reprodução sem os quais a sociedade não existiria”. A heteronormatividade é crucial dentro da teoria *queer*, é o principal ponto de partida para os estudos relacionados com as sexualidades diferentes, para Silva (2010, p. 02):

[...] a heteronormatividade não se relaciona só com sexo. Ela faz parte, e produz, toda uma prática discursiva que trata a mulher como objeto, como não referência, como o elemento negativo da equação binária. Na construção relacional do sexo e do gênero, o gay também pode ser considerado como um não-homem, pois, ao não orientar seu desejo pela norma, escapa do pressuposto da heterossexualidade compulsória; se afasta e desestabiliza o processo de subjetivação acionado na constituição de uma masculinidade pré-determinada pela verdade da biologia. Se não gosta de mulheres, como provar sua virilidade na relação com outro homem? Aqui, a penetração como demonstração de dominação e superioridade social se torna central, pois, historicamente, o gênero dominado, penetrado, tem sido o feminino. Um homem passivo não pode ser um ‘homem de verdade’.

Conforme Sandoval (2000), Neves e Sierra (2013), Fry e MacRae (1983), essa opressão imposta pela cultura heterossexual impede o reconhecimento da homossexualidade como forma legítima de viver a sexualidade, já que a heterossexualidade se torna a única sexualidade permitida.

De modo correlato, a cisnormatividade representa um regime repressor sobre sujeitos que se identificam com gêneros diversos (aqui inclui-se transgêneros, *genderqueer*, *drag queens*, *drag kings* *genderfluid* e outros), segundo Bauer et al. (2009, p. 356 – tradução nossa).

Subjacente aos processos de apagamento está a cisnormatividade. A cisnormatividade descreve a expectativa de que todas as pessoas são cissexual, de que os homens designados ao nascer sempre crescem para serem homens e as que são designadas como mulheres ao nascer sempre crescem para serem mulheres. Essa suposição é tão difundida que, de outra forma, ainda não foi

nomeada. As suposições cisnormativas prevalecem tanto, inicialmente, são difíceis de serem reconhecidas. A cisnormatividade molda a atividade social, como a criação de filhos, as políticas e práticas de indivíduos e instituições, e a organização do mundo social mais amplo, através das formas como as pessoas são contadas e a assistência à saúde é organizada. A cisnormatividade impede a possibilidade de existência trans ou visibilidade trans. Como tal, a existência de uma pessoa trans real dentro de sistemas tais como cuidados de saúde é muitas vezes imprevista e produz uma espécie de emergência social porque tanto o pessoal como os sistemas não estão preparados para esta realidade.

Essa opressão cultural força os sujeitos LGBTQI+ a esconder sua identidade sexual/gênero, obrigando-os assim a deixar de exercer sua sexualidade, bem como excluindo-os de direitos civis e jurídicos (SANDOVAL, 2000).

Para Rumens (2018, p. 05 – tradução nossa) “igualar a cisnormatividade com o senso comum é epistemologicamente problemático [...] um ato de violência normativa que limita os direitos humanos de um grupo de pessoas que não se conformam com os valores cisnormativos”. Já para Rosa (2010) há um desrespeito com a diversidade e grupos menores, o que na visão desta autora é uma opressão cultural, em que a sexualidade e o gênero têm papéis sociais menosprezados.

Dessa forma, não elaborar este estudo é um modo de se enquadrar nas normas impostas pelas organizações, é suprimir a sexualidade e o gênero da sociedade, é reforçar a influência que as organizações exercem na construção (e porque não domínio) da sexualidade (RUMENS, 2018). Analisar as sexualidades LGBTQI+ no âmbito da arte se faz pertinente por meio da teoria *queer*, onde um escopo de teóricos pode corroborar para a compreensão desta.

São três as teóricas *queer* que deram desenvolvimento à teoria: Teresa de Lauretis, Judith Butler e Eve Kosofsky Sedgwick, para tanto estas autoras tomaram como base os estudos feministas elaborados por Marilyn Frye (1983), Audre Lorde (1984), Cherrie Moraga e Gloria Anzaldúa (1981); os estudos acerca de gays e lésbicas feitos por James Chesebro (1981), Jonathan Katz (1978), Mary McIntosh (1968); juntamente com os estudos sobre as identidades de Linda Martín Alcoff (1991), Michel Foucault (1978), Evelyn Fox Keller (1985) e Peggy Phelan (1993). Nasce desta maneira a teoria, pautada em reflexões iniciadas na década de 1960, mas que apenas no final século XX tomou corpo em forma de teoria.

Com o avanço dos estudos *queer* novos pensadores se formaram, a exemplo de: David Halperin, Michael Warner, Sara Ahmed, Leo Bersani, Deborah Britzman, Lee Edelman, David Eng, Annamarie Jagose, J. Jack Halberstam, Beatriz Preciado, Jose Esteban Muñoz, Suzanna Walters, Siobhan Somerville, Guacira Lopes Louro, Maria Berenice Dias, entre outros que congregam publicações sobre esta teoria. Rumens (2018) ressalta que a teoria *queer* não é uma teoria feita por *queers* para *queers* ou apenas para LGBTQ+, apesar desta oferecer uma perspectiva antiessencialista sobre gênero e sexualidade que influiu os debates acerca de uma política *queer*, concebendo-a como uma identidade, um modo de vida ou forma de práxis.

Queer pode se enquadrar como uma categoria de identidade que evita o conceito médico de homossexual, que por vezes incomoda gerando preconceito masculino, e a terminologia de gay evitando as ideologias binária de gay e lésbica (DE LAURETIS, 1991). Para Sedgwick (1993, p. 8 – tradução nossa) *queer* pode ser “a malha aberta de possibilidades, lacunas, sobreposições, dissonâncias e ressonâncias, lapsos e excessos de significados quando os elementos constituintes do gênero de alguém, da sexualidade de alguém não são feitos (ou não podem ser feitos) para significar monoliticamente”.

Nesse sentido a teoria *queer* não deve ser utilizada para simplesmente investigar sujeitos que são minorias rompedores de normas ou os processos sociais. Para Neves e Sierra (2013) a sexualidade também exerce um papel de expressão cultural/social, expressão esta proferida pela sociedade que dita regras e normas a serem adotadas pelos indivíduos, e desta forma a teoria *queer* é um meio para se compreender essas expressões sociais e culturais.

Todas essas transformações afetam, sem dúvida, as formas de se viver e de se construir identidades de gênero e sexuais. Na verdade, tais transformações constituem novas formas de existência para todos, mesmo para aqueles que, aparentemente, não as experimentam de modo direto. Elas permitem novas soluções para as indagações que sugeri e, obviamente, provocam novas e desafiantes perguntas. Talvez seja possível, contudo, traçar alguns pontos comuns para sustentação das respostas. O primeiro deles remete-se à compreensão de que a sexualidade não é apenas uma questão pessoal, mas é social e política. O segundo ao fato de que a sexualidade é “aprendida”, ou melhor, é construída, ao longo de toda a vida, de muitos modos, por todos os sujeitos (LOURO, 2000, p. 05).

Para Gamson (2003) o termo *queer* por servir como uma posição linguística temporária para aqueles que não se encaixam nos padrões de sexo e gênero estipulados como normais (heteronormatividade e/ou cisnormatividade).

Logo, a teoria *queer* se desenvolveu para romper com as convenções sociais da (hetero)sexualidade, como característica a teoria *queer* busca trazer dinamismo a corrente teórica, motivando que os estudiosos desta argumentem contra a legitimação disciplinar e a categorização, com base nos três discernimentos da teoria *queer*: feminismos, sexualidades e identidades.

3. Autoetnografia: para além dos preconceitos

Atualmente uma gama de métodos de pesquisa corroboram para que pesquisadores elaborem seus estudos. Determinadas técnicas e estratégias são mais frequentemente utilizadas em algumas, enquanto em outras os usos destas mesmas causam estranheza. Denzin e Lincoln (2017, p. 200 – tradução nossa) apontam que alguns teóricos têm adotado várias estratégias de interpretação, podendo “variar de contar histórias a autoetnografia, estudos de caso, análises textuais e narrativas, trabalho de campo tradicional e, mais importante, colaborativo, pesquisas baseadas em ações e estudos de raça, gênero, lei, educação, opressão étnica na vida cotidiana”.

Como parte central do objetivo deste ensaio teórico se encontra a autoetnografia, parte do discurso de um *self* próprio, ou um *self* antropológico, como sugeriu Costa (2017). Neste *self*, o pesquisador expõe suas realidades e suas experiências, e é com base nesses pressupostos que o pesquisador leva em consideração o discurso como um dado legítimo para que se realize as análises necessárias, não restringindo-se a formas, gêneros e/ou origens pré-estabelecidas.

Dentre as características da autoetnografia está a de fornecer dados que se aproximam inicialmente do senso comum, seja pelos registros iniciais, seja pela forma como é descrita ou narrada, e deriva disto os preconceitos que recebe por parte da academia. Diante disso, pesquisadores têm lapidado esses dados, atribuindo-lhes características mais científicas que se adéquam mais às formalidades impostas. É o que Costa (2016)

apontou como a “escrita da cultura à escrita do autor: o *mise en abyme* da discursividade”, o termo em língua francesa pode ser traduzido como apontou Cruz (2017, p. 5102), de “narrativa em abismo, ou procedimento de duplicação especular, é um mecanismo discursivo”.

Denzin e Lincoln (2017), que se destacam internacionalmente por organizarem coletâneas acerca de métodos de pesquisa e possuírem extenso *know-how* na área de metodologia de pesquisa, apontam que os pesquisadores da autoetnografia:

preocupam-se com várias formas de autoetnografia e experiência pessoal e métodos de desempenho, tanto para superar as abstrações de uma ciência social que já passaram por descrições quantitativas da vida humana quanto para capturar os elementos que tornam a vida conflituosa, comovente e problemática (DENZIN; LINCOLN, 2017, p. 239 – tradução nossa).

Ellis e Bochner (2000) integram o quadro de pesquisadores que se empenha em garantir a cientificidade do método, inclusive sendo os autores mencionados como expoentes (DENZIN; LINCOLN, 2017). Dentre as definições de autoetnografia, encontra-se a resposta à pergunta em Ellis e Bochner (2000):

O que é autoetnografia? Autoetnografia é um gênero autobiográfico de escrita e pesquisa que exhibe várias camadas de consciência, conectando o pessoal ao cultural. Os autoetnógrafos olham para frente e para trás, primeiro através de uma lente grande angular etnográfica, concentrando-se nos aspectos sociais e culturais de sua experiência pessoal; então, eles olham para dentro, expondo um eu vulnerável que é movido e pode se mover através de interpretações de fragilidades e resistências culturais (ELLIS; BOCHNER, 2000, p. 739 – tradução nossa).

Uma das possibilidades a qual a autoetnografia possibilita está a de apresentar o texto na primeira pessoa do singular, a exemplo está Spry (2001, p. 708 - tradução nossa), quando o autor expôs: “para mim, os textos autoetnográficos expressam mais completamente as texturas interacionais que ocorrem entre o eu, o outro e os contextos na pesquisa etnográfica”.

Para mim, realizar autoetnografia tem sido um veículo de emancipação de scripts de identidade cultural e familiar que estruturaram minha identidade pessoal e profissionalmente. A realização de autoetnografia me incentivou a olhar dialogicamente para mim mesmo como outro, gerando uma agência crítica nas histórias da minha vida, à medida que as facetas políglotas do eu e do outro se envolvem, interrogam e abraçam (SPRY, 2001, p. 708 - tradução nossa).

Diante de toda a concepção crítica que tenha a autoetnografia, imbuída de preceitos científicos, Ellis (2009) relata que há um certo comedimento por parte dos pesquisadores em adotá-la, mesmo por parte de estudiosas feministas e pós-estruturalistas.

Jones, Adams e Ellis (2013) afirmam que a autoetnografia é uma das formas mais populares de pesquisa qualitativa praticada nos últimos 20 anos. Os autores apontam que esse método pode contribuir para a arte, principalmente para artistas *queer*, pois revelam os princípios dos artistas e de suas vivências no meio cultural, assim o artista-pesquisador deve considerar a escrita como uma performance, em que o leitor se envolva com seus relatos, cabe ainda um monólogo ou uma atuação sobre a autoetnografia.

Abordagem semelhante faz Spry (2017) que defende uma autoetnografia performativa, reflexiva, em que busca a conexão com sua biografia, história e o outro. Para Spry (2017) ambos – autor e o leitor, eu e você – estão envolvidos, não havendo para a autora dissociação dos envolvidos, ela defende que estudos discursivos sejam estimulados.

Desta forma, a autoetnografia e arte são fortemente encorajadas aos pesquisadores qualitativos que versem sobre tal temática, conforme apontam Alterman (2005) e Spry (2011); nota-se no cenário nacional que pesquisadores vêm implementando tais características em seus estudos, como visto nas obras de Fontes (2016), Moura (2016) e Venera (2015). É a partir de tais pressupostos que se faz a seguir uma propositura da autoetnografia como um método de pesquisa atrelado à teoria *queer*.

4. Autoetnografia como método *Queer*

Ao abordar uma análise da não-heterossexualidade visível, em suma, de pessoas LGBTQI+, este ensaio teórico dialoga com os escritos de Francisco (2016) e Sant’Ana (2016), que analisam a arte por uma perspectiva *queer*. Desta forma, ao propor uma metodologia que abordasse fidedignamente essas pessoas, nada parece mais plausível do que o uso de uma metodologia *queer*. Pois não só representa uma chance de movimento, de ação, de mudança de paradigmas, de transformar o que é posto no

substantivo (*queen*) para um verbo (*queering*), como também é uma metodologia ativista. Portanto, uma prática que melhor coloca o pesquisar neste método é a autoetnografia.

O *queer* representa o desconhecido, principalmente se o entendimento do que significa ser *queer* é nebuloso, visto que para muitos pesquisadores da área o termo ainda parece ser adotado com cautela, tal como na autoetnografia elaborada por Alexander (2017):

Meu parceiro e eu estamos juntos há mais de 18 anos. Ele luta com a palavra queer - como eu às vezes... Mas queer é um termo ao qual nós dois resistimos. Eu até resisto ao termo enquanto escrevo sobre/na teoria queer. Eu resisto à palavra queer, como agora reconheço; queer como um termo de resistência, queer como um termo de subversão, queer como termo de apropriação, queer como um termo de recuperação, queer como termo de desnaturalização e queer como um termo de indeterminação (ALEXANDER, 2017, p. 492 – tradução nossa).

A defesa por uma autoetnografia *queer* reflete em um posicionamento do narrador, que tradicionalmente se dá início ao estudo em primeira pessoa. Neste discurso acadêmico, as histórias do autor e leitor são experiências compartilhadas, em que a minha/nossa experiência, pode ser a sua experiência, criada ou reformulada, podendo politizá-lo, motivá-lo, mobilizá-lo, tornando o autor e leitor, eu/você/nós em uma ação, em uma performance (JONES; ADAMS, 2010).

Para Pollock (2007, p. 247 – tradução nossa) essa posição do autor, como autoetnógrafo, “goza não da presunção de uma ontologia fundamental nem da conveniência das reivindicações convencionais de autenticidade. É (apenas) possivelmente real. Torna-se real através do desempenho da escrita”. Desta arte, raras vezes a performance é impossível de críticas ou revisões (POLLOCK, 2007; JONES; ADAMS, 2010).

O estímulo à autoetnografia é, conforme Bochner (2002), uma forma de expor textualmente o significado da experiência e não apenas descrevê-la, mais do que descrever é uma maneira de orientar o leitor para um conhecimento (GINGRICH-PHILBROOK, 2005). O uso da etnografia permite que o autor documente fatos para autocompreensão, induzindo-o a fazer com que outros pensem através da interação com o texto. Assim, Jones e Adams (2010) afirmam que a produção de um texto *queer*, sob a lente da autoetnografia, consolida uma identidade em um texto, não permitindo que seja modificado, a menos que uma nova produção seja realizada, logo considera-se que a autoetnografia é um método *queer*.

A autoetnografia *queer* concebe que identidades não são singulares, fixas, impostas, normalizadas em todas as relações, e sim construídas por meio de um *queering* (ELLIS, 2004, 2007; WYATT 2005, 2006). Na perspectiva de Sedgwick (1993), a teoria *queer* atua de modo a atrair atenção para o fato de que as identidades são condicionadas e restringidas, buscando transgredir e alterar este panorama por meio da teoria *queer*. É, então, nítido que as identidades são conquistadas, carecendo de tempo e espaço para que atraia a atenção para as negociações constantes (WATSON, 2005; BUTLER, 1990; GAMSON, 2003).

Esse método fornece esse tempo e espaço, pois é um local performativo onde há uma ação e interação do autor, do pesquisador, do intérprete, do ativista, do artista, dos diversos “eus” com os demais (SANDOVAL, 2000). É por meio deste estudo que, segundo Jones e Adams (2010), ocorre uma transformação nas identidades e nas sociedades, compromisso e possibilidade ofertados pela autoetnografia *queer*. Na concepção dos autores, a autoetnografia e a teoria *queer* geram um comprometimento acadêmico, baseado em valores e seriedade.

As “experiências ocultas”, tal como descrita por Gingrich-Philbrook (2005, p. 311), supõe que ao descrever os conhecimentos subjugados se produz novos conhecimentos, relações de poder, arte, o que fornece campo para estudos, questionamentos e respostas (JONES; ADAMS, 2010). A autoetnografia como um método de pesquisa *queer* rompe as tradições canônicas da academia, que disciplina, normatiza e exerce uma força social. É a autoetnografia uma forma pragmática e viável de representar as ciências sociais aplicadas (PLUMMER, 2003). Associadas, autoetnografia e teoria *queer*, embasam uma gama de objetivos de experiências e análises, de forma dialética, acessível, inclusiva, com doses de ironia e debates rebeldes (GINGRICH-PHILBROOK, 2005; BUTLER, 1990, SEDGWICK, 2000, DE LAURETIS 1991; ANZALDÚA, 1991).

Os fatores que unem a teoria *queer* e a autoetnografia são múltiplos, percebidos por Browne e Nash (2010) como intersecção entres os teóricos, em que: (1) Refutam noções de metodologias ortodoxas e concentram-se na fluidez, intersubjetividade e particularidades; (2) Recusam-se a limitar a inventividade, recusando a legitimidade estática; (3) Adotam uma postura oportunista em relação às técnicas existentes e

normalizadoras em inquérito, escolhendo fazer uso métodos e teoria em maneiras inventivas; (4) Adotam “eu, nós, eus”, mesmo que ambos atuem contra um sentido estável de experiência; (5) Mapeiam como se disciplinam na interação e como esses sujeitos agem sobre o mundo; (6) São políticos, expondo um compromisso de modificar e questionar discursos normativos; (7) Adotam uma desordem simbólica, uma política transgressora, e poluem as convenções sociais e as categorias hegemônicas; (8) Enfocam como os corpos constituem e são constituídos por sistemas de poder, bem como os corpos podem servir como locais de mudança social; (9) Criam problemas ideológicos e discursivos por meio da política, usando a autoetnografia.

Definir ou delimitar a autoetnografia é complexo, pois deriva da perspectiva sobre as intenções do autor, o que a molda é o caráter da análise, a história pessoal, seu impacto social, político, cultural, etc. Bem como não é definida a teoria *queer*, e é justamente isto que a teoria *queer* preza, pela indeterminação (YEP; LOVAAS; ELIA, 2003), ela faz uso de termos linguísticos marginalizados (BUTLER, 1993; WATSON, 2005), tal como acontece no cotidiano, conforme se vislumbra em relatos etnográficos.

Essa reapropriação dos termos marginalizados, que outrora possuía conotação pejorativa, na teoria *queer* são incorporados sob uma ótica afirmativa, atribuindo uma finalidade política, o que Bochner (2001, 2002) denomina de perversão desnormalizadora. A exemplo dos termos comumente utilizados nos estudos *queer* notam-se: *nigger*, *cunt*, *faggot*, *vagina* (nos Estados Unidos); e bicha, viado, sapatão, poc (no/ Brasil). Para Jones e Adams (2010, p. 207 – tradução nossa) “a teoria *queer* se deleita com o fracasso da linguagem, assumindo que as palavras nunca podem representar definitivamente fenômenos ou substituir as próprias coisas”.

Essas condições que entrelaçam a teoria *queer* e a autoetnografia há de serem abraçadas ao longo dos estudos, revelando uma intenção no discurso de dialogar com o leitor. A exposição das perspectivas deste estudo traz em seu corpo uma abordagem equitativa e justa, que nas palavras de Sandoval (2000, p. 157) “intervém na realidade social ao implantar uma ação que recria o agente, mesmo quando o agente está criando a ação... o único resultado final previsível é a própria transformação”.

Considerações Finais

O conceito de “capital cultural”, que nada mais é do que uma fluidez sobre saberes, como ciências sociais, de gênero, sexualidade, e outros abarca a arte, e com ela as *drag queens*. Assim, o alto capital cultural, aliado ao capital social, faz com que a autoetnografia quer enfrente a sociedade heteronormativa em prol da cidadania LGBTQI+ e trave uma luta contra as estigmatizações e repressões, também, no âmbito da academia.

Faz-se um estímulo para que artistas como as *drag queens* se apresentem não apenas nos espaços culturais e de entretenimento, suas vozes, experiências e conhecimentos carecem de espaço na academia, podendo ser fonte de rico material sociocultural de interesse para as ciências humanas e sociais de diversas disciplinas, como artes, educação, linguagens, sociologia, antropologia, psicologia e outras.

A adoção de livros autobiográficos é um primeiro estímulo para que *drag queens* relatem suas vivências, possibilitando a outros pesquisadores utilizar destas obras para coleta de dados. Nota-se que os/as artistas por muitas vezes desempenham apenas o papel de entreter o público por meio da cena noturna, o que dificulta essa relação com a literatura.

RuPaul é autora da “Arrase: O guia para a Felicidade a Liberdade e a Busca por Estilo” e Crystal Rasmussen autora de “*Diary of a Drag Queen*”, o que se deve às múltiplas facetas dos/das artistas, enquanto que no espectro nacional as biografias de *drag queens* são elaboradas por terceiros, a exemplo as obras sobre Nany People (“Ser mulher não é para qualquer um” de Flávio Queiroz), Salete Campari (“Salete Campari: uma drag queen” de Angela Oliveira) e Silvetty Montilla (Silvetty Montilla 30 anos. É o que tem pra hoje!!! A trajetória do maior transformista do Brasil” por Ricardo Gamba).

As respostas dos objetivos elencados neste estudo se dão na associação dos estudos da teoria *queer* e da autoetnografia, pois juntas fornecem uma amálgama antropológica e sociológica sobre a arte *drag queen*. O estudo apresentou um arsenal teórico que inter-relaciona ambos assuntos, de forma que contribui veementemente para sua criticidade.

Outro objetivo elencado inicialmente, que se refere ao *self* antropológico, é percorrido no constructo da autoetnografia, que sob a ótica de *drag queens*, fornece uma série de

contribuições para compreender as relações sociais que se dão por estes/as artistas cotidianamente.

Se antes as *drag queens* viviam sob a luz do luar, ou seja, apenas na cena noturna, entre bares e boates, a contemporaneidade fornece certa liberdade para que esta arte não se vincule à imagem caricata, como eram apresentados na década de 1990 e início dos anos 2000. Como evidenciado as *drag queens* atualmente exercem uma variedade artística, que fora negligenciada pela heteronormatividade.

As *drag queens* como exemplo aqui abordado, elucida que mesmo não sendo entendido como conceito de identidade sexual, elas/eles dialogam – e porque não dizer brincam – com a teoria *queer* num *front* em que gays e lésbicas heteronormativos não podem posicionar-se. Desta forma, a experiência *drag* é enriquecedora e deve vir à tona nas ciências humanas.

Referências

ABGLT. Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais. **Manual de Comunicação LGBT**. Curitiba: ABGLT, 2010.

ALCOFF, Linda. The problem of speaking for others. **Cultural Critique**, v. 20, p. 5-32, 1991.

ALEXANDER, Bryant K. Queer/Quare Theory: Worldmaking and Methodologies. In: DENZIN, Norman K; LINCOLN, Yvonna S. **The SAGE Handbook of Qualitative Research**. Fifth Edition. Thousand Oaks, CA: Sage, 2017.

ALTERMAN, Glenn. **Creating your own monologue**. New York: Allworth Press, 2005.

AMANAJÁS, Igor. Drag queen: Um Percurso Histórico Pela Arte dos Atores Transformistas. **Revista Belas Artes**, vol. 6, n. 16, p. 1-24, 2014.

ANTES de Stonewall. Direção: Greta Schiller e Robert Rosenberg. Estados Unidos: First Run Features, 1984. Amazon Prime Video (87 min), color.

BAUER, Greta R. et al. "I don't think this is theoretical; this is our lives": how erasure impacts health care for transgender people. **Journal of the Association of Nurses in AIDS Care**, vol. 20, n. 5, p. 348-361, 2009.

BAKER, Roger. **Drag: a History of Female Impersonation in the Performing Arts**. New York, NY: New York University Press, 1994.

BARRET, Rusty. **From Drag queens to Leathermen: language, gender, and gay male subcultures**. New York, NY: Oxford University Press, 2017.

BOCHNER, Arthur P. Narrative's virtues. **Qualitative Inquiry**, vol. 7, n. 2, p. 131-157, 2001.

BOCHNER, Arthur P. Perspectives on inquiry III: The moral of stories. In KNAPP, Mark L; DALY, John A. **Handbook of Interpersonal Communication**. Thousand Oaks, CA: Sage, 2002.

BRAGANÇA, Lucas. Degenerando formatos midiáticos e construções sociais: RuPaul's Drag Race e mercantilização de espaços dissidentes. In. **Revista do Audiovisual Sala 206**, vol. 7, p. 59-72, 2017.

BRONSKI, Michael. **A queer history of the United States**. Boston: Beacon Press Books, 2011.

BROWNE, Kate; NASH, Catherine J. **Queer methods and methodologies**: intersecting queer theories and social science research. New York, Routledge: 2010.

BUTLER, Judith. **Bodies that Matter**: On the Discursive Limits of 'Sex'. London: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble**: Feminism and the Subversion of Identity. London, Routledge: 1990.

BUTLER, Judith. **Giving an Account of Oneself**. Bronx: Fordham University Press, 2005.

CHESEBRO, James W. **Gayspeak**: Gay Male and Lesbian Communication. New York: The Pilgrim Press, 1981.

COSTA, José C. P. A autoetnografia como opção metodológica no estudo antropológico das situações de vulnerabilidade: exemplo de um caso de hipotireoidismo. **Revista Pesquisa Qualitativa**, vol. 5, n. 8, p. 290-311, 2017

COSTA, José C. P. Para uma autoetnografia dos estados de vulnerabilidade: ensaio num caso de disfunção da tireoide. In. **Anais** Congresso Ibero-Americano em Investigação qualitativa. 5. 2016. Disponível em: <https://proceedings.ciaiq.org/index.php/ciaiq2016/article/view/949/932>. Acesso em: 14 de maio 2020.

COSTA, Jurandir Freire. A Construção Cultural da Diferença dos Sexos. **Sexualidade, Gênero e Sociedade**, vol. 2, n. 3, p. 3-8, 1995.

CRESWELL, John W. **Projeto de Pesquisa**: métodos qualitativo, quantitativo e misto. 3.ed. Porto Alegre: Artmed, 2016.

CRUZ, Edinília N. Narrativas mise en abyme: A estrutura em abismo de Corpo de Baile. In. **Anais**. XIV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada. 2017. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522245230.pdf. Acesso em: 14 de maio 2020.

DE LAURETIS, Teresa. Queer theory: lesbian and gay sexualities. **Differences**, vol. 3, n. 2, p. iii–xvii, 1991.

DENZIN, Norman K; LINCOLN, Yvonna S. **The SAGE Handbook of Qualitative Research**. Fifth Edition. Thousand Oaks, CA: Sage, 2017.

DINIS, Nilson Fernandes; CAVALCANTI, Roberta Ferreira. Discursos sobre homossexualidade e gênero na formação em pedagogia. **Pro-Posições**, vol. 19, n. 2, p. 99-109, 2008.

EDELMAN, Lee. **No Future: Queer Theory and the Death Drive**. Durham, NC: Duke University Press, 2004.

ELLIS, Carolyn. Telling secrets, revealing lives: relational ethics in research with intimate others. **Qualitative Inquiry**, vol. 13, n. 1, p. 3–29, 2007.

ELLIS, Carolyn. **The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography**. Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 2004.

ELLIS, Carolyn; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography, personal narrative, reflexivity. DENZIN, Norman K; LINCOLN, Yvonna S. **Handbook of Qualitative Research**. Thousand Oaks, CA: Sage, 2000.

FONTES, Ramon V. B. “Escrituras autobiográficas” e o cinema de Pedro Almodóvar. **Revista Ambivalências**, vol. 4, n. 8, p. 147-184, 2016.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. 13ª Edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **The History of Sexuality, Vol. 1: An Introduction**. New York: Vintage, 1978.

FRANCISCO, Eduardo P. Em busca de categorias teóricas-metodológicas para analisar a arte por uma perspectiva queer. **Revista Ambivalências**, vol. 4, n. 8, p. 50-80, 2016.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. **O que é Homossexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FRYE, Marilyn. **The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory**. Trumansburg, NY: Crossing Press, 1983.

GAMSON, J. Sexualities, Queer theory, and Qualitative Research. DENZIN, Norman K; LINCOLN, Yvonna S. **The Landscape of Qualitative Research: Theories and Issues**, London: Sage, 2003.

GINGRICH-PHILBROOK, Craig. Autoethnography’s family values: easy access to compulsory experiences. **Text and Performance Quarterly**, vol. 25, n. 4, 2005, p. 297–314.

GREEN, James N. **Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do Século XX**. São Paulo: UNESP, 1999.

GREEN, James N. **Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do Século XX**. 2ª Edição. São Paulo: UNESP, 2019.

HAIRSPRAY E Éramos Todos Jovens. Direção: John Waters. Estados Unidos: 1988. Amazon Prime Video (92 min), color.

HALPERIN, David M. **How to Be Gay**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2012.

JACOBS, Michael P. Do Gay Men Have a Stake in Male Privilege? In: GLUCKMAN, Amy. & REED, Betsy. (eds.) **Homo Economics capitalism, community, and lesbian e gay life**. London: Routledge, p. 165-184, 1997.

JONES, Angela. **A Critical Inquiry Into Queer Utopias**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

JONES, Stacy H.; ADAMS, Tony. E. Autoethnography is Quer Method. In: BROWNE, Kate; NASH, Catherine J. **Queer methods and methodologies: intersecting queer theories and social science research**. New York, Routledge: 2010.

JONES, Stacy H.; ADAMS, Tony; ELLIS, Carolyn. **Handbook of autoethnography**. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2013.

KATZ, Jonathan. **Gay American History: Lesbians and Gay Men in the USA**. New York: Avon, 1978.

KELLER, Evelyn F. **Reflections on Gender and Science**. New Haven, CT: Yale University Press, 1985.

KNOPP, Lawrence. Gentrification and Gay Neighborhood Formation in New Orleans. In: GLUCKMAN, Amy; REED, Betsy. **Homo Economics: capitalism, community, and lesbian e gay life**. London: Routledge, p. 45-63, 1997.

LEITE, Laura M. T. **Let's Get Sickening! O Sucesso de Rupaul's Drag Race e sua Influência na Cena Drag Brasileira**. Monografia. Universidade Federal de Fluminense. Niterói, 2017.

LORDE, Audre. **Sister Outsider**. Berkeley, CA: The Crossing Press, 1984.

LOURO, Guacira L. **Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação**. Estudos Feministas, vol. 9, n. 2, p. 541-553, 2001.

LOURO, Guacira L. **O corpo educado: pedagogias e sexualidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LUKENBILL, Grant. **Untold Millions: secret truths about marketing to gay and lesbian consumers**. New York: Harrington Park Press, 1999.

MCINTOSH, Mary. The homosexual role. **Social Problems**, vol. 16, n. 2, p. 182-192, 1968.

MORAGA, Cherrie; ANZALDÚA, Gloria. **This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color**. Watertown, MA: Persephone Press, 1981.

MOURA, Daniel. O grau zero do corpo: Uma sugestão de escritura queer. **Revista Ambivalências**, vol. 4, n.8, p. 185-212, 2016.

MUÑOZ, José E. **Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity**. New York: New York University Press, 2009.

NASCIMENTO, Fernanda R. F. **A oferta de lazer para o segmento do mercado LGBT na cidade de Fortaleza, Ceará**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2015.

- NEVES, Christopher S. B.; GOMES, Paulo G. F. Turismo e Cultura Drag Queen: Um Estudo Sobre o Evento RuPaul's DragCon. In: **Anais** do XV Encontro Nacional de Turismo de Base Local, Recife, p. 124-128, 2018.
- NEVES, Christopher S. B.; SIERRA, Jamil C. Coletivo Leque "arrombando" com a heteronormatividade da Universidade Federal do Paraná – Setor Litoral. **Revista Direito & Bioética**, vol. 1, n. 1, p. 1-29, 2013.
- NG, Eddy S. W.; RUMENS, Nick. Diversity and Inclusion for LGBT Workers: Current Issues and New Horizons for Research. **Canadian Journal of Administrative Sciences**, vol. 34, n. 2, p. 109-120, 2017.
- NUNAN, Adriana. **Homossexualidade**: do preconceito aos padrões de consumo. Rio de Janeiro: Caravansaraí, 2003.
- PARIS is Burning. Direção: Jennie Livingston. Estados Unidos: Miramax Filmes, 1991. Amazon Prime Video (78 min), color.
- PARKER, Richard G. **Abaixo do Equador**. Cultura do desejo, homossexualidade masculina e comunidade gay no Brasil. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- PARKER, Richard. **Corpos, Prazeres e Paixões**: cultura sexual no Brasil contemporâneo. São Paulo: Best Seller, 1992.
- PHELAN, Peggy. **Unmarked**: The Politics of Performance. New York: Routledge, 1993.
- PINK Flamingo. Direção: John Waters. Estados Unidos: Saliva Films and New Line Cinema, 1972. Netflix (93 min), color.
- PLUMMER, Ken. Queers, bodies and postmodern sexualities: a note on revisiting the 'sexual' in symbolic interactionism. **Qualitative Sociology**, vol. 26, n. 4, p. 515-530, 2003.
- POLLOCK, Della. The performative 'I'. **Cultural Studies. Critical Methodologies**, vol. 7, p. 239-55, 2007.
- PRISCILLA A rainha do Deserto. Direção: Stephan Elliott. Australia: Gramercy Pictures, 1994. Amazon Prime Video (103 min), color.
- RIBEIRO, Cláudia. **A paz também é a gente que faz**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2002.
- RICH, Adrienne. La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne. **Nouvelles Questions Féministes**, n. 1, p. 15-43, 1981.
- RUBIN, Gayle. The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex. In: REITER, Rayna R. **Toward an Anthropology of Women**. New York and London: Monthly Review Press, 1975.
- RUMENS, Nick. **Queer Business**. New York, NY: Routledge, 2018.
- ROSA, Heloísa H. F. O processo de reconhecimento de direitos LGBT sob a luz dos direitos humanos e os operadores do direito. In: Encontro Nacional Universitário De Diversidade Sexual, 8, 2010, Campinas. **Anais**: Caderno de Resumos: Assimilação x transformação. Campinas, 2010.

SANDOVAL, Chela. **Methodology of the Oppressed**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

SANT'ANA, Tiago S. Outras cenas do queer à brasileira: Uma incursão sobre artes e geopolíticas queer no Brasil. **Revista Ambivalências**, vol. 4, n. 8, p. 13-49, 2016.

SEDGWICK, Eve K. **Epistemology of the Closet**. Berkeley: University of California Press, 1990.

SEDGWICK, Eve K. **Tendencies**. Durham: Duke University Press, 1993.

SEDGWICK, Eve K. **A Dialogue on Love**. Boston: Beacon Press, 2000.

SIERRA, Jamil Cabral. **Homossexuais, Insubmissos e Alteridades em Transe: Representações da Homocultura na Mídia e a Diferença no Jogo dos Dispositivos Contemporâneos de Normalização**. 131f. (Dissertação) Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado). Universidade Estadual de Maringá, Maringá: 2004.

SILVA, Aline F. Homossexualidade e Educação: um olhar gay no currículo. In **Anais, Fazendo Gênero**, 9, 2010. Florianópolis, 2010.

SPRY, Tami. Autoethnography and the Other: Performative Embodiment and a Bid for Utopia. In: DENZIN, Norman K; LINCOLN, Yvonna S. **The SAGE Handbook of Qualitative Research**. Fifth Edition. p. 1090-1128. Thousand Oaks, CA: Sage, 2017.

SPRY, Tami. **Body, paper, stage: Writing and performing autoethnography**. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2011.

SPRY, Tami. Performing Autoethnography: An embodied methodological praxis. **Qualitative Inquiry**, vol. 7, n. 6, p. 555-569, 2001.

STONEWAAL A luta pelo direito de amar. Direção: Nigel Finch. Estados Unidos e Irlanda: 1995. DVD (99 min), color.

STONEWAAL Onde o orgulho começou. Direção: Roland Emmerich. Los Angeles, CA, Estados Unidos: Elite Filmes, 2015. Amazon Prime Video (129 min), color.

STONEWAAL Uprising. Direção: Kate Davis e David Heilbroner. Estados Unidos: First Run Features, 2010. Amazon Prime Video (82 min), color.

TREVISAN, João S. **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Edição Revista, Atualizada e Ampliada. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VENERA, Raquel A. S. Narrativas (auto) biográficas: Singularidades possíveis. **Revista Ambivalências**, vol. 3, n. 6, p. 51-89, 2015.

WARNER, Michael. **Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory**. Minneapolis: University of Minnesota, 1993.

WATSON, Katherine. Queer theory. **Group Analysis**, v. 38, n. 1, p. 67-81, 2005.

WYATT, Jonathan. A gentle going? an autoethnographic short story. **Qualitative Inquiry**, vol. 11, n. 5, p. 724-732, 2005.

WYATT, Jonathan. Psychic distance, consent, and other ethical issues. **Qualitative Inquiry**, vol. 12, n. 4, p. 813-818, 2006.

YEP, Gust. A.; LOVAAS, Karen E.; ELIA, John P. Introduction: Queering communications: Starting the conversation. **Journal of Homosexuality**, vol. 45, n. 2-4, p. 1-10, 2003.

ZAMPIERI, Giovana B. **Diário das Drags**: construção, desenvolvimento e experiências do universo queen. São Paulo: Edição da Autora, 2017.

Recebido: 15.05.2020

Aprovado: 07.06.2020



ANCESTRALIDADE AFROSERGIPANA: EXPLORANDO AFETO E MEMÓRIA ATRAVÉS DE UM ENSAIO “META-FOTOGRAFICO”¹

AFROSERGIPAN ANCESTRALITY: EXPLORING AFFECTION AND MEMORY THROUGH A “META-PHOTOGRAPHIC” ESSAY

ANCESTRALIDAD AFROSERGIPANA: EXPLORANDO LA AFECCIÓN Y LA MEMORIA A TRAVÉS DE UN ENSAYO “META FOTOGRAFICO”

Luciano Freitas²

 10.21665/2318-3888.v8n15p238-241

RESUMO

O presente artigo apresenta, de forma resumida, o processo de produção de um ensaio fotográfico, explorando metalinguagem, ancestralidade e oralidade, a partir de um recorte de gênero articulado à realidade da comunidade afrodescendente em Sergipe. O referido ensaio, produzido de forma colaborativa com homens e mulheres engajadas nas artes na cultura e na luta antirracista, da capital de Sergipe, Aracaju, foi planejado para ser exposto em forma de varal fotográfico itinerante.

Palavras-chave: Fotografia. Memória. Ancestralidade.

ABSTRACT

This article briefly presents the making of a photo essay, exploring metalanguage, ancestry and orality, from a gender perspective articulated to the reality of the Afro-descendant community in Sergipe. The aforementioned essay, produced collaboratively with men and women engaged in the arts, culture and anti-racist struggle in the capital of Sergipe, Aracaju, was planned to be exhibited in the form of an itinerant photographic clothesline.

Keywords: Photography. Memory. Ancestrality.

RESUMEN

Este artículo presenta brevemente el proceso de producción de un ensayo fotográfico, explorando metalenguaje, ascendencia y oralidad, desde una perspectiva de género articulada a la realidad de la comunidad afrodescendiente en Sergipe. El ensayo antes mencionado, producido en colaboración con hombres y mujeres dedicados a las artes, la cultura y la lucha antirracista, en la capital de Sergipe, Aracaju, fue planeado para ser exhibido en forma de una línea fotográfica itinerante.

Palabras clave: Fotografía, Memoria, Ancestralidad.

¹ Nota: Em função da pandemia de COVID-19, o ensaio a ser exposto como um varal fotográfico itinerante ainda não veio a público. O documentário “Revisitação” pode ser assistido on-line através da plataforma VideoCamp: <https://www.videocamp.com/pt>.

² Servidor público, vinculado à Sec. Estadual de Educação de Sergipe, bacharel em Com. Social/Audiovisual pela Universidade Federal de Sergipe (2019) e Artista Visual. Contato: lucianofreitas2009@gmail.com.

Em julho de 2018 realizei “Revisitação”, um documentário independente em vídeo sobre o ator, escritor e dramaturgo afrosergipano Severo D’Acelino, retratando um pouco da sua trajetória de décadas como militante antirracista, além de depoimentos diversos sobre sua produção literária. Durante o período de produção, passei a frequentar a sua residência, localizada em um bairro próximo ao centro de Aracaju, capital do estado de Sergipe, onde este mantém a Casa de Cultura Afro Sergipana (CCAS), fundada e coordenada por ele, e onde também redige os livros publicados por sua editora, a MemoriAfro. Certa ocasião, percebi uma foto preto e branco de sua mãe, Dona Odília – ampliada a partir de uma 3x4, emoldurada e montada sobre um espelho. A imagem fica pendurada sobre o acesso aos seus aposentos. Naquele momento me surgiu a ideia de fazer uma espécie de “*meta-retrato*”, e sugeri à dançarina e produtora cultural Aline Villaça que fizéssemos uma imagem que “falasse”, ao mesmo tempo, de identidade e ancestralidade. Ela aceitou a proposta, mas passado algum tempo, mudou-se de Sergipe, sem que surgisse a oportunidade de realizar a foto. Resolvi então levar a experiência adiante com o próprio Severo. Ficamos muito satisfeitos com o resultado e então conversamos sobre a possibilidade de ampliar a ideia para um ensaio fotográfico, com o propósito de posteriormente editar um fotolivro a ser publicado pela MemoriAfro.

O ensaio foi produzido entre setembro e dezembro de 2019 e reúne imagens e relatos de 12 pessoas, 6 mulheres e 6 homens (incluindo o autor) de diferentes idades e profissões, mas todas engajadas – de uma forma ou de outra – na luta por uma sociedade mais humana, justa e igualitária. As pessoas foram convidadas a partir de indicações do próprio Severo, ao lado de outras com quem já colaborei pessoalmente, ou acompanho com admiração suas atividades em diversas frentes. Com exceção do autor, todos residiam, à época dos retratos, em Aracaju. A partir da pergunta que inicialmente propus a Aline Villaça - “*Você tem uma foto de sua mãe?*” – a proposta foi expandida para qualquer “ancestral direta”: mãe, avó, bisavó, etc. Eu buscava a presença das “matriarcas negras”... Cada uma deveria também oferecer um breve relato sobre a pessoa escolhida, o que considero fundamental para expor a *essência* destas matriarcas, suas marcas indeléveis impressas sobre o espírito de seus descendentes, e que a imagem apenas não é capaz de revelar. Ao longo do processo fui me dando conta que havia adentrado um

terreno fértil e acolhedor, e que o trabalho transitava entre *subjetividade* e *coletividade*, já que as narrativas possuem ao mesmo tempo características singulares e comuns, principalmente no tocante às vivências da população afrodescendente em nosso País.

Percebi, também, que aquelas imagens impressas em papel, emolduradas ou não, haviam assumido um *status* de “reliquia”, objeto de zelo cuidadoso por quem as havia escolhido e apresentado. Muitas vezes a imagem, de tão especial e singular, havia sido delegada por toda a família àquela pessoa, a fim de ser *preservada*. Em um caso extremo, a única fotografia existente estava em vias de desaparecer e precisou ser transformada em pintura. Em outro caso singular, a pessoa retratada sequer havia conhecido pessoalmente a matriarca escolhida, sua avó, sendo possível saber dela apenas através deste único retrato fotográfico e dos frequentes relatos dos demais parentes. Havendo crescido em uma família de operários, e habituado desde sempre com a posse de uma câmera fotográfica e à produção constante de imagens domésticas, não me dei conta de que representávamos uma exceção, mesmo em pleno séc. XX. Apesar da popularização da fotografia, ainda demorou muito para que parte da população negra do Brasil tivesse pleno acesso ao meio, o que por vezes torna cada foto de um ente querido tão valiosa quanto um diamante, como descrito pelo ensaísta alemão Walter Benjamin em seu texto “Pequena história da fotografia” – publicado pela primeira vez em 1931 – a respeito dos primórdios desta técnica:

Os clichês de Daguerre eram placas de prata, iodadas e expostas na *camera obscura*; elas precisavam ser manipuladas em vários sentidos, até que se pudesse reconhecer, sob uma luz favorável, uma imagem cinza-pálida. Eram peças únicas; em média, o preço de uma placa, em 1839, era de 25 francos-ouro. Não raro, eram guardadas em estojos, como jóias (BENJAMIN, 1985, p. 92).

Por muito tempo o acesso à produção de memória visual foi possível apenas a pessoas abastadas, a um círculo restrito de profissionais que a exploravam comercialmente, ou aos que se apropriaram da técnica como recurso para investigações etnográficas ou antropológicas, o que traz à tona a problemática do olhar que transforma o outro em “exótico” – ou em mero *objeto* – passível de (ab)usos mistificadores e preconceituosos, disfarçados sob o manto de um discurso dito “científico”. Daí a importância do trabalho de fotógrafos afrodescendentes em nosso País, como o do carioca Ierê Ferreira, que registra há décadas expoentes da cultura e das artes no Rio de Janeiro, ou do fotógrafo

baiano Lázaro Roberto, que mantém um museu independente preocupado em manter viva a memória afrodescendente da capital mais negra do Brasil. Aproveito para mencionar também o trabalho experimental do mineiro Eustáquio Neves, que escava suas memórias pessoais e acaba expondo, em imagens questionadoras, a dolorosa memória do grande desastre da escravidão, cujos ecos ainda ressoam em nossas estruturas sociais e econômicas. Ao lado de outros jovens nomes da fotografia, fazem parte de uma linha de frente que leva a frase *“É tempo de falarmos de nós mesmos!”*, da ativista afrosergipana Beatriz Nascimento, ao disputado terreno da produção de imagens.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura.** In: OBRAS ESCOLHIDAS, Vol. 1, Ed. Brasiliense, São Paulo, SP, 1985. Pág. 93. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet.

Recebido: 15.05.2020

Aprovado: 21.06.2020



Minha rainha in terras de Serigy. Minha mãe Odília. Nossa Majestade!!!

Minha mãe era doméstica. Ela fazia doces e, depois, colocou o acarajé também, porque minha avó era quem fazia acarajé e vendia no mercado, e anos depois minha mãe associou o acarajé também, incluiu o acarajé no tabuleiro dela.

Minha mãe era de Riachuelo, mais alta do que meu pai, pouca coisa. Logo, logo, meus pais se separaram, eles brigaram, e meu pai foi pra Santa Rosa e minha mãe ficou aqui em Aracaju, tomando conta da família, quer dizer "A matriarca", né?

(Severo D'Acelino, filho de
Dona Odília Eliza da Conceição)



DOMINGAS . . .

D ecidida e prática
O rdeira e exigente
M inha mãe foi assim mesmo
I gnorante, mas competente!
N ão gostava de "finuras"
G ostava sim, de sinceridade
A vida para ela foi dura
S ó viveu para nos dar felicidades

Eu sou fruto de mulher
Guerreira e muito honesta
Ela criou os seus filhos
Para ser gente que presta
Nos educou com firmeza
Mesmo com vida modesta.

Minha maior referência
Vem da mamãe, vou falar
Ela me ensinou a ler
A escrever, também contar
E mostrou que a leitura
Nos faz sorrir e chorar.

(Alaíde Souza, filha de
Dona Domingas Souza)



Lembro de ela tá pisando o café no pilão

e eu acompanhando o movimento. Ela avisa pra me afastar. Eu persisto. O pilão escapa da mão dela e lasca meu nariz. Um lençol de sangue foi pintado nesse dia. Ela carinhosamente me colocou de cabeça pra baixo a queimou tufos de algodão para eu inalar e assim estancar o sangramento.

Matriarca extremamente carinhosa. Batalhadora. Criou 9 filhos sozinha. Alegre. Forrozeira. E muito querida na comarca de Itapipoca. Amava ver ela fazendo o algodão no fuso.

(Jan de Lonan, neto de
Dona Maria Seleste de Lima)



Minha mãe me deu um universo pra morar.

São muitas as referências. Umas apoiadas em materialidades. Outras tão abstratas que nem consigo descrever em imagens. Nesse universo moram Tina Turner e Janes Joplin, que ressoavam na casa durante toda a minha infância. Moram as idas para almoçar no Texano depois da escola, idas ao Gosto Gostoso, idas ao terreiro quando passava dias com minha vó Nita, sua mãe. Nesse universo, meu, também moram minhas iniciações à escrita, que ela incentivou em nossa convivência - escritas que hoje são meu ofício e meu ócio. Um universo que, com essas imagens e com os sentimentos que não sei descrever, mora dentro de mim e ao qual recorro para estar em paz - seja quando fora é guerra ou é amor. Obviamente, a construção disso tudo não veio apenas permeada de tranquilidade. Assim como a relação de muitas mulheres, a nossa foi construída em meio a opressões, que sofremos e reproduzimos. Mas, o que fica, cada vez mais ao longo do tempo, do meu tempo de vida até aqui, é a força do mundo ideal, positivo, que ela exprimia em palavras e gestos no dia a dia e que aos poucos, lapido positivamente e me entranho mais. Minha mãe me legou uma dimensão poética e política da qual não abro mão. E que é parte do que lego também ao meu filho, mimetizando um ambiente de verdades - com contradições e revelações - no qual ambas as dimensões, poética e política, estão. Enfim, o que minha mãe me deu foi um universo pra morar, onde remexo, renovo e reconstruo o que sou sem me perder.

(Aline Braga, filha de Dona Marilene
Braga Farias de Souza)



Simplesmente Zizi.

D. Zizi, nascida em São José da Caatinga, Japaratuba, Sergipe, em 1923, era mulher incomum, pois, antes da década de setenta raramente as mulheres casadas trabalhavam fora de casa, salvo como doméstica das famílias abastadas ou em serviços similares. D. Zizi era a líder na família e agregava em torno dela pessoas do local onde morava, dado o carisma que possuía. Tinha espírito empreendedor e, praticamente, o progresso social e econômico da família decorreram das suas iniciativas. Seu Marido, Júlio, nascido no mesmo povoado, reconhecia nela estas características. Assim foi quando decidiu sair do local de nascimento e ir para Maruim e depois para a capital, Aracaju, levando a família. Dentre as atividades que desenvolveu como figura popular bastante conhecida na comunidade em que passou grande parte do seu tempo, região entre o bairro Dezoito do Forte e Santos Dumont, foram de feirante e, por pouco tempo, organizadora de passeios, comum numa época em que se fretava ônibus para se ir às praias locais. A atividade de doceira certamente foi marcante. Todas as guloseimas conhecidas em Sergipe, feitas a base de milho e mandioca, ela dominava as receitas. O pé-de-moleque se constituiu na sua marca registrada, tamanho o capricho, tanto no sentido gustativo, quanto estético. O biótipo de D. Zizi estava perfeitamente inserido no caldeirão étnico brasileiro. A partir do seu irmão único, podia-se ter ideia de que o seu pai era um típico cafuzo: reunião de traços de indivíduos originários brasileiros e africanos. Sua mãe, uma mulher de pele, olhos e cabelos claros guardava todas as características dos diversos povos europeus que ocuparam a península ibérica. Segundo depoimentos de parentes, o relacionamento entre os pais de D. Zizi não era aceito, sob o argumento de ele ser um homem estrangeiro, saveirista baiano, e que não passava muito tempo fixo em um local. Na verdade, a cor da pele era o real e principal motivo. D. Zizi perdeu os pais logo cedo, quanto tinha em torno de 5 anos. Foi criada pela tia de nome Maricas. Casou-se com Júlio da Cruz, com quem teve sete filhos, sendo cinco mulheres e dois homens. O artista visual Antônio da Cruz é o mais velho dos dois.

(Antônio da Cruz, filho de Dona Maria Siqueira Santos)



Minha avó ficou viúva, aos 35 anos, com 10 filhos.

Minha avó morava numa fazenda no Castanhal, no Siriri, e meu avô trabalhava no carro-de-boi. Ele sempre falava que nunca queria esse ofício para os filhos. Então, quando ele faleceu a minha avó veio pra Aracaju. Uma pessoa alugou um quartinho pra ela. Imagine: 35 anos, viúva, morando num quartinho com dez filhos! Antigamente tinha esse negócio de dar o filho pra alguém criar, né? E muitas pessoas quiseram, inclusive a minha mãe, que era muito esperta, e a minha avó disse que não, que ia criar os dez, e assim ela fez. Criou os dez filhos sozinha e, graças a Deus, todos estão bem, ninguém partiu pra um lado negativo. Ao chegar em Aracaju, pra obter uma renda, ela começou a vender beiju, pé-de-moleque, vendia pé-de-moleque no antigo Cinema Vitória e vendia também no Carrossel do Tobias, e assim ela criou os dez filhos. Minha avó era prima do Mestre Euclides, e gostava de brincar o folclore, e, assim, a lembrança que eu tenho de minha avó é que todos os dias o meu pai e a minha mãe passavam lá, para a gente 'dar a benção' a ela. Ela morava no Bairro Cirurgia, a casa ainda existe, e ela ficava sentadinha - a casa era, assim, de corredor - e ela ficava sentadinha numa cadeira de balanço, porque ela era uma senhora doente, ela tinha 'barriga d'água' e vivia internada, muitas vezes, fraquinha, e todos os dias nós íamos lá pra 'dar a benção', todos os filhos, primos, sobrinhos, netos, todos chamavam ela de 'MAMÃE!'... aí ela beijava a nossa mão, a gente beijava a mão dela, em seguida ela dizia: 'Cadê o chêirinho de mômô?', e a gente baixava a cabeça e ela dava um 'Xêro' na cabeça da gente. Essa é uma imagem que está muito forte na minha mente, bem clara, eu vejo todo o cenário, quando lembro da minha avó. Foi uma guerreira, né? ...e quando as coisas apertavam, às vezes faltava a 'mistura', ela não ia pedir, não! Ela ia ali, na praia Formosa, na 13 de Julho, catar caranguejo pra vender. E assim, ela criou os dez filhos e eu tenho muito orgulho da história da minha avó, como também tenho muito orgulho da história da minha mãe. São duas guerreiras, né? Domitila Maria de Jesus e Agripina dos Santos!

(Dora Santos, neta de Dona
Domitila Maria de Jesus)



Maria Edilde Dos Santos,

Nascida no povoado Pedras na cidade de Capela Sergipe, neta de índio e escravo, nunca teve a oportunidade de estudar, desde sua infância teve que trabalhar e aos 17 anos já havia conseguido conquistar uma nova casa para seus pais, trabalhando pelas fazendas e feiras de Capela. Um tempo depois casou-se e então veio para capital do estado Aracaju onde logo se estabeleceu comercializando Acarajé (ofício que aprendeu nos caminhos da vida).

Na rua São Cristóvão, em frente ao edifício Jangada no cento de Aracaju, ela estabeleceu seu ponto fixo, conquistou casa própria, criou 5 filhos e por mais de 5 décadas, vendeu seus bolinhos e compartilhou de sua alegria e simplicidade para gerações de Aracaju.

(Sly Canuto, neto de Dona
Maria Edilde Dos Santos)



Maria da Conceição ou dona Morena,

Assim minha vó era conhecida. Eu não a conheci, quando nasci ela já havia partido para o orum, mas sempre esteve presente, no olhar das pessoas quando olhavam pra mim e dizia como éramos parecidas. Ou em algum doce ou prato saboroso que fazia meu pai revirar a memória e contar algumas boas histórias de como a minha vó era uma cozinheira de mão cheia.

Me vejo semente, me vejo fruto dessa raiz forte que minha vó foi e é, destemida não se rendia às adversidades, e eram muitas. Mulher negra, pobre, no Rio de Janeiro, criando 4 meninos, e mesmo casada, carregava uma sobrecarga desumana. Palavras do meu pai, "se só tinha um pouco de carne, ela multiplicava", assim era dona Morena, multiplicadora, seja de comida ou de sonhos, e embaixo de sua asa todos estavam protegidos.

Devota de Nossa Senhora da Conceição, mas sem negar a espiritualidade ancestral, vó Morena deixou pra nós um legado de amor, de força e de fé. A força marcada a ferro na pele preta que resiste às intempéries da vida.

(Laila Oliveira, neta de
Dona Maria da Conceição)



Judite Daniel dos Santos.

Nascida em 1919, seu nome Centro Africano é Kélèjän e foi recebido em sua feitura no Abassá São Jorge...

Ela é uma ponte entre o presente e a Africa Central dos antepassados, uma ancestral revivida em sonhos e imortal em palavras, aquele que nos ensinou e ensina os segredos.

(Erike Ogun, bisneto de Dona
Judite Daniel dos Santos)



Minha biza pariu minha avó com 14 anos.

Foi a primeira dos 22 filhos que ela teve.

Minha avó pariu cedo, meu pai foi pai cedo, também...
Quando eu nasci minha Biza tinha cerca de 65 anos ...
Faleceu aos 89, com uma saúde de dar inveja em qualquer
novinho de 20 hoje. Tenho certeza que ela estaria viva se
fosse menos teimosa inclusive... "Minha riqueza"... Ela me
chamava assim.

(Layne Almeida, bisneta de
Dona Maria de Hermógenes Almeida)



Ex-operária, fotógrafa amadora,

Pernambucana de Carpina, mãe de três filhos criados com muito esforço no subúrbio de Salvador ao lado do meu pai, também operário, foi com ela que passei a me interessar por fotografia, dando umas olhadinhas no cursinho por correspondência do Instituto Universal Brasileiro que ela fazia, com direito a revelação de filme e tudo o mais.

Apesar de não fotografar mais hoje em dia, permanece no cargo de guardião oficial do acervo fotográfico da família e suas gerações... O curioso é que quando comecei esse projeto, motivado pela pergunta "você tem um retrato de sua mãe?" eu mesmo não tinha nenhum...

...agora, eu tenho!

(Luciano Freitas, filho de Dona
Marilene Maria de Freitas)



Eu escolhi minha vó,

Leonor Silva dos Santos, conhecida como Dona Preta. Uma mulher que foi muito importante pra mim e faz muita falta, descansou em 2005, o dia mês eu não sei, pq desde que a perdi, quis apagar aquele dia da minha memória, aquela dor que parecia não ter fim, sei o ano pq foi o ano que perdi muita aula pra ir para o hospital dar o almoço dela, ela só queria comer comigo. Vó, era uma das poucas e boa rezadeira da comunidade, eu queria muito ser uma rezadeira como ela e pedia para ela me rezar apenas para tentar aprender as orações que ela fazia, sem sucesso, apenas sussurros e folhas de pinhão ou goiabeira na cara, ela sempre cultuou o que lhe foi herdado pelos seus ancestrais. Batalhadora lavou por muito tempo roupa de ganho, veio do povoado Patioba em Japaratuba, morou na Maloca no bairro Cirurgia, casou com Everaldo Domingos dos Santos e se mudou para o Jardim Esperança no Inácio Barbosa.

Era muito carismática, dessas que sorria com os olhos, participava do grupo de idosos da comunidade e fazia questão de interagir em todas as ações do grupo, me levou na maioria dos passeios. Essa mulher é minha referência enquanto mulher... Mulher Preta, dona de casa, mãe e pai, candomblecista, que não esmorecia mesmo com todas dororidades da vida. Obrigada, vó!!!

(Judy Ben, neta de Dona
Leonor Silva dos Santos)



VIOLÊNCIA DOMÉSTICA CONTRA MULHER: REVISÃO DE LITERATURA
DOMESTIC VIOLENCE AGAINST WOMEN: LITERATURE REVIEW
VIOLENCIA DOMÉSTICA CONTRA LAS MUJERES: REVISIÓN DE LA LITERATURA

Francielle Feitosa Dias Santos¹

 10.21665/2318-3888.v8n15p242-261

RESUMO

A violência contra a mulher pode ser definida como conduta baseada no gênero, que provoque morte, dano ou sofrimento físico, sexual ou psicológico à mulher, tanto no âmbito público quanto privado, ocorrida seja na família, seja em qualquer relação interpessoal, este estudo enfatizou a violência doméstica contra a mulher. Neste sentido, o presente trabalho traz um estudo descritivo sobre essa temática. Trata-se de um estudo descritivo analítico através de uma pesquisa bibliográfica sobre violência contra a mulher realizada nas bases de dados Pubmed e Scielo em março de 2020. Os critérios de inclusão foram artigos publicados nos últimos cinco anos ou textos científicos, documentos governamentais com texto completo disponível. Como estratégias de busca foram utilizados operadores booleanos and, or, e not violência entre parceiros íntimos. Foram incluídos 10 artigos que corresponderam aos critérios do estudo. As revistas as quais essas publicações estão vinculadas variam entre as áreas da saúde, direito, ciências sociais. Considerando apenas o primeiro trimestre de 2020 esse tema está sendo pauta de mais estudos e publicações. Dos 10 artigos três abordaram a importância do engajamento de profissionais de saúde para intervenção humanizada com vítimas de violência doméstica. A abordagem necessária nesses casos pode ser multidisciplinar, beneficiando as vítimas de violência doméstica e evitando prováveis consequências – transtornos de ansiedade e depressão, ou até suicídio.

Palavras-chave: Violência Doméstica Contra Mulher. Direitos Humanos. Autonomia Pessoal.

¹ Mestre em Ciências da Saúde pela Universidade Federal de Sergipe, bolsista CNPq (2016). Especialista em Disfagia pelo Conselho Federal de Fonoaudiologia. Pós-Graduada em Disfagia e Fonoaudiologia Hospitalar, INCISA (2017). Graduada em Fonoaudiologia pela Universidade Federal de Sergipe (2013). Pós-Graduada em Educação Especial: Deficiência Física UNIASSELVI (2020). Graduada em Fisioterapia pela Faculdade Estácio de Sergipe (2017). E-mail: francielle.feitosa.dias.santos@gmail.com.

ABSTRACT

Violence against women can be defined as gender-based conduct that causes death, physical, sexual or psychological harm or suffering to women, both in the public and private spheres, whether in the family or in any interpersonal relationship, this study emphasized domestic violence against women. In this sense, the present work brings a descriptive study on this theme. This is a descriptive analytical study through a literature search on violence against women conducted in the databases Pubmed and Scielo in March 2020. The inclusion criteria were articles published in the last 5 years or scientific texts, government documents with full text available. As search strategies, Boolean operators and and or, not violence between intimate partners were used. 10 articles were included that corresponded to the study criteria. The journals to which these publications are linked vary between the areas of health, law, social sciences. Considering only the first quarter of 2020, this topic is the subject of more studies and publications. Of the 10 articles 3 addressed the importance of engaging health professionals for humanized intervention with victims of domestic violence. The necessary approach in these cases can be multidisciplinary, benefiting victims of domestic violence and avoiding likely consequences - anxiety and depression disorders, or even suicide.

Keywords: Domestic Violence Against Women. Human Rights. Personal Autonomy.

RESUMEN

La violencia contra la mujer puede definirse como una conducta basada en el género que causa la muerte, daño físico, sexual o psicológico o sufrimiento a las mujeres, tanto en el ámbito público como privado, ya sea en la familia o en cualquier relación interpersonal, este estudio enfatizó la violencia doméstica contra las mujeres. En este sentido, el presente trabajo trae un estudio descriptivo sobre este tema. Este es un estudio analítico descriptivo a través de una búsqueda bibliográfica sobre la violencia contra la mujer realizada en las bases de datos Pubmed y Scielo en marzo de 2020. Los criterios de inclusión fueron artículos publicados en los últimos 5 años, textos científicos, documentos gubernamentales con texto completo disponible. Como estrategias de búsqueda, se utilizaron operadores booleanos y/o no violencia entre parejas íntimas. Se incluyeron 10 artículos que correspondían a los criterios del estudio. Las revistas a las que están vinculadas estas publicaciones varían entre las áreas de salud, derecho, ciencias sociales. Considerando solo el primer trimestre de 2020, este tema es objeto de más estudios y publicaciones. De los 10 artículos 3 se abordó la importancia de involucrar a profesionales de la salud para la intervención humanizada con víctimas de violencia doméstica. El enfoque necesario en estos casos puede ser multidisciplinario, beneficiando a las víctimas de violencia doméstica y evitando las posibles consecuencias: trastornos de ansiedad y depresión, o incluso suicidio.

Palabras clave: Violencia Doméstica Contra La Mujer. Derechos Humanos. Autonomía Personal.

Introdução

O conceito de violência é ambíguo, complexo, implica vários elementos e posições teóricas. As formas de violência são tão numerosas, que é difícil explicá-las de forma completa. A violência pode ser natural, ninguém está livre da violência, porque ela é própria de todos os seres humanos; ou artificial, quando a violência é geralmente um excesso de força de uns sobre outros. A prática da violência expressa atitudes contrárias à liberdade e à vontade de alguém, em que reside a dimensão moral e ética (MODENA, 2016).

A Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência Contra a Mulher (Convenção de Belém do Pará, 1994) define a violência contra a mulher como um ato ou conduta baseada no gênero, que cause morte, dano ou sofrimento físico, sexual ou psicológico à mulher, tanto na esfera pública como na esfera privada: ocorrida no âmbito da família ou unidade doméstica ou em qualquer relação interpessoal, quer o agressor compartilhe, tenha compartilhado ou não a sua residência, incluindo-se, entre outras formas, o estupro, maus-tratos e abuso sexual; ocorrida na comunidade e cometida por qualquer pessoa, incluindo, entre outras formas, o estupro, abuso sexual, tortura, tráfico de mulheres, prostituição forçada, sequestro e assédio sexual no local de trabalho, bem como em instituições educacionais, serviços de saúde ou qualquer outro local; e perpetrada ou tolerada pelo Estado ou seus agentes, onde quer que ocorra (CARDOSO, 1996).

No Brasil, os últimos anos foram marcados por importantes iniciativas governamentais, especialmente no campo legislativo, para enfrentar o problema da violência contra as mulheres. Pesquisa realizada pelo Instituto Data Senado indica que, em 2015, 18% das mulheres entrevistadas afirmaram já terem sido vítimas de algum tipo de violência doméstica, seja ela física, sexual, psicológica, moral, patrimonial. E, de acordo com o Mapa da Violência 2015 – Homicídio de Mulheres no Brasil, a taxa de homicídios de mulheres no país entre os anos de 2006 e 2013 aumentou em 12,5%, chegando a 4,8 vítimas de homicídio em cada 100 mil mulheres. Somente em 2013 foram registrados 4.762 homicídios de mulheres no ano, ou 13 assassinatos por dia, em média (BRASIL, 2016).

Na grande maioria dos estados é possível observar a redução, no período, da taxa de homicídios de mulheres brancas, em contrapartida ao incremento da violência letal contra as mulheres pretas e pardas, principalmente nos estados da região Norte, acompanhando a tendência nacional. Observa-se que as regiões Norte e Sul do País foram as que apresentaram os maiores índices de registro de ocorrência de estupro em todo o Brasil. De forma isolada, é possível destacar Acre (120,7), Roraima (110,4) e Mato Grosso do Sul (106,3) cujas taxas de registro de ocorrências de estupro por 100 mil mulheres são superiores ao dobro da taxa de outros estados (BRASIL, 2016).

As consequências da violência contra as mulheres podem se apresentar de diversas formas, causando grande impacto na rotina diária, como pânico, desvalorização pessoal, desespero, sensação de abandono e distúrbio do estresse pós-traumático, podendo chegar inclusive a casos de homicídios. De acordo com os direitos humanos presentes no código penal na Lei nº 11.340 (Lei Maria de Penha), toda mulher tem direito ao respeito e à dignidade, igualdade, liberdade de associação; liberdade de professar a religião e as próprias crenças (SILVA et al., 2013).

O objetivo deste trabalho foi realizar um levantamento bibliográfico sobre essa temática tão atual e importante – violência doméstica contra a mulher – buscando analisar desdobramentos dos fatos e possíveis estratégias de intervenção e prevenção de novos casos, cuja atuação interdisciplinar visa favorecer a proteção e empoderamento da mulher.

1. Metodologia

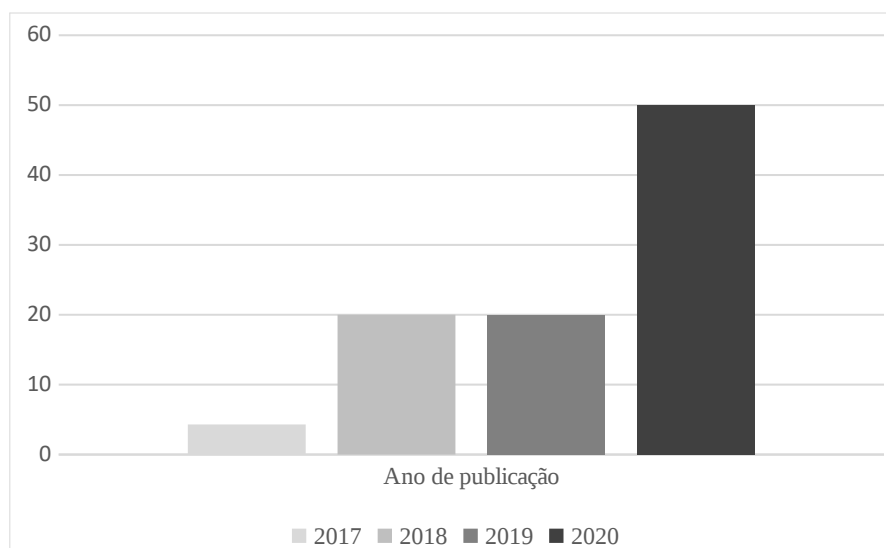
Trata-se de um estudo descritivo analítico através de uma pesquisa bibliográfica sobre violência contra a mulher realizada nas bases de dados Pubmed e Scielo em março de 2020. Os critérios de inclusão foram artigos publicados nos últimos cinco anos ou textos científicos, documentos governamentais e com textos completos disponíveis. Como estratégias de busca foram utilizados operadores booleanos *and*, *or* e *not* violência entre parceiros íntimos.

A leitura dos títulos foi realizada para verificar sobreposição dos estudos entre os levantamentos nas duas bases de dados e para excluir os artigos anteriores a 2016. Em seguida, realizou-se a leitura dos resumos para verificar se os estudos se enquadravam no escopo do estudo. Critérios de exclusão: trabalho de conclusão de curso, artigos que enfatizassem violência contra mulheres gestantes, crianças e idosos; violência educacional; violência sexual ou entre parceiros íntimos. Por fim, houve a leitura na íntegra dos artigos selecionados.

2. Resultados

Foram incluídos 10 artigos que corresponderam aos critérios do estudo. O percentual do ano de publicação dos artigos incluídos foram 2017 (10%), 2018 (20%), 2019 (20%), 2020 (50%). As revistas as quais essas publicações estão vinculadas variaram entre as áreas da saúde, direito, ciências sociais. Considerando apenas o primeiro trimestre de 2020 esse tema está sendo pauta de mais estudos e publicações.

Figura 1: Gráfico com percentual do ano de publicação dos artigos incluídos



Quadro 1: Síntese dos pontos principais dos artigos incluídos no estudo

Autor	Objetivo	Desfecho
ECHEVERRIA, OLIVEIRA, ERTHAL, 2017	Analisar as relações entre mulheres em situação de violência doméstica e o seu trabalho	A violência doméstica praticada pelo cônjuge afeta a atividade laboral, trazendo consequências no rendimento e na rotina de trabalho, sendo difícil separar os problemas de casa das atribuições de seus empregos. O estresse, falta de concentração, preocupação e tristeza foram sintomas apontados pelas entrevistadas.
PARIZOTTO, 2018	Problematizar a utilização da modalidade jurídica da mediação de conflitos em processos cíveis relacionados à violência doméstica	A modalidade jurídica de conciliação ou mediação de conflitos reforça as desigualdades instaladas nas relações de gênero em contextos de violência doméstica e oferece uma solução superficial e insuficiente ao enfrentamento da violência doméstica.
SILVA et al., 2018	Identificar e comparar a estrutura e conteúdo das representações da violência doméstica contra a mulher entre discentes de um curso de graduação em Enfermagem.	Destaca-se o termo medo evocado com maior frequência por ambos os grupos, as discentes dos períodos iniciais o correlacionaram ao sentimento da vítima em relação ao agressor, já o grupo dos períodos finais associaram o termo medo ao seu futuro profissional com receio de represálias. É importante que as instituições de ensino possam refletir sobre a inserção dessa temática na grade curricular.
OLIVEIRA & FERIGATO, 2019	Identificar e analisar esses processos voltados para a atenção às mulheres vítimas de violência doméstica e familiar, no contexto da Atenção Básica de Saúde	Abordar a violência contra mulher dentro dos serviços de saúde através de práticas de pesquisa tem se mostrado um bom dispositivo estratégico para o engajamento de profissionais com o tema, bem como, a academia pode se corresponsabilizar com práticas de formação e produção de conhecimento que auxiliem o enfrentamento da violência e seus efeitos.
SOUZA & SILVA, 2019	Analisar as conexões entre a violência acometida contra a mulher, no contexto das relações afetivas, e os seus desdobramentos.	A violência não é uma questão específica de uma determinada esfera. Os profissionais das diversas áreas devem estar preparados para esta realidade, no entanto, para transformá-la é essencial que haja diálogo entre vítimas e profissionais, no sentido de uma intervenção humanizada e de qualidade.
AMARIJO et al., 2020	Refletir acerca da violência doméstica contra a mulher na perspectiva dos quatro pilares da educação.	Trabalhar as nuances que a violência apresenta exige que os enfermeiros tenham conhecimentos e saibam como atuar sobre ela o que requer uma aptidão para a reflexão, considerando as questões de ensino, repensando as práticas de saúde, tendo em vista a formação de profissionais capacitados para assistência integral aos indivíduos.

OLIVEIRA et al., 2020	Levantar dados epidemiológicos, observar como é feito o encaminhamento dos casos considerando idade, cor e ocupação das vítimas.	O perfil característico da mulher agredida em município do estado de Minas Gerais é parda, com idade entre 15 a 60 anos, do lar e moradora de regiões com altos índices de criminalidade, pobreza e falta de assistência pública, sendo o cônjuge o principal agressor.
MONTANINI & MOREIRA, 2020	Analisar a realidade abordada em duas obras literárias, "A Dócil" de Fiódor Dostoiévski e "Papel de Parede Amarelo" de Charlotte Perkins Gilman	É importante alimentar a vida coletiva e nela se apoiar, encontrar meios de subversão que não sejam eles também, violentos. Depressão e suicídio são distúrbios frequentes em mulheres vítimas de violência doméstica, no entanto, elas precisam de ajuda/assistência à saúde para evitar o agravamento do quadro.
SINGULANO & TEIXEIRA, 2020	Investigar quais medidas que os adolescentes entendem ser necessárias para dar fim à violência doméstica e familiar contra as mulheres no Brasil.	Permanência de masculinidade, os homens apresentaram, proporcionalmente, maior tolerância à violência, mais discursos punitivistas e mais culpabilização da vítima. Esse dado aponta para a urgência de adotar medidas que visem a transformação dos padrões de masculinidade, para incluir efetivamente os homens na luta pelo fim da violência doméstica contra as mulheres.
PRANDO & BORGES, 2020	Problematizar casos referentes a Medidas Protetivas de Urgência indeferidas	As contribuições feministas para as teorias de risco buscam ultrapassar o limite público/privado ao reconhecer que muitas mulheres são vítimas de violência doméstica e que para elas a casa não é um ambiente seguro, entretanto, ocorre relutância de intervenção da sociedade no âmbito privado/doméstico, fundamentando assim, o indeferimento de Medidas Protetivas de Urgência.

3. Discussão

Várias organizações e movimentos feministas surgiram pelo mundo no século XX, e no Brasil não foi diferente. A luta por igualdade de gênero e maior visibilidade da condição feminina se destacou principalmente na década de 1980. As lutas pela igualdade empreendidas por movimentos feministas construíram várias ações e políticas públicas a favor do gênero feminino. As políticas públicas começaram a ser redefinidas em torno de temas nas quais a mulher encontra-se presente, promovendo e estimulando a criação de diversos serviços no Brasil que contribuem com a desconstrução da desigualdade de gênero. Um desses serviços compreende os Centros de Referência de Atendimento à

Mulher, que tem como objetivo fornecer atendimento psicológico, social e, muitas vezes, orientação jurídica para mulheres em situação de violência (ECHEVERRIA, OLIVEIRA, ERTHAL, 2017).

A violência não é uma questão específica de uma determinada esfera, apresenta a multiplicidade de fenômenos complexos, que incluem fatores biológicos, sociais, econômicos e culturais interagindo entre si. De acordo com o contexto histórico, a violência se transforma de maneira contínua e a cada alteração social assume novos significados. A violência de gênero é uma das expressões da violência inserida na sociedade, é um tipo de agravo que retrata em sua composição a desigualdade, baseada em papéis sociais determinados. O gênero, neste caso, é tido como fator determinante na configuração das relações interpessoais e sociais. O conceito de gênero surge enquanto uma concepção que traz possibilidade de compreensão e análise das expressões desiguais entre homens e mulheres. Os profissionais das diversas áreas devem estar preparados para esta realidade, no entanto, para transformá-la é essencial que haja diálogo entre vítimas e profissionais, no sentido de uma intervenção humanizada e de qualidade (GOMES et al., 2007; VIEIRA, PADOIN, PAULA, 2010; SOUZA & SILVA, 2019).

De acordo com Echeverria, Oliveira e Erthal (2017), a desestruturação do provedor masculino acaba provocando a sensação de fracasso, levando muitos homens a assumirem comportamentos de violência, pânico e fuga por não terem se adaptado a essas mudanças, sendo que os comportamentos violentos podem ser potencializados quando associados ao alcoolismo. Na condição atual de sociedade a mulher assume diversos papéis, como independente, que trabalha fora e tem seu próprio dinheiro, fato que, na verdade, acaba ocultando o que está por trás disto, que é o aprofundamento das desigualdades de gênero, por exemplo. A violência doméstica praticada pelo cônjuge afeta a atividade laboral da mulher e provoca impacto no rendimento e na rotina de trabalho, sendo difícil separar os problemas de casa das atribuições profissionais. Além disso, estresse, falta de concentração, preocupação e tristeza foram sintomas citados por entrevistadas no estudo.

Em contrapartida, Silva et al. (2018) destacaram que o termo medo foi evocado com maior frequência por ambos os grupos estudados, sendo que as discentes dos períodos iniciais correlacionaram o medo ao sentimento da vítima em relação ao agressor, já o grupo dos períodos finais associaram o termo medo ao seu futuro profissional com receio de represálias. Os autores realizaram um estudo qualitativo, entre agosto a novembro de 2014, com 132 discentes de enfermagem, sendo 71 dos primeiros períodos e 61 dos períodos finais, os dados foram coletados através de evocações e entrevistas, em seguida foram tratados por meio da análise de conteúdo.

Prado (2015) relatou que no Brasil, a Central de Atendimento à Mulher reportou 63.090 casos de violência de janeiro a outubro de 2015, destes, 67,36% tinham como autores o parceiro, ex-parceiro da vítima. Ainda em 64,5% os filhos presenciaram a violência e em 17,73% presenciaram e sofreram agressões. As principais formas de violência relatadas foram a física, psicológica, moral, sexual e patrimonial, respectivamente. Concordando com Echeverria, Oliveira e Erthal (2017), Silva et al. (2018) e Oliveira et al. (2020), quanto a constatação de que na maioria dos casos de violência doméstica o autor da agressão é o cônjuge.

A Lei Maria da Penha (Lei n. 11.340/2006) é um marco de grandes inovações no enfrentamento à violência doméstica de gênero, especialmente por tratar este fenômeno a partir de suas particularidades, combinando a atuação de uma multiplicidade de atores em torno de ações de prevenção e repressão à violência, assim como de assistência à mulher em situação de violência. A respeito do Poder Judiciário, a Lei Maria da Penha indica a criação dos Juizados Especializados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher. A esses juizados cabem tratar as ações criminais, bem como as ações cíveis que tivessem, como causa de seu pedido, eventos de violência doméstica de gênero. Exemplos cíveis dessas causas: separação, divórcio, reconhecimento e dissolução de união estável, fixação de guarda e pensão alimentícia. Essa disposição garante ao juiz conhecimento amplo sobre um caso, possibilitando-o arbitrar de maneira coerente sobre as diversas questões implícitas no evento de violência doméstica de gênero (BEHRING, 2003; BRASIL, 2013).

Em 2010, o Conselho Nacional de Justiça aprovou a Resolução n. 125 cujo objetivo foi impulsionar e uniformizar os métodos consensuais de solução de conflitos. A partir de sua publicação, os Tribunais de Justiça tiveram até 12 meses para implementar os Centros Judiciários de Solução de Conflitos e Cidadania (Cejusc) locais designados para ocorrer as sessões de conciliação e mediação. Em 2015, foi aprovado o novo Código de Processo Civil – Lei n. 13.105 – e também a Lei de Mediação, n. 13.140/2015. O novo Código de Processo Civil trouxe regras que privilegiam a conciliação entre as partes enquanto forma de solução dos conflitos. Todo o processo de mediação judicial deverá ser concluído em até 60 dias, contados a partir da primeira sessão, salvo quando as partes, de comum acordo, requisitarem sua prorrogação (PARIZZOTO, 2018).

De acordo com a Lei de Mediação, seriam princípios norteadores dessa modalidade jurídica: imparcialidade do mediador; isonomia entre as partes; oralidade; informalidade; autonomia da vontade das partes; busca do consenso; confidencialidade; boa-fé. Considerando que a violência doméstica de homens contra mulheres se desenvolve a partir da disparidade de poder entre as partes, Parizzoto (2018) defende a opinião que esse modelo de solução de conflitos não atende às particularidades do fenômeno da violência doméstica de gênero. Corroborando com Echeverria, Oliveira e Erthal (2017), Silva et al. (2018) e Oliveira et al. (2020) que destacam o parceiro da vítima como o principal agressor.

A violência doméstica é frequente na vida de muitas mulheres, com taxa de 4,8 homicídios por 100 mil mulheres brasileiras, sendo que o Brasil ocupou a 5ª posição, em um grupo de 83 países com dados homogêneos, fornecidos pela Organização Mundial da Saúde, sendo possível observar como os índices locais excedem, em muito, os encontrados na maior parte do mundo. Vale frisar que a notificação de violência doméstica, sexual e/ou outras violências foi implantada no Sistema de Informação de Agravos de Notificação (SINAN), em 2009, e ainda apresenta problemas de cobertura, porque nem todos os locais notificam, ou seja, ocorre subnotificação. Os países que antecederam o Brasil foram El Salvador - 8,9/100 mil mulheres, em primeiro lugar, seguidos por Colômbia (6,3), Guatemala (6,2) e Rússia (5,3), respectivamente. No

entanto, países europeus apresentaram índices mais baixos como Espanha (0,5/100 mil mulheres), Suíça, França e Itália (0,4) (WASELFISZ, 2015).

Oliveira et al. (2020) acreditam que mesmo que ocorra notificação no SINAN esses dados em sua maioria não são convertidos em ações de prevenção, promoção e recuperação da saúde da mulher, sendo que a Atenção Básica é de extrema importância na propagação de informação, no acolhimento, no manejo e no acompanhamento das vítimas de violência. Concordando com Waiselfisz (2015) e Oliveira e Ferigato (2019) sobre a subnotificação dos eventos de violência contra a mulher e a necessidade de assistência à saúde promovida pela atenção básica a essas vítimas de violência doméstica, respectivamente.

A Política Nacional de Atenção Integral à Saúde da Mulher, criada pelo Sistema Único de Saúde para melhorar a assistência às mulheres brasileiras, tem como uma das metas promover a ampliação do número de profissionais da Estratégia de Saúde da Família (ESF) capacitados em especificidades de gênero para ampliar em 20% o número de serviços de saúde com notificação de violências de gênero. No interior dos serviços de saúde, as violências doméstica e sexual têm sido associadas a maiores índices de suicídio, abuso de álcool e outras drogas, cefaleia, distúrbios gastrointestinais e situações de sofrimento psíquico em geral. Quanto à saúde reprodutiva, a violência contra mulher tem sido associada a dores pélvicas crônicas, infecções sexualmente transmissíveis (ISTs), além de doenças pélvicas inflamatórias e gravidez não planejada (BRASIL, 2013; OLIVEIRA e FERIGATO, 2019).

Oliveira e Ferigato (2019) realizaram um estudo qualitativo adotando a perspectiva definida pela pesquisa-intervenção, buscando identificar e analisar práticas e tecnologias de intervenção terapêuticas ocupacionais na atenção a mulheres vítimas de violência na atenção básica em saúde. Os principais espaços de intervenção e de encontro entre terapeutas ocupacionais e mulheres vítimas de violência citados foram a própria unidade de saúde, o domicílio e o território de forma mais ampla, incluindo seus espaços abertos e institucionais; assim como as principais metodologias de abordagem junto às mulheres foram citados atendimentos individuais em terapia ocupacional, atendimentos em

grupo, oficinas de geração de renda, atendimentos familiares, visitas/atendimentos domiciliares, apoio matricial e acompanhamentos terapêuticos.

A violência doméstica e familiar é um fenômeno complexo resultante da conjugação de diversos fatores, pois não é possível identificar de forma isolada uma causa. Características sociais, econômicas, psicológicas, culturais, a nível pessoal ou coletivo, interagem entre si, culminando na violência. Assim, para erradicação dessa prática, são necessárias ações multi e interdisciplinares, que incluem desde o tratamento criminal da questão, e que contemplem o atendimento não somente da vítima e do agressor, mas de toda família. A Lei Maria da Penha, neste sentido, é elogiada por prever uma abordagem integral da violência (ALVES, 2005; SEQUEIRA; STELLA, 2012; PASINATO 2015).

Alves (2005) e Gomes et al. (2007) concordaram que a violência doméstica é um fenômeno complexo e multifatorial, assim como Sequeira; Stella (2012) e Souza; Silva (2019) acreditaram que ações multidisciplinares podem promover assistência à saúde tanto à vítima quanto aos familiares que convivem no mesmo contexto de violência. Portanto, é importante destacar que a ocorrência de violência doméstica é um fato frequente na nossa sociedade e que merece a devida atenção tanto dos poderes judiciário, legislativo e executivo quanto de políticas públicas de saúde.

Nesse quesito ainda se tem muito o que avançar no Brasil, pois, de acordo com Bandeira (2014), ainda existe pouca efetividade nas ações da polícia e do poder Judiciário, levando a um descrédito por parte da população quanto à responsabilização dos agressores. A título de exemplo, ressalta-se que apenas entre 5% e 8% dos casos de homicídio são investigados e levados a julgamento no Brasil (WAISELIZ, 2015).

As políticas públicas que busquem a erradicação desse tipo de violência devem priorizar a transformação da consciência social sobre os papéis sociais de homens e mulheres, visando o término de uma cultura discriminatória e da tolerância à violência doméstica. Para a erradicação da violência contra as mulheres é de suma importância a realização de ações de sensibilização que promovam o acesso à informação, educação continuada desde a matriz curricular, com objetivo de inibir a tolerância social a este tipo de violência, bem como fomentar uma transformação cultural que possa eliminar ou minimizar as desigualdades de gênero. Recomenda-se que essas ações de cunho

educativo priorizem as faixas etárias mais jovens, visando, sobretudo, a prevenção primária da violência (OMS, 2012; UNICEF, 2015; CARVALHO, 2015; MIRANDA, 2017).

Sigulano e Teixeira (2020) realizaram um estudo com o objetivo de avaliar a percepção dos adolescentes, a partir da seguinte questão norteadora: “o que pode ser feito para diminuir os casos de violência doméstica contra as mulheres?”. Das 392 redações produzidas, pelos alunos de ensino médio (1º, 2º e 3º ano), 45,2% indicaram a necessidade de ações de cunho público, assim entendidas como ações governamentais e/ou que envolvam mobilização da sociedade; 43,9% afirmaram que a erradicação dessa violência depende da atuação da vítima, através da denúncia do agressor; 27,8% mencionaram ações que foram enquadradas na categoria “outros”; e 4,6% não responderam à questão.

A análise sistemática das redações revelou dois tipos diferentes de abordagens realizados pelos discentes. Um grupo, majoritário (66%), abordou a denúncia como uma responsabilidade da mulher em situação de violência, bem como a obrigação de denunciar para se libertar da violência, postura esta que influencia a culpabilização da vítima. Outro grupo, representando 44% desses participantes, utilizou uma abordagem mais empática, tratando a denúncia como o exercício de um direito da vítima, e consideraram que governos e sociedade devem incentivar e garantir este direito (SIGULANO & TEIXEIRA, 2020). Fato que demonstra a permanência de aspectos machistas presentes na educação de adolescentes, que os levaram a pensar e culpabilizar a mulher pela violência sofrida mesmo sabendo que ela é vítima nesse processo.

A realização da denúncia é importante e deve ser incentivada por governos e sociedade, sendo que possibilita ao aparato público movimentar-se em favor da proteção e acolhimento da vítima e sua família, bem como para punir o agressor. Promover o empoderamento das mulheres é um pressuposto para a conquista da igualdade de gênero e, conseqüentemente, para erradicação da violência contra as mulheres. Mais do que um compromisso político, representa uma obrigação jurídica para o Brasil, que

participa de diversos tratados internacionais de direitos humanos, de caráter juridicamente vinculante (ROCHA; GONÇALVES; DAROSS, 2009; UNICEF, 2015).

A cultura patriarcal se naturaliza de forma contínua com o auxílio de mecanismos enraizados em nossa sociedade que compõe uma rede disciplinar de hábitos, discursos, ideologias, crenças, preconceitos. A maternidade, e sua romantização, é outro fator indispensável para assegurar a representação da mulher nessa cultura. O peso da noção de que o propósito da vida da mulher é a maternidade permeia radicalmente todas suas possibilidades de escolha e de construção de sua subjetividade (MONTANINI & MOREIRA, 2020).

Segundo Montanini & Moreira (2020), a mulher desde pequena é treinada para a tarefa de ser mãe, desde seus brinquedos: boneca, fogãozinho, vassourinhas; até sua educação: cuidar dos outros, saber cozinhar, cuidar da casa, costurar, ser paciente e compreensiva, e assim por diante. Consequentemente, desde cedo espera-se que a mulher abdique dos seus objetivos pessoais por saber que eles tampouco terão espaço para se desenvolver quando a maternidade chegar. Toda a responsabilidade recai sobre ela, enquanto a mulher nasceu para gestar, o homem, no entanto, pode se tornar pai quando e se quiser. A paternidade não determina seus objetivos em absoluto.

Conforme Prando e Borges (2020), a perseguição obsessiva passou a ter importância relevante nos debates acadêmicos da área da psicologia, tendo em vista o alto índice de transtornos afetivos presentes nos pacientes que praticavam o *stalking*. Posteriormente o assunto ganhou relevância demonstrada no âmbito jurídico, a partir da edição de leis de proteção às mulheres e de criminalização da conduta. As práticas de *stalking* organizam-se em torno da produção de uma violência psicológica frequente, considerando as perseguições, os monitoramentos, as mensagens e ligações indesejadas, ainda quando não acompanhadas de ameaças expressas ou agressões físicas. No entanto, ainda que a violência psicológica esteja descrita na Lei Maria da Penha como uma forma de violência contra a mulher, Prando (2016) defende a premissa de que por não deixar vestígios nem marcas externas, não é reconhecida como violência de fato.

Prando e Borges (2020) realizaram um estudo no qual analisaram Medidas Protetivas de Urgência (MPUs) indeferidas sob o marco teórico da vitimologia feminista de Sandra

Walklate, de gênero de Raewyn Connel e de *stalking* de Marlene Matos e Helena Grangeia. Foram analisados 274 processos, entre eles, 80 Boletins de Ocorrências (BO) relataram casos de *stalking* (29,2%). Dos 80 processos que contêm episódios de *stalking*, 42 ações contidas no BO foram classificadas como contravenção penal de perturbação da tranquilidade; três foram classificadas como contravenção penal de perturbação do trabalho ou do sossego alheio; quatro foram definidas como “em apuração”; e nos últimos 31 processos apenas constavam os outros delitos praticados concomitantemente à perseguição, como ameaça, injúria, difamação e lesão corporal. Nas decisões de indeferimento das MPUs, constatou-se uma negação das dimensões das violências de gênero não associadas diretamente a violências físicas e não inseridas a um crime penal, especialmente quando as violências se manifestavam em suas dimensões psicológica e patrimonial nos processos identificados unicamente como contravenções penais.

Conforme o estudo de Prando e Borges (2020), o medo relatado pelas mulheres vítimas de violência doméstica nos processos de indeferimento das MPU é uma característica capturada como a produtora de representações sociais de insegurança no espaço urbano, catalisadora de políticas de restrição de direitos individuais. Entretanto, a perspectiva de medo demonstra que seu enquadramento sobre a cidade obedece também a uma ordem de gênero. O recorte que se apresenta como universal apenas retrata uma representação social do medo urbano relativo a crimes contra o patrimônio e crimes contra a vida, mas não se estende à produção do medo em relação às mulheres nos espaços domésticos, ou seja, a visão dos magistrados ao analisar esses processos foi mais ampla e se afastou da realidade que as vítimas sofrem no cotidiano (MACHADO, 2014).

Considerando que as contribuições feministas para as teorias de risco buscam ultrapassar o limite público/privado ao reconhecer que muitas mulheres são vítimas de violência doméstica e que para elas a casa não é um ambiente seguro, ocorre, contudo, relutância de intervenção da sociedade no âmbito privado/doméstico, fundamentando assim, o indeferimento de Medidas Protetivas de Urgência (PRANDO e BORGES, 2020).

O olhar sobre o sujeito que comete a violência nos ajuda a compreender as maneiras com que a agressividade pode se manifestar através de comportamentos violentos ou

pode conseguir se configurar de formas distintas. A teoria psicanalítica tem como princípio a concepção de que o ser humano funciona e se estrutura a partir de dois tipos de impulsos: preservação da vida a partir do Eros e agressividade e destrutividade. Entretanto, Freud (2006) nos alerta que não é preciso se apressar para incluir juízos éticos de bem e de mal. Nenhum desses dois impulsos é menos essencial do que o outro; os fenômenos da vida surgem da ação confluyente ou mutuamente contrária de ambos (GUIMARÃES, PEDROZA, 2015). Portanto, o ato de violência a partir do ponto de vista dessa teoria é um comportamento resultante do desequilíbrio no funcionamento emocional/social, assim como os autores Echeverria, Oliveira, e Erthal (2017), Silva et al, (2018) e Oliveira et al. (2020) destacaram.

Dessa forma, apesar de Freud (2006) não negar as dimensões culturais e históricas dos fenômenos, ele enfatiza os fundamentos impulsivos das ações, ressaltando ainda que uma ação está sempre relacionada a uma combinação de motivos e impulsos, fato que se correlaciona e corrobora com Echeverria, Oliveira e Erthal (2017), os quais relataram que a desestruturação do provedor masculino acaba provocando a sensação de fracasso, levando muitos homens a assumirem comportamentos de violência, pânico e fuga por não terem se adaptado a essas mudanças socioeconômicas. Os direitos humanos das mulheres devem ser levados em consideração, bem como priorizar a observância aos princípios do Sistema Único de Saúde, universalidade, equidade e integralidade, contemplado na Política Nacional de Atenção Integral à Saúde da Mulher.

Considerações finais

Sabe-se que a violência doméstica contra mulher é muito frequente no Brasil e no mundo, independente de classe social, atualmente as publicações sobre este tema estão mais frequentes, o que demonstra interesse científico em esclarecer questões sobre conceito, classificação, etiologia, diagnóstico, intervenções e prevenção da violência doméstica contra mulher visando contribuir com a redução da ocorrência de casos.

A violência doméstica geralmente praticada pelo cônjuge afeta a atividade laboral da mulher, trazendo consequências no seu rendimento e na rotina de trabalho. A

modalidade jurídica de conciliação, ou mediação de conflitos, tem reforçado as desigualdades de gênero em contextos de violência doméstica, oferecendo uma solução superficial e insuficiente ao enfrentamento da violência doméstica. O medo esteve presente em grupos de mulheres vítimas de violência doméstica, independente do grau de escolaridade das vítimas.

Debater sobre violência doméstica contra mulher se mostrou um bom dispositivo estratégico para engajar profissionais de saúde e acadêmicos, para assim poder se corresponsabilizar com práticas de formação e produção de conhecimento visando o enfrentamento da violência e suas consequências. Portanto, se faz necessário um programa de formação continuada com os profissionais de saúde para que haja um maior diálogo destes com as mulheres que sofrem violência doméstica, as quais precisam de uma rede de assistência à sua saúde física, emocional e social.

Os homens apresentaram, proporcionalmente, maior tolerância à violência, mais discursos punitivistas e mais culpabilização da vítima. Este dado aponta para a urgência de adotar medidas que visem a transformação dos padrões de masculinidade, ou seja, a violência doméstica é um tema que se for inserido na grade curricular educacional desde a base poderá contribuir para a formação de um cidadão com senso crítico de equidade em relação ao gênero, conhecimento sobre valores femininos e masculinos.

O poder judiciário principalmente através da Lei Maria da Penha, se propõe a defender os direitos da mulher, no entanto, em alguns casos quando são necessárias ações mais imperativas, a exemplo de conceder Medidas Protetivas de Urgência a análise processual passa por hipóteses: deferimento ou indeferimento. Para muitas mulheres vítimas de violência doméstica a casa não é um ambiente seguro, entretanto, ocorre relutância de intervenção da sociedade no âmbito privado/doméstico, fundamentando, assim, o indeferimento de algumas Medidas Protetivas de Urgência.

A partir deste estudo foi possível perceber a importância da contribuição que uma abordagem multidisciplinar às vítimas de violência doméstica, principalmente na atenção primária à saúde pode evitar prováveis consequências, como transtornos de ansiedade e depressão, ou até suicídio. Novas pesquisas são necessárias para continuar

esclarecendo as entrelinhas do fenômeno que envolvem a violência doméstica contra mulher.

Referências

ALVES, Cláudia. Violência doméstica. **Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra**. Coimbra, 2005.

AMARIJO et al. Violência doméstica contra a mulher na perspectiva dos quatro pilares da educação. **J. nurs. health**. 2020;10(1):e20101002.

BANDEIRA, Lourdes Maria. Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 29, n. 2, p. 449-469, mai./ago. 2014.

BEHRING, Elaine Rossetti. **Brasil em contra-reforma: desestruturação do Estado e perda de direitos**. São Paulo: Cortez, 2003.

BRASIL. Panorama da violência contra as mulheres no Brasil [recurso eletrônico]: indicadores nacionais e estaduais. -- N. 1 (2016). Brasília: Senado Federal, Observatório da Mulher contra a Violência, 2016.

BRASIL. Secretaria de Políticas para as Mulheres. Plano nacional de políticas para as mulheres. Brasília: Secretaria de Políticas para as Mulheres, 2013.

BRASIL. **Lei n. 5.869**, de 11 de janeiro de 1973. Código de processo civil. Revogado pela Lei n. 13.105/ 2015. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5869.htm

CARDOSO, F. H. **Decreto 1.973**, 1º de agosto de 1996. Promulga a Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher, concluída em Belém do Pará, em 9 de junho de 1994.

CARVALHO, Maria Eulina P. de. Relações de gênero e violências na escola: da compreensão à superação. In: BRABO, Tânia Suely Antonelli Marcelino (Org.). **Mulheres, gênero e violência**. Marília: Oficina Universitária, São Paulo: Cultur Acadêmica, 2015. Cap. 11. p. 225-246.

ECHEVERRIA, J. G. M.; OLIVEIRA, M. H. B.; ERTHAL, R. M. C. **Violência doméstica e trabalho: percepções de mulheres assistidas em um Centro de Atendimento à Mulher**. *Saúde Debate* | Rio De Janeiro, V. 41, N. Especial, P. 13-24, jun 2017.

FREUD, S. porque a guerra? **Imago**, v. 22, 2006.

GOMES, Nadielene Pererira. et al. Compreendendo a violência doméstica a partir das categorias gênero e geração. **Acta paul. enferm.**, São Paulo , v. 20, n. 4, p. 504-508, dez. 2007.

GUIMARÃES, M. C. & PEDROZA, R. L. S. Violência contra a mulher: problematizando definições teóricas, filosóficas e jurídicas. **Psicologia & Sociedade**, 2015, 27(2), 256-266.

MACHADO, Lia Zanotta. O medo urbano e a violência de gênero. In: MACHADO, Lia Zanotta; MOURA, Cristina Patriota de; BORGES, Antonádia Monteiro (orgs.). **A cidade e o medo**. Brasília: Verbená e Francis, 2014. p. 103-125.

MIRANDA, Cynthia Mara. Violência de gênero nos meios de comunicação: reflexões preliminares e desafios para superação. In: STEVENS, Cristina et al (org.). **Mulheres e violências: interseccionalidades**. Brasília-DF: Technopolitik, 2017.

MODENA MR. **Conceitos e formas de violência**. Caxias do Sul, RS: Educs, 2016.

MONTANINI, N.T.; MOREIRA, F.P. Reflexões sobre o patriarcado e a violência contra a mulher a partir da Literatura **Revista Unifal Em Pesquisa**. São Paulo SP, v.10, n.1, p. 79-94, jan/2020.

OLIVEIRA et al. Manejo dos Casos de Violência contra Mulher nos Serviços de Saúde Pública de Paracatu – MG. **Humanidades & Tecnologia em Revista** (Finom) - Ano Xiv, Vol. 20 - Jan- Jul. 2020.

OLIVEIRA, M. T.; FERIGATO, S. H. A atenção às mulheres vítimas de violência doméstica e familiar: a construção de tecnologias de cuidado da terapia ocupacional na atenção básica em saúde. **Cad. Bras. Ter. Ocup.**, São Carlos, v. 27, n. 3, p. 508-521, 2019.

OMS - ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. Prevenção da violência sexual e da violência pelo parceiro íntimo contra a mulher: ação e produção de evidência. 2012.

PARIZOTTO N R. Violência doméstica de gênero e mediação de conflitos: a reatualização do conservadorismo. **Serv. Soc. Soc.**, São Paulo, n. 132, p. 287-305, maio/ago. 2018.

PASINATO, Wânia. Oito anos de lei Maria da Penha. Entre avanços, obstáculos e desafios. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 23, n. 2, p. 533-545, mai. 2015.

PRADO D. Compromisso e Atitude [Internet]. Brasília; c2015-2017. Dados do Ligue 180 revelam que a violência contra mulheres acontece com frequência e na frente dos filhos. Disponível em: <http://www.compromissoeatitude.org.br/dados-do-ligue-180-revelam-que-a-violenciacontramulheres-acontece-com-frequencia-e-na-frente-dos-filhos/>.

PRANDO CCM, BORGES MPB. Concepções genderizadas na análise de deferimento das Medidas Protetivas de Urgência. **Revista Direito GV** | São Paulo | V. 16 N. Escola de Direito de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas 1 | E1939 | 2020.

PRANDO, Camila Cardoso de Mello. O que veem as mulheres quando o direito as olha? Reflexões sobre as possibilidades e os alcances da intervenção do direito nos casos de violência doméstica. **Revista de Estudos Criminais**, Porto Alegre, v. 60, p. 115-142, 2016.

ROCHA, Diego Vinícius Mattos da; GONÇALVES, Mariane; DAROSSO, Michele. Violência doméstica contra a mulher: breve análise sobre a igualdade entre homens e mulheres no decorrer de situações históricas. **Revista da Unifebe**, Brusque, n. 07, p. 1-13, 2009.

SEQUEIRA, Vânia Conselheiro; STELLA, Cláudia. Família e violência: resquícios da cultura patriarcal. **Emancipação**, Ponta Grossa, v. 12, n. 01, p. 71-86, 2012.

SILVA et al. Representação da violência doméstica contra a mulher: comparação entre discentes de enfermagem. **Rev Gaúcha Enferm.** 2018;39:e63935.

SINGULANO Y L; TEIXEIRA K M D. A resposta de adolescentes à questão: como erradicar a violência doméstica e familiar contra as mulheres no Brasil? **Rev. Direito Práx.**, Rio de Janeiro, Vol. 11, N. 01, 2020, p. 319-347.

SOUZA GS, SILVA MVS. Violência contra a Mulher e reais comprometimentos da Saúde Física, Mental e Psicológica: Urgência de novos caminhos e novas perspectivas. **Revista Facisa On-Line**, Vol. 08, N. 2, P. 115-129, Jul. – Dez. 2019.

UNICEF - FUNDO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A INFÂNCIA. Empoderamento de meninas, nº 2, abril de 2015.

VIEIRA, Letícia Becker; PADOIN, Stela Maris de Mello; PAULA, Cristiane Cardoso de. Cotidiano e implicações da violência contra as mulheres: revisão narrativa da produção científica de enfermagem. Brasil 1994-2008. **Ciência Cuidado Saúde**, v. 9, n. 2, p. 383-389, abr./jun 2010.

WASELFISZ, J. J. Mapa da violência 2015: homicídio de mulheres no Brasil. Brasília, 2015.

Recebido: 27.05.2020
Aprovado: 30.06.2020



A INVENÇÃO DA FAVELA INDUSTRIAL: PISTAS DA HISTÓRIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE DO JACAREZINHO

THE INVENTION OF THE INDUSTRIAL FAVELA: CLUES OF JACAREZINHO'S HISTORY, MEMORY AND IDENTITY

LA INVENCION DE LA FAVELA INDUSTRIAL: PISTAS DE LA HISTORIA, MEMORIA Y IDENTIDAD DE JACAREZINHO

Jonas Abreu¹

 10.21665/2318-3888.v8n15p262-300

RESUMO

O presente artigo é resultado de pesquisa que investigou a construção da identidade cultural da Favela do Jacarezinho, em meio ao pano de fundo político e econômico do Rio de Janeiro. Utilizou-se o método de pesquisa exploratória com a finalidade de analisar a difusão dos elementos simbólicos que estão associados com a formação da identidade local. Para obter os resultados do estudo foi consultada extensa bibliografia nos campos da Sociologia, Antropologia e História da Cultura, assim como teses, dissertações, relatórios e documentos públicos. Os resultados deste exame apontaram para o desenvolvimento histórico e social da comunidade em três fases: na primeira, descrevemos a fundação e a expansão territorial da favela estimulados pela emergência do republicanismo e o incremento da industrialização na cidade. Na segunda fase, foram analisados os processos simbólicos construídos na favela através da relação dos moradores com as fábricas, o samba, entidades religiosas e movimentos políticos. Na terceira fase, apuramos um cenário disruptivo caracterizado pela decadência do espaço físico, violência institucionalizada e atravessado por fragmentos de cultura globalizada que inseridos em seu ecossistema social fragmentou as possibilidades identitárias da comunidade. Nossa principal hipótese é a de que atualmente a favela do Jacarezinho reproduz um perfil de privação de seus mitos de origem, como acontece nas novas paisagens transnacionais das periferias da América Latina.

Palavras-chave: Favela do Jacarezinho. Favela industrial. Identidade. Evolução urbana. Surgimento das favelas. General Electric.

¹ Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais pela FGV-RJ. Possui especialização em Marketing Estratégico pela Universidade Cândido Mendes e graduação em Turismo pela UniverCidade. Atualmente é coordenador técnico da Faetec Ipanema e professor da Universidade Anhanguera. Email: jonasabreu2008@hotmail.com.

ABSTRACT

This article is the result of research that investigated the construction of the cultural identity of the Favela do Jacarezinho, in the middle of the political and economic background of Rio de Janeiro. The exploratory research method was used in order to analyze the diffusion of symbolic elements that are associated with the formation of local identity. To obtain the results of the study, an extensive bibliography was consulted in the fields of Sociology, Anthropology and History of Culture, as well theses, dissertations, reports and public documents. The results of this examination pointed to the historical and social development of the community in three phases: in the first, we describe the foundation and territorial expansion of the favela stimulated by the emergence of republicanism and the increase of industrialization in the city. In the second phase, the symbolic processes built in the favela were analyzed through the relationship of residents with factories, samba, religious entities and political movements. In the third phase, we found a disruptive scenario characterized by the decay of physical space, institutionalized violence and crossed by fragments of globalized culture that inserted in its social ecosystem fragmented the identity possibilities of the community. Our main hypothesis is that currently the Jacarezinho favela reproduces a profile of deprivation of its myths of origin, as in the new transnational landscapes of the peripheries of Latin America.

Keywords: Favela Jacarezinho. Industrial Slum. Identity. Urban Evolution. Emergence of Slums. General Electric.

RESUMEN

Este artículo es el resultado de una investigación que investigó la construcción de la identidad cultural de la Favela do Jacarezinho, en medio del contexto político y económico de Río de Janeiro. El método de investigación exploratoria se utilizó para analizar la difusión de elementos simbólicos asociados con la formación de la identidad local. Para obtener los resultados del estudio, se consultó una extensa bibliografía en los campos de Sociología, Antropología e Historia de la Cultura, así como tesis, disertaciones, informes y documentos públicos. Los resultados de este examen señalaron el desarrollo histórico y social de la comunidad en tres fases: en la primera, describimos los cimientos y la expansión territorial de la favela estimulada por la aparición del republicanismo y el aumento de la industrialización en la ciudad. En la segunda fase, se analizaron los procesos simbólicos construidos en la favela a través de la relación de los residentes con fábricas, samba, entidades religiosas y movimientos políticos. En la tercera fase, encontramos un escenario disruptivo caracterizado por la decadencia del espacio físico, la violencia institucionalizada y atravesado por fragmentos de cultura globalizada que se insertaron en su ecosistema social fragmentando las posibilidades de identidad de la comunidad. Nuestra hipótesis principal es que actualmente la favela de Jacarezinho reproduce un perfil de privación de sus mitos de origen, como en los nuevos paisajes transnacionales de las periferias de América Latina.

Palabras clave: Jacarezinho Favela. Barrios Marginales Industriales. Identidad. Evolución Urbana. Emergencia de Los Barrios Bajos. General Electric.

Introdução

A história e a construção da identidade da favela do Jacarezinho constituem o objeto deste estudo e possuem um pano de fundo que caminha junto às contradições da ocupação do espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro. Para chegar até os fatos relacionados ao surgimento do local, precisamos compreender as formas de apropriação urbana que se desenvolveram no Rio de Janeiro, distribuídas em três séculos de colonização portuguesa. A estrutura de ocupação urbana seguiu o modelo *núcleo-periferias*, tendo sido resultado de um longo processo de evolução histórica.

Para identificar esse arranjo urbano, foram definidos alguns objetivos: relacionar as intervenções urbanísticas da região nas primeiras décadas do século XX, investigar o contexto político-social pelo qual surgiu e expandiu-se a comunidade, analisar a evolução dos modelos de identificação cultural assumidos pela favela e por fim, questionar as relações da fragmentação identitária atual da favela com a homogeneização da paisagem transnacional comum aos espaços periféricos da América Latina.

Para tal, precisamos seguir as pegadas de pesquisadores, antropólogos, sociólogos e historiadores que descreveram ou confirmaram a estrutura espacial segmentada da cidade, enquanto analisavam a paisagem cultural que se organizava. Por conta da opção pela metodologia de pesquisa exploratória, foi possível cumprir o propósito de sair em busca de padrões de acúmulo simbólico na comunidade, procurar ideias conflitantes ou descobrir hipóteses sob quais modelos foram mais assimilados. O objetivo não foi testar ou comprovar alguma teoria ou prognose, mas fazer descobertas à medida que a memória e a identidade foram sendo construídas.

Quanto aos resultados, parecem apontar para três fases distintas na trajetória da construção deste arcabouço de identidade imaginada. A etapa inicial demonstra o esforço coletivo pelo reconhecimento ao direito de permanecer assentados no local, contando para isso com o apoio das fábricas, entidades religiosas locais e de políticos engajados. A segunda etapa, a partir dos anos 1960, já sem a tutela federal e estabelecida territorialmente, a comunidade pode flertar com o samba e a política, enquanto a expansão geográfica ganhava contornos mais amplos. A etapa atual, delineada a partir

dos anos 1990 descreve uma favela sem o esplendor das fábricas, carente de novos elos sólidos de pertencimento e enfraquecida pela violência territorializada, observando extrema fragmentação de suas representações socioculturais.

O artigo está dividido em seis seções. Inicialmente, na seção “Pistas a partir da espacialidade do Rio de Janeiro” traçamos o histórico da ocupação urbana da cidade, descrevendo a formação dos núcleos sociais nos espaços geográficos da cidade, durante o século XIX. Na segunda seção, “A fábula da República intensifica o surgimento das favelas” demonstrou-se de que forma a identidade republicana afrancesada projetada pelos governantes para a cidade deslocou os pobres e pretos para os morros próximos. “A invenção do Jacarezinho” permite identificar o surgimento da favela, potencializada pela implantação das indústrias na zona norte e por novos deslocamentos internos. Na quarta seção, “A favela chega à maioridade” é analisado o fenômeno da indústria da desapropriação que se acentua a partir das décadas de 1940 e 1950 e que foi usado como moeda de troca pelos antigos donos do território, políticos e a igreja na negociação por votos e consciências. Nesta fase consolida-se a divisão geográfica da favela. A seção “A fábrica, o samba e a política: Jacarezinho em busca de sua identidade” trata do acúmulo de simbolismos que consolida a identidade cultural da comunidade, centrado nas relações com as indústrias locais, na popularização do samba e nas disputas políticas em torno da Associação de Moradores. Na última seção “Nós, os favelados do asfalto” é possível argumentar sobre o processo de estratificação da identidade bairrista solidamente constituída nos anos anteriores e indaga-se sobre se podemos constatar nesta fragmentação a influência das mudanças da vida cotidiana e a reestruturação da esfera pública gerada pela indústria da comunicação e entretenimento.

1. Pistas a partir da espacialidade do Rio de Janeiro

O autor Mauricio de Abreu em seu livro *Evolução Urbana do Rio de Janeiro* (1987) confirma que a espacialidade do Rio era contida pelos morros do Castelo, São Bento, Santo Antônio e da Conceição, limitando o acesso às terras que se dirigiam ao *sertão carioca* – eufemismo que serve para caracterizar as freguesias da zona norte e oeste nos séculos XVIII e XIX. Até 1800, aproximadamente o núcleo central urbano poderia ser

traçado a partir da atual Praça XV de Novembro, incluindo a região do Castelo e as ruas do Ouvidor e Uruguaiana, não ultrapassando os campos da cidade (Santana e São Cristóvão). O acesso ao mar poderia ser feito a partir das praias de Santa Luzia e Calabouço (próximas ao Morro do Castelo) e Prainha (adjacente ao Morro de São Bento), observando que a orla marítima ainda não era coberta pelos aterros² que viriam alterar os limites da cidade no século XX.

A elite da cidade era composta por uma camada de funcionários administrativos, militares e comerciantes descendentes de portugueses, sendo a população predominantemente de origem escrava. Todos moravam nos mesmos espaços geográficos entre brejos e morros, sendo diferenciados apenas pela forma e aparência de suas casas. Em 1808 com a vinda da família real, novas atividades econômicas, políticas e ideológicas são incorporadas à cidade, que passa a exercer a sua capitalidade como sede do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves em 1815. A nova função acarreta transações mercantis intensificadas pela expansão crescente da população livre e dos estrangeiros.

Por volta de 1850, o ciclo do café determinou uma nova lógica de ocupação ancorada em uma estratificação social que teria influências no espaço urbano. A burguesia cafeeira, em busca das mansões e residências que afirmassem o seu novo *status* se expande para os bairros da Glória, Botafogo, Largo do Machado e Tijuca, por meio dos bondes urbanos. A introdução desse tipo de veículo na cidade transformou o modo de vida e a estrutura viária. Para Maurício de Abreu (1987, p. 37) o transporte de massa permitiu o desafogo do centro, ampliando a malha urbana, ocasionando uma nova estruturação socioespacial da capital. O serviço de bondes iniciado em 1868,

²Os aterros permitiram a expansão da cidade, antes cercada de praias. No início do século XX, a de Santa Luzia era uma opção de lazer até o prefeito Pereira Passos mandar construir em 1905 garagens para os barcos dos clubes de remo. Em 1922, com a derrubada do Morro do Castelo, foi construída a Esplanada do Castelo e posteriormente (1940) o Aeroporto Santos Dumont. A construção do porto do Rio no século XX, acabou escondendo a Praia da Gamboa. As praias Dom Manuel e do Peixe, na Praça XV também deixaram de existir. Fonte: DiáriodoRio.com, 21 dez 2018.

rapidamente se espalhou pelo centro e Tijuca com a proliferação das companhias de carris.

Uma delas, a Companhia Jardim Botânico atuava também em parceria com o capital imobiliário, uma vez que as linhas abriam espaço na zona sul, que seriam transformados em bairros. O ramal de Copacabana foi inaugurado com o tráfego de bondes movido à tração animal em 1892. (ABREU, 1987, p. 72)

Segundo Elisabeth Weid (1990, p. 41), o próximo passo nesta trilha de transformação das vias urbanas, foi a extensão a partir de 1905, das linhas de bondes da Igrejinha de Copacabana até Vila Ipanema, visando a abertura de espaços nobres de moradia. A prefeitura realizou obras de infraestrutura, arborização e espaços de lazer nesta área e o avanço continuou até o Leblon, loteada pela família Ludolf. Em 1918, a Companhia Jardim Botânico estendia suas linhas até o Leblon, operando bondes elétricos e fechando esse importante ciclo de intervenção urbana na zona sul. Deste modo, o bonde constituiu-se em um fator essencial no desenvolvimento do Rio de Janeiro e na setorização social, tanto por meio da expansão urbana do centro, como pela evolução das linhas de carris para os bairros mais famosos: Copacabana, Ipanema e Leblon.

Enquanto os bondes se expandiam em direção à zona sul e Tijuca, o trem a vapor atravessava o *sertão carioca* constituindo-se na opção para os assalariados. As estradas de ferro D. Pedro II, Rio d'Ouro, Auxiliar e Leopoldina começaram a partir da década de 1860 a ligar os subúrbios cariocas: São Francisco Xavier, Mangueira, Engenho Novo, Bonsucesso, Cascadura, Sapopemba (Deodoro) e Maxambomba (Nova Iguaçu). Quanto ao núcleo central original no entorno da Praça XV e ruas adjuntas, a área assistiu uma proliferação de cortiços e casas de cômodo, para manter os trabalhadores próximos da oferta de emprego. O processo de segmentação social que antes era identificado exclusivamente pelo acabamento dos sobrados ou fachadas das casas de seus proprietários, passa a um novo estágio de segregação consolidado agora em escala geográfica e sociocultural. Os bondes e os trens descongestionaram o centro possibilitando um arranjo didático do espaço urbano, que ao fim do século XIX incluía três núcleos na espacialidade sociocultural da cidade:

1) A zona sul e a Tijuca ocupadas pela burguesia cafeeira e a elite urbana, conectava-se ao centro pelos serviços de carris, formando um grupo de moradores privilegiados. Neste novo espaço puderam capitalizar a ideologia da vida “moderna” difundida pelas empresas imobiliárias. O controle do capital especulativo da produção cafeeira era dividido por poucos e foi sendo transferido aos investidores estrangeiros sob a forma de monopólios que direcionavam para a zona sul as decisões sobre áreas que deveriam ser providas de serviço público. Capitaneadas pelos empresários do transporte, deslocaram para esta região a iluminação pública a gás, o recolhimento de lixo e esgoto, a abertura de ruas e loteamentos e os transportes coletivos.

2) Os subúrbios que cresceram a partir do Engenho Novo por meio das linhas férreas foram ocupados de forma lenta e progressiva pelos pobres e as camadas proletárias. O trem tornou-se o meio de transporte que permitia às classes populares o deslocamento entre a residência e o trabalho. Na região, não havia os serviços essenciais disponíveis na zona sul e centro. Uma leva de imigrantes vinda de outros estados e regiões afluía ao sertão carioca, ocupando as várzeas dos rios e os morros próximos às estações de trem que iam sendo inauguradas. O fato intensificou a divisão social, na busca das oportunidades da cidade-capital, que passaram a ser disputadas por moradores de várias origens.

3) No centro, além dos trabalhadores e comerciantes, uma base social mais pobre expandiu-se para incluir os escravos libertos, os desocupados, vendedores de rua, sapateiros, barbeiros e os imigrantes baianos e judeus. Todos ocupavam os cortiços ou as áreas mais afastadas, como Campo de Santana, Praça XI e a zona portuária, conhecidas como o “submundo” da cidade.

Durante este período, correspondente a expansão da revolução industrial do final do século XIX, a complexidade do mundo moderno passou a exigir que os sujeitos se identificassem com os valores e símbolos dos mundos que ele habitava. Stuart Hall analisou este processo afirmando que essa concepção interativa da identidade se contrapunha ao sujeito do Iluminismo do século XVIII, que se baseava em um “indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação” (HALL, 2006, p. 10). De acordo com esta nova visão, a identidade sociológica

contribuía para alinhar os sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupávamos no mundo social e cultural. Desse modo, a busca por uma identidade afinada com as nações desenvolvidas da Europa, exigia um deslocamento geográfico dos empresários do café e da elite burguesa para os espaços que afirmassem seu prestígio. A ocupação da zona sul da cidade inaugura uma estratificação geográfica e social, mas também servia ao propósito de afirmar a esses sujeitos uma identidade. Essa equação cultural vivenciada à época, correspondia a uma idealização mais social do sujeito, porque a despeito de ter um núcleo interior, isto é, o “eu real”, este era “formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais exteriores e as identidades que esses mundos oferecem.” Isso corresponderia no entendimento de Hall à busca por uma “costura do sujeito à estrutura” (HALL, 2006, p. 11-12).

Do mesmo modo, se nossa hipótese estiver correta, os núcleos mais pobres se autoexcluíam deste novo espaço, pois atuavam em uma estrutura de poder cultural que garantia a hegemonia efetiva da cultura branca portuguesa localizada nos centros urbanos e áreas seletivas, por cima das culturais subalternas e regionais. Considerando que lhes foram designadas as paisagens sociais na direção do resto da cidade, isso assegurava a sua conformidade subjetiva com as demandas objetivas da cultura dominante. Veremos adiante que esse processo no qual foram projetadas as identidades culturais da elite burguesa e dos pobres vão dar lugar a afinidades mais temporárias, diversificadas e problemáticas. Por ora, na transição dos séculos, podemos dizer que amadureciam as bases políticas e ideológicas que potencializariam as intervenções urbanas no início do século XX e possibilitariam o surgimento das favelas.

2. A fábula da República intensifica o surgimento das favelas

A cidade experimenta um intenso crescimento demográfico no final do século XIX por conta da diminuição da produção cafeeira nas regiões produtoras e da abolição da escravidão que liberam mão de obra desocupada e negros livres para a cidade. O início do desenvolvimento industrial do país contribui ainda mais para o processo de imigração, atraindo portugueses e europeus, fazendo inchar a área central que já experimentava grande concentração de cortiços, que aliás, passam a ser perseguidos e

desocupados. Em 1893, aproximadamente 2 mil pessoas de uma área próxima à Central do Brasil são expulsas durante a destruição do "Cabeça de Porco" – o maior cortiço da cidade. Os ex-moradores, entretanto, conseguem permissão para construir suas casas no Morro da Providência, na região portuária. O Morro de Santo Antônio também recebe os soldados que lutaram na Revolta da Armada – um movimento da Marinha contra os governos autoritários de Marechal Deodoro e Floriano Peixoto. Para completar, cerca de 20 mil soldados retornados ao Rio após a Guerra dos Canudos na Bahia, também começam a habitar o Morro da Providência. A partir da década de 1920, estes morros cobertos por barracos e casebres passaram a ser chamados de “favelas”, sendo vistos como área de criminalidade e doenças.

Concomitantemente a este processo de depreciação das encostas dos morros do centro, desenvolveu-se um movimento contrário de valorização da parte urbana ocupada da cidade. O motor deste movimento foi a invenção da República em 1889. Segundo Jonas Abreu (2014) após a sua proclamação, ainda faltava inventar a cidade republicana, buscar um sentido de nacionalidade para o país e cultivar nos moradores este senso de pertencimento. Apoiado no plano do governo federal, a cidade precisava ser reformada para se tornar o modelo da “Paris dos trópicos” inspirada nas intervenções urbanas bem conduzidas pelo Barão Haussmann na capital francesa, em décadas anteriores. Para esse fim, o prefeito Pereira Passos produziu entre 1902 e 1906 reformulações urbanas no centro da cidade, que incluiu desde a abertura e ampliação de novas vias, como a Avenida Central (atual Rio Branco) até a reconstrução do porto da cidade, para servir como escoadouro moderno da produção cafeeira. (ABREU, 2014, p. 33).

O estilo afrancesado da cidade foi materializado tanto nas edificações da nova Avenida Central, como na construção de seis palacetes neoclássicos e ecléticos no entorno da Praça Mal. Floriano, área da futura Cinelândia³. Consolidou-se assim o longo período de supremacia francesa na arquitetura da cidade iniciado ainda nos tempos do Império, seguindo agora as linhas gerais da Belle Époque e gerando um legado cultural que

³A lista dos palacetes inclui: Teatro Municipal, Museu Nacional de Belas Artes, Biblioteca Nacional, Prédio do Supremo Tribunal Federal, Palácio Pedro Ernesto e Palácio Monroe – demolido em 1976. Ver Abreu, J. *Rio partido: a guerra das identidades*, 2014.

serviria ao propósito de um ambiente urbano europeu pensado pelas elites políticas e sociais para a cidade.

As demolições dos cortiços restantes obrigaram os moradores a buscar novas alternativas para construir suas casas, ocupando os morros próximos. Uma vez que as casas do antigo núcleo central estavam se valorizando cada vez mais, potencializou-se uma forte expansão das favelas também na direção da zona norte da metrópole (ABREU, 2014, p. 30)

A revalorização do Centro segue seu curso eliminando o espaço das habitações populares consoante ao que ocorria desde os tempos finais da transição do Império, mas a estratificação social nos primeiros anos da República vai se tornando dramática no espaço urbano à medida que os desalojados construíam novos casebres com os restos das demolições nas encostas do Morro da Providência e do Castelo.

A historiadora Lúcia Lippi Oliveira (2008) atesta que a construção da identidade política republicana e cosmopolita pretendida pelo poder público não se concretizou uniformemente em toda a extensão da cidade. A convivência da elite com as práticas e rituais da população periférica e suburbana permitia destacar a cultura “marginal” em meio ao contexto da modernidade que se implantava no Rio de Janeiro. (OLIVEIRA, 2008, p. 58-61)

Esse modelo sociológico interativo, conforme Hall prescreveu em seus estudos sobre a identidade pós-moderna, estabeleceu uma reciprocidade estável entre “interior” e “exterior” e serviu muito bem na primeira metade do século XX às teorias interacionistas que davam conta de como os indivíduos “são formados subjetivamente através de sua participação em relações sociais mais amplas e inversamente, do modo como os processos e as estruturas são sustentados pelos papéis que os indivíduos neles desempenham” (HALL, 2006, p. 31).

Estudando a sociologia, como produto do século XIX, Hall (2006, p. 31-33) localizou o indivíduo nos grupos sociais e teceu uma crítica ao individualismo racional cartesiano, consolidado no Iluminismo. No início do século XX, o cenário da cidade sobre o qual elaboramos as narrativas deste artigo é o palco quase perfeito para compararmos a figura

do indivíduo isolado, alienado, frente à metrópole anônima e impessoal conforme descrito por Hall (2006, p. 32) e aplicar à paisagem na qual estava se tornando o Rio de Janeiro.

Uma outra cidade se construía para além da cidade oficial. Este quadro pode ser atestado pela pungente sociedade alternativa que se formava nos arredores da cidade, provocando um deslocamento ou ruptura na identidade republicana até então, projetada como estável.

Mônica Velloso (1996, p. 21-34)) interpretava essa parte do Rio presente nos bairros e nos lugares marginais do centro que teimava ignorar a modernidade, especialmente representada pelos humoristas e caricaturistas cariocas que captaram as contradições aludidas à cidade e fizeram dessas deficiências o contraponto dessa alegação. Em suas pesquisas, Velloso (1996) encontrou esta refutação em publicações como *D. Quixote* e *Revista da Semana* ou periódicos como o *Jornal do Brasil*. A pesquisa das obras de alguns caricaturistas como J. Carlos, Kalixto e Raul Pederneiras permitiu à autora desenhar o imaginário constitutivo da própria nacionalidade a partir da elaboração de outra narrativa do cotidiano e da memória cultural do Rio de Janeiro.

A cidadania marginal encontrada no Rio de Janeiro e que destoava da ordem e valores que marca a tradição modernizadora do início do século XX apontava para uma cidade cingida desde as exclusões sociais dos tempos da implantação da República no final do século XIX. Alguns cronistas e humoristas como Lima Barreto, João do Rio e Raul Pederneiras apontavam a contradição entre esta modernidade e as formas de participação política paralela da população. Velloso (1996, p. 25) cita, por exemplo, a pesquisa efetuada junto às mulheres baianas – as “tias” – nos espaços comunitários.

Paulo Barreto (1976) conhecido por João do Rio foi um dos que pesquisou as demonstrações da periferia que existiam para além do Campo de Santana. Descreveu as manifestações religiosas observando cuidadosamente as canções africanas e as modinhas que eram representadas em um “submundo” recheado de presidiários, mendigos e prostitutas que habitavam os bairros da cidade. Abreu (2014, p. 39) confirma que “estas expressões populares estavam, por volta de 1910, integradas a um mercado

semiprofissional que incluía cantores, músicos, dançarinos e atores que obtém parte de seu sustento vivendo destas atividades.”

Estamos diante de um quadro contraditório e avassalador. O Rio de Janeiro como capital do Brasil era visto como o sustentáculo dos símbolos e representações nacionais, sendo natural que uma “cultura nacional” tenha sido emanada a partir dos discursos que influenciaram e organizaram os sentidos do que a classe política dominante projetava para a cidade. Como o ponto de partida era baseado nas concepções interiores da elite política sobre o mundo exterior construíram-se sentidos baseados nesta externalidade, com os quais poderíamos nos identificar. Esta lógica está coerente com o argumento de Anderson (1983, p. 32) quando afirma que a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”. Ele diz que a nação é imaginada porque “mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles”. Powell (1969, p. 245) já havia expressado que “a vida das nações, da mesma forma que a dos homens, é vivida em grande parte, na imaginação”.

Tomando como base esses fundamentos teóricos, podemos indagar o que teria dado errado no projeto de unificação nacional pensado pela elite político-burguesa pelo qual os brasileiros imaginariam pertencer. Nossa hipótese é que os elementos que caracterizaram a proposta da identidade republicana modernizadora para o Rio careciam de narrativas da nação, ênfases em origens nacionais, invenção de tradições, mitos de fundação ou discursos defensores de um suposto “povo original”, ou seja, tudo aquilo que cientistas sociais, como Stuart Hall (2006), advogavam como essenciais para caracterizar uma cultura nacional. Neste sentido, ele chama a atenção para o fato de que esse discurso estruturante não seria tão moderno assim, e reforça que

as culturas nacionais são tentadas, algumas vezes a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele tempo perdido, quando a nação era grande; são tentadas e restaurar as identidades passadas. Este constitui o elemento regressivo, anacrônico, da estória da cultura nacional. (HALL, 2006, p. 56)

Na falta destes elementos, não teria sido possível uma engenharia construtiva unificadora em torno da modernidade republicana em qualquer das dimensões que se queira abordar. Na perspectiva arquitetural os palácios neoclássicos e ecléticos “afrancesados”

de Botafogo, Laranjeiras, Catete e posteriormente da Praça Marechal Floriano espelhavam uma monumentalidade incapaz de ser absorvida pelo transeunte ou morador comum da cidade, sendo útil às camadas médias da população identificadas com a paisagem francesa.

No plano social, a valorização da zona sul e das novas áreas centrais acompanhadas pela abertura da Avenida Central e a modernização do porto, não permitiram formular um alicerce que unificasse os sentidos da nação, pois as representações giravam em torno de uma cidade alinhada com a modernidade europeia, convergindo para dentro da sociedade escravista brasileira os atributos “estrangeiros” da modernidade francesa, portuguesa e até inglesa.

2. A invenção do Jacarezinho

Seguindo a trilha da expansão da cidade, na direção de São Cristóvão e Engenho Novo, percebemos como as expressões culturais “menos nobres” do centro da cidade, embora consideradas alternativas, constroem um poderoso tecido social em oposição à cidade oficial edificada no entorno da Avenida Central. É para lá que caminhamos na tentativa de compreendermos melhor a lógica da construção das memórias dos subúrbios cariocas e a expansão das favelas no espaço comum da zona norte.

O autor Brasil Gerson (2000) pesquisou incansavelmente as origens das ruas do Rio de Janeiro e traça algumas pistas sobre como se desenvolveu a ocupação do entorno de Engenho Novo, Benfica, Jacaré e Sampaio, que nos ajudam a entender tanto a ocupação espacial destes bairros quanto a elaboração do composto sociocultural das favelas que migram para a zona norte, como Jacarezinho e Mangueira, por exemplo. O surgimento dos subúrbios e a expansão das favelas devem ser analisados como um fenômeno entrelaçado, ou melhor, composto de duas faces de uma mesma moeda. Na transição do século XIX para o XX, uma próspera combinação de usos na área central, por meio da ocupação de espaços pelo poder público e a busca por usos mais lucrativos pela iniciativa privada, resulta que os empreendedores dos negócios mais rentáveis saem vencedores, se reproduzem sob um modelo uniformizador e expulsam os demais tipos

de usos. Nos anos seguintes, embora guarde semelhanças com o surgimento dos cortiços e favelas do centro, a expansão da cidade para o sertão carioca e a eclosão das favelas nesta região possui novas motivações que precisam ser identificadas à luz da industrialização e das recentes vias de circulação entre o centro e a periferia.

Segundo o autor, do ponto de vista do acesso por trem, os subúrbios principiavam na área compreendida por São Francisco Xavier e Engenho Novo, alcançados pela Estrada de Ferro Central do Brasil (GERSON, 2000, p. 420). Por outro lado, observando o processo de ocupação da cidade, o autor considera o “Engenho Novo da Companhia de Jesus”, construído em 1707, como o ponto de partida do que se costumava identificar na época como “sertão carioca”. A Capela dedicada a São Miguel e à N. S. da Conceição construída pelos jesuítas, em 1720, é um marco do patrimônio histórico desta ordem religiosa na zona norte (GERSON, 2000, p. 416). A partir do engenho as terras dos jesuítas neste perímetro incluíam a Serra dos Pretos Forros, a praia Pequena, em Benfica e adentrava até os limites do Engenho de Dentro. Isso atestava a amplitude das vastas lavouras e canaviais dos jesuítas antes de sua expulsão do Brasil, por ordem do Marquês de Pombal. Com a expulsão, as chácaras e sítios foram loteados e ruas foram abertas nos terrenos pantanosos, cortados pelo rio Jacaré que atravessa a localidade. O nome do rio seria uma corruptela de Yacaré (torto, sinuoso), por conta das voltas que dava. Grandes proprietários como Paim Pamplona e Adriano Müller lotearam o Jacaré fazendo surgir as ruas principais - Dois de Maio e Lino Teixeira. A partir da década de 1920 o bairro passa a ser urbanizado e ocupado.

Nesta época, descendo a Rua Dois de Maio, no Engenho Novo, em direção à Rua Lino Teixeira, poderíamos encontrar o Rio Jacaré e seguindo à esquerda deste rio, nos depararíamos com uma área na qual em torno do seu aclave pouco acentuado se localizava a Concórdia Sociedade Imobiliária e a Fábrica Unidas de tecidos, rendas e bordados. Estas duas empresas ocupavam a maior parte do espaço da atual Favela do Jacarezinho e teriam surgido do arrendamento da chácara Fazenda Velha, que desde o final do século XIX cultivava lavouras de legumes, hortaliças e frutas.

Não são muito claras as origens da invasão de parte destas terras pelos primeiros grupos de grileiros e favelados na década de 1920. O fato é que no coração da favela, existe

uma praça de nome “Concórdia” que provavelmente é um resquício histórico de memória e identidade ligado aos mitos de fundação da comunidade, em referência a antiga empresa, cujo espaço teria sido apoderado pelos primeiros moradores. O pesquisador Rafael Gonçalves (2013) relata a tensão vivida pelos moradores e o poder municipal, duas décadas depois quando a Concórdia entra com o pedido de reintegração de posse de suas terras.

Antes da ocupação deste núcleo em torno da Praça da Concórdia, os primeiros assentamentos parecem ter sido associados ao surgimento da localidade Vieira Fazenda, alcançada pela Estrada Real de Santa Cruz, atual Av. D. Hélder Câmara (ex Avenida Suburbana). Originalmente esta via fazia parte do Caminho Imperial, que ligava o Município da Corte à Sepetiba. Atualmente, este é um dos principais eixos viários da zona norte do Rio de Janeiro, cuja extensão de 11 km, inicia-se no bairro de Benfica e até chegar a Cascadura, corta os bairros de Jacarezinho, Manguinhos, Maria da Graça, Del Castilho, Cachambi, Engenho de Dentro, Pilares, Abolição, Piedade e Quintino Bocaiúva.

O nome do local deriva da Estação de trem *Vieira Fazenda*, inaugurada em 1895, e que fazia uma homenagem ao famoso vereador, médico e historiador da época. Segundo Gerson (2000, p. 420), a linha férrea corria em frente às praias Pequena e Grande, em Benfica e “os trens cargueiros da Estrada de Ferro Rio D’Ouro, saídos do Caju trafegavam pela Rua da Alegria a dois passos do mar, à procura de terra firme perto de Triagem”. Ao que tudo indica, as invasões no território onde fica atualmente o bairro de Jacarezinho iniciaram-se um pouco antes da década de 1920, a partir desta área demarcada pela linha do trem, abrangendo um perímetro entre o Rio Jacaré, a Estrada Real de Santa Cruz e os limites da fábrica de fósforos Cruzeiro. Nesta extensão foram sendo incluídos os assentamentos em torno de Vieira Fazenda e ao redor das empresas Concórdia e Unidas. A Cruzeiro parece ter sido a primeira indústria de maior porte inaugurada no local, responsável pela atração e recrutamento de imigrantes, antes da inauguração da gigante americana General Eletric.

O crescimento da favela do Jacarezinho foi sendo consolidado em função das instalações das indústrias no entorno da região, mas também da proximidade com a

linha férrea. É preciso considerar que esta área é muito próxima ao centro da cidade e às localidades vizinhas que se industrializavam como Maria da Graça e Jacaré.

Podemos supor que o marco histórico que vai transformar esta área de vocação agrícola em um “cluster” industrial é a decisão da General Electric, em 1919 de investir na América Latina como parte da expansão americana na região. Comentando a respeito, o editor André de Court mencionava em seu website (2011)⁴ que a vinda da General Electric era uma consequência direta dos ciclos de industrialização após a I guerra mundial, ocasionado pela escassez de componentes elétricos, especialmente lâmpadas e acessórios de iluminação. A fábrica foi instalada paralelamente aos trilhos da Linha Auxiliar margeando o bairro de Maria da Graça que estava sendo ocupado com as ruas Miguel Ângelo, Sabino dos Reis e Professor Bôscoli, todas ainda de terra batida ou incompletas. No espaço da futura favela do Jacarezinho, que se expandiria pelo lado interno da GE, existia um enorme terreno vazio que aguardava a construção de um pátio de cargas e manobras da Central do Brasil, nunca realizado. Magno Neves (2012)⁵ cita no website Acervo.Racismoambiental que a localização da unidade da GE guardava uma distância de 15k, do centro do Rio de Janeiro, em uma área de uso misto, ainda que predominantemente residencial. A propriedade ocupava o topo da colina, tinha um formato irregular, mas se aproximava de um retângulo, apresentando declives voltados para nordeste e sudeste, na direção da Favela do Jacarezinho e outro voltado para noroeste, na direção do bairro Maria da Graça. O Rio Jacaré, hoje canalizado, corria aproximadamente a 300 metros ao sul da unidade, conectando-se ao Rio Faria e posteriormente ao Canal do Cunha, que deságua na Baía de Guanabara.

⁴ Informação obtida no website Foiumrioquepassou.com.br do editor André de Court, publicado em 30/3/2011.

⁵ Informação obtida no website Acervo.racismoambiental.net em artigo publicado pelo colaborador Magno Alves, em 16/6/2012.

3. A favela chega à maioridade

Segundo o historiador Fábio Tavares (2019)⁶ que criou um *blog* exclusivo para narrar a história da comunidade, a toponímia da favela apresenta uma trajetória circunscrita aos relatos orais. Na publicação eletrônica, ele relata depoimentos de muitos moradores na faixa etária acima de 80 anos, desde que a localidade era conhecida como “Mato do Padre Paulo” e “Morro da Titica”. Cruzando os depoimentos com os jornais da época, identificou que o nome “Favela do Jacarezinho” começou a ser registrado a partir dos anos 1940.

Um destes depoimentos confirma que foram encontrados dois jacarés pelos moradores nas margens do Rio que corta a comunidade, sendo esse o mito de origem mais aceito para a denominação do local. Ainda segundo o pesquisador, vários moradores atestam que durante a limpeza dos terrenos visando à construção de suas residências, não era raro encontrar grilhões de escravos, ossos e outros artefatos que confirmariam a utilização de serviço escravo nos sítios locais no fim do século XIX.

A General Electric atraiu para o seu corpo de empregados milhares de moradores de Vieira Fazenda e do Cruzeiro, estabelecendo uma relação tão próxima quanto pudesse na tentativa de obter mão de obra barata e próxima ao local de moradia dos funcionários. Outras fábricas estavam sendo estabelecidas, com destaque para a Cisper, uma indústria de vidros fundada em 1917 no bairro do Jacaré. O maior de seus clientes neste início, a Cervejaria Brahma, foi fundamental para a consolidação da empresa, pois seu presidente Heinrich Künning encomendou 100 mil garrafas em 1918, permitindo o fornecimento em larga escala, uma novidade para a cervejaria que ainda comprava de pequenos fabricantes. A empresa segue contratando mão de obra da região e crescendo à medida que as Ruas Viúva Cláudio e Lino Teixeira, vizinhas da fábrica, seguem sendo urbanizadas. Nos anos 1960, a Owens Illinois, empresa americana com sede no estado de Ohio adquire 80% da companhia e o restante permanece com o grupo Monteiro Aranha, os primeiros investidores⁷. Assim como a General Electric, a Cisper junta-se a

⁶ O historiador Fábio Tavares criou o website jacarezinhorj.blogspot.com para relatar os fatos históricos a respeito do local. Estes dados foram obtidos do seu texto original datado de 6/10/2019

⁷ Informações obtidas no website do CECTH – Centro de Estudos do Corpo e Terapias Holísticas no boletim sobre a SIPAT 2006 - Promoção de “quick massage” (massagens) para os colaboradores da Owens Illinois.

outros empresários que nos seus diversos segmentos, (bens de consumo, de produção e manufaturados) encontram nos terrenos próximos das estradas de ferro e das vias recentemente urbanizadas da zona norte, os espaços ideais para a expansão de seus negócios.

Este processo de expansão industrial acarreta o incremento da imigração, que tendo se iniciado timidamente nos anos 1920 com a transferência interna de moradores do centro e da região portuária, passa a englobar nas décadas seguintes os solteiros e posteriormente suas famílias de outros estados. Os migrantes procedem em sua maioria do noroeste do Estado do Rio, das cidades rurais do Espírito Santo e Minas Gerais, além de expressivo contingente de nordestinos, especialmente baianos e pernambucanos.

A maior parte dos imigrantes foi atraída por conta do grande impulso das invasões e da estimulação de grileiros. Gonçalves (2013) analisa o fenômeno da indústria da desapropriação que se acentua a partir das décadas de 1940 e 1950 em quase todos os terrenos onde proliferou algum tipo de apropriação ilegal ou consentida. No Jacarezinho isso toma proporções ainda maiores, devido ao fato de que a favela já era considerada a maior do Rio de Janeiro. Os jornais da época ressaltam a ação violenta de grileiros que reivindicam aluguel por casas e terrenos ocupados pelos favelados ou estimulam a ocupação para a cobrança de taxas posteriores. É notória igualmente a ação dos legítimos proprietários que celebraram contratos de aluguel com os invasores, mas sem a garantia de que não solicitariam a desapropriação. Segundo o autor, a maior parte das invasões antes de 1964, teria sido na verdade, concluída com algum consentimento dos grileiros, funcionários públicos e até dos proprietários. Em 1949, a empresa Concórdia Imobiliária reivindicou a reintegração de posse dos seus terrenos invadidos, correspondentes à antiga Fazenda Velha, mas como a prefeitura negou e ainda desapropriou as terras⁸, a empresa reagiu, solicitando ao poder judiciário, a indenização imediata, que ainda não havia sido paga. Muitas destas empresas estimuladas pelo artigo 347 do Código de Obras de 1937, que impediam remoções exceto no caso da construção de moradias substitutivas, solicitavam dos governos a indenização pela

⁸ O decreto municipal nº 9765 de 12 de maio de 1949 expedido pelo prefeito Mendes de Moraes tratava da efetivação das diligências de desapropriação e solicitava ao juiz Augusto de Moraes a anulação das medidas de expulsão dos favelados.

ocupação ao invés da desapropriação. Agindo assim, conseguiam um comprador imediato para suas terras – o poder público – que pressionado pela opinião pública e o poder judiciário, procuravam obter compensações. A moeda de troca era o provável somatório de votos da comunidade nos pleitos políticos municipais e federais ancorada nos benefícios da autorização para os assentamentos. Os vereadores Edgard de Carvalho, Cotrim Neto e Geraldo Moreira foram alguns dos que aproveitaram este episódio para defender os favelados através da intermediação junto à Câmara dos Vereadores, redigir artigos na imprensa ou defender oficialmente os moradores na causa direta da desapropriação. Organizações como a Cruzada São Sebastião e a Fundação Leão XIII, ligadas à Igreja Católica também apoiavam a causa dos moradores.

Em sua tese de mestrado, a pesquisadora Cristiane Thiago (2007, p. 44)⁹ atesta a importância da ordem dos padres Salesianos que iniciam em 1960 a construção do templo católico N.S. Auxiliadora no alto da colina do Cruzeiro ocupada por barracos até o declive da antiga Fazenda Velha. A construção de alvenaria, iniciaria um período de parceria entre a comunidade e a igreja, liderada pelo Padre Nelson Carlos del Monaco, no sentido de construir um discurso único junto ao poder público para a manutenção dos moradores no local. Os depoimentos colhidos pela pesquisadora em sua dissertação de mestrado, se somam às informações obtidas pelo historiador Fábio Tavares, (2019)¹⁰ que em seu *blog* “Jacarezinho.blogspot” confirma que além da Igreja Católica, desde 1946, a Igreja Batista de Vieira Fazenda sob a liderança do pastor Anthidio Dias da Silveira, já se posicionava de forma favorável à permanência da população na parte baixa da favela, sem o ônus da desapropriação. Estes apoios tornaram-se essenciais para produzir na população uma percepção de maior segurança quanto ao temor de expulsão dos moradores.

As localidades internas da comunidade eram batizadas de acordo com seus traços históricos ou topográficos, construindo uma memória residual que evoca os traços de convivência social interna do Jacarezinho. A XXVIII Região Administrativa a qual

⁹ Informações obtidas na dissertação de mestrado da pesquisadora Cristiane Tiago através do Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2007.

¹⁰ Dados do historiador Fábio Tavares em seu website jacarezinhorj.blogspot.com publicados em 6/10/2019

pertence atualmente o bairro, por meio dos técnicos da Coordenadoria de Programação e Projetos da Secretaria Municipal de Habitação, no âmbito do Programa Favela-Bairro, reconheceu esta delimitação do bairro e o dividiu em sete setores a partir de consulta aos próprios moradores: Beira-Rio, Fundão, Azul, Cajueiro, Cruzeiro, Fazenda Velha e Vieira Fazenda¹¹.

O *Largo do Cruzeiro* foi se tornando a área central da comunidade, na qual se construiu a vida social da favela. As construções possuem um padrão construtivo formal, o comércio é variado e nela se encontravam as sedes da Fundação Leão XIII e do Clube do "Mosquito". A partir do Cruzeiro, se estende a Fazenda Velha, onde existia a antiga sede da fazenda e cuja extensão ao longo do declive, abrange as duas igrejas mais tradicionais do local: no alto, a Igreja Católica e na região baixa, a Batista de Vieira Fazenda. O setor chamado *Beira-Rio* foi estigmatizado como o mais "pobre" da comunidade, pois até a realização da canalização do rio Jacaré, as construções de palafitas desafiavam as enchentes. No *Fundão*, a principal característica são os alagamentos, que mesmo após as obras de canalização continuaram. A localidade chamada *Azul*, na parte mais alta da comunidade, margeando o muro da General Electric, foi definida como tradicional e tranquila, tendo sido construídos fortes laços de vizinhança entre os moradores. A área é desprovida de uma rede comercial mais intensa como no Cruzeiro e em Vieira Fazenda. O *Cajueiro* é uma zona intermediária de uso misto – comercial e residencial – com urbanização relativa e significativa circulação de pedestres. Por último o território de Vieira Fazenda, parte interna mais desenvolvida comercialmente e de forte atração externa é a zona mais verticalizada da favela, também a de maior densidade demográfica. O fluxo de pedestres foi se intensificado pela conexão com as vias de transporte na Avenida D. Helder Câmara, a estação de metrô de Maria da Graça e a favela de Manguinhos.

Nas décadas de 1930 e 1940 as ocupações ocorriam praticamente nas sete áreas descritas anteriormente, sendo uma parte da Beira-Rio em torno da Praça XV de agosto, a última a ser efetivamente apropriada.

¹¹ Os dados fazem parte do Documento 3412 do DataRio – Instituto Pereira Passos. Coleção Estudos Cariocas: breve relato sobre a formação das divisões administrativas na Cidade do Rio de Janeiro, 2010.

4. A fábrica, o samba e a política: Jacarezinho em busca de sua identidade

O alargamento do Jacarezinho que caminhava em um ritmo mais hesitante, recebe um novo impulso em 1961. O governador Carlos Lacerda decretou a criação do Complexo Industrial do Jacaré, tornando as ruas Viúva Cláudio, Bráulio Cordeiro e mais 13 ruas do bairro, um celeiro para a captação de indústrias de calçados, bolsas, laboratórios farmacêuticos, fábricas de vidros e roupas, metalúrgicas, indústrias de café e de bens de produção.¹² No final da década o Jacaré já tinha se transformado no segundo maior parque industrial do município, ficando atrás apenas de São Cristóvão. Seguindo a tendência do processo de industrialização da zona norte, a multiplicação das fábricas ajudou a consolidar a vocação tecnicista dos bairros vizinhos como Maria da Graça e Triagem que seguiram a trilha do Jacaré, na mesma rota de intensa proliferação fabril e incorporou uma nova paisagem de manufaturas em bairros até então residenciais, como Sampaio, Riachuelo e Cachambi.

Nos anos 1960 os eixos principais no sentido longitudinal já estavam definidos: na parte baixa a partir de Vieira Fazenda correm as ruas Comendador Gracindo de Sá e Amaro Rangel. Na parte alta as ruas Darcy Vargas e Esperança comandam os espaços residenciais e comerciais. Duas vias importantes surgiram na região que margeava o Rio Jacaré, a Av. Guanabara e Rua do Rio. A partir destes eixos, as vias secundárias são formadas por becos e vielas transversais.

A diferença entre as primeiras décadas do passado e os anos posteriores a 1960 é a chave para compreender o ambíguo consenso que emerge entre os moradores, as fábricas e as igrejas. Com as vias de circulação estabelecidas e o “fantasma” da expulsão definitivamente afastado, os elos comunitários caminham para outras demandas, em consonância com novos fatores de identidade social expressos em três perspectivas: a relação dos moradores com as indústrias, as manifestações culturais ligadas ao samba e a militância política de esquerda.

¹² Dados obtidos no portal da Fundação Instituto de Geotécnica – Geo-Rio – órgão da Secretaria Municipal de Obras responsável pela contenção de encostas.

Estes elos comunitários presentes nas décadas posteriores ao surgimento da favela, estão mais coerentes com a matriz de significados culturais que formulava os eixos de nossa cultura nacional, que durante a era Getúlio Vargas, seriam focados no samba e futebol. O sistema de representação caminhava para uma identidade unificadora, em torno da grande família nacional na qual o estado-nação se junta a *natio* – referenciada nas comunidades locais, domiciliares, ou seja, uma condição de pertencimento para as localidades, conforme estudado por Timothy Brennan (1990, p. 45). Isso nos possibilita supor que ao invés da contradição “submundo x cidade oficial” vivenciada na passagem do milênio, poderíamos estabelecer condições de pertencimento para as camadas periféricas na busca por uma unidade entre a esfera política e cultural. Deste modo, a cultura subalterna do “sertão carioca” ou das favelas do início do século XX, não estão mais nos anos 1960 em oposição a alguma suposta “identidade oficial republicana”. Agora estariam inseridas em uma estrutura de poder cultural, na qual culturas estigmatizadas como as de origem africana ou nordestina, migrados para a favela, são unificadas por um atribulado processo de supressão da diferença cultural. Na verdade, as nações são compostas de distintas classes sociais, etnias e gêneros. Stuart Hall é taxativo ao indicar que “em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade (HALL, 2006, p. 62).

Para seguir adiante será necessário ter isso em mente, seguido de um cuidado. Como na favela do Jacarezinho, temos a predominância de afro-brasileiros, é difícil pensar em um discurso unificador que prevaleça integrado a uma identidade nacional em torno da raça. As ideologias racistas não estavam mais fundamentadas em características biológicas como no início do século XX, que defendiam a superioridade da “raça branca”, mas em atributos discursivos centrados em diferenças físicas e comportamentais pouco específicas. O argumento de Gilroy (1992, p. 87) sobre as ligações entre o racismo cultural e as ideias de nação e pertencimento atesta que o racismo “...constrói e defende uma imagem de cultura nacional – homogênea na sua branquidade, embora, precária e eternamente vulnerável ao ataque dos inimigos internos e externos...”. Assim como ocorreu com a Europa, a formação das nações é de sangue misto. Renan (1990, p. 14-

15) lembra que a França é ao mesmo tempo, germânica, céltica e ibérica; a Alemanha é germânica, céltica e eslava. A Itália, reúne gauleses, etruscos, pelagianos e gregos.

Então não temos tal coisa que possa ser chamada de cultura unificada, senão no discurso ou na imaginação. A favela não se vê integrada à cultura da identidade nacional pelo reconhecimento de sua condição natural de raça ou origem, mas pela posição social que cada morador ocupa no sistema de valores capitalista e nas expressões artísticas, por exemplo. As fábricas, e principalmente o samba e a política serão os sentidos de um cortejo pelos quais a efervescente coletividade negra da favela vai tentar resgatar o seu lugar de pertencimento.

Em relação às indústrias, Thiago (2007, p. 75-80) testemunha esta trajetória, observando como a General Electric e a Cisper tornam-se patrocinadoras das escolas de formação básica instituídas pela Igreja N.S. Aparecida. A GE investiu no Instituto de Educação que funcionava próximo ao acesso da fábrica, pelo lado de Maria da Graça e alcançava também as crianças de Cachambi. Outra escola foi estabelecida dentro do Jacarezinho, na própria igreja, com investimentos da Ordem dos Salesianos, da GE e da Cisper. Ambas as instituições eram privadas, mas funcionavam com bolsas fornecidas pelas empresas aos filhos dos empregados, em sua maioria. Por meio da Fundação Leão XIII, a General Electric ainda financiava cursos profissionalizantes para os que atingissem o nível médio de escolaridade, garantindo assim, qualificação e mão-de-obra para a própria fábrica.

A pesquisadora comenta que embora esta relação criasse vínculos positivos entre os moradores e as grandes indústrias mantenedoras dos projetos de educação e empregabilidade, surgiu paralelamente um sentimento de consciência crítica quanto ao grau de imobilidade social que a dependência de emprego, renda e educação causava nas famílias em relação a estas corporações. Este posicionamento ganhava em amplitude à medida que um movimento político de esquerda começa a crescer no Jacarezinho, estimulando lideranças comunitárias a se lançar no jogo político em defesa de seus próprios direitos, criando uma espécie de desintermediação entre a comunidade e o poder público desde a criação do Estado da Guanabara, em 1960. Esta era uma situação comum às principais favelas da zona norte, que também começavam a crescer em volta das indústrias.

Quanto ao segundo aspecto, os desfiles das escolas de samba potencializaram para vários blocos e pequenas escolas suburbanas, a oportunidade de crescer e materializar o sonho de uma performance profissional na avenida Rio Branco, que sediava os desfiles até 1984, antes da criação do Sambódromo. Em 1966 surge a *Unidos do Jacarezinho*, resultado da junção da *Unidos do Jacaré* e *Unidos do Morro Azul*. O bloco *Não Tem Mosquito* permaneceu como bloco, mas a partir desta fusão e do seu crescimento, o samba passa a se constituir em opção de lazer com a frequência dos moradores à quadra da nova Escola de Samba. Um dos motivos de orgulho para a comunidade, segundo a pesquisadora, é a participação do sambista Monarco (Hildemar Diniz), como compositor da escola. Um dos sambas-enredo mais marcantes composto por ele foi “Vila Rica do Pilar” (1969) que levaria a escola de samba a desfilar no grupo principal em 1970 (THIAGO, 2007, p. 80-82).

Coerentemente ao que Velloso (1996) afirmava sobre a importância das expressões culturais “subalternas” do início do século XX, como elementos formadores da modernidade carioca, o samba contribuiu de forma significativa para a formação da identidade das favelas para além da “cidade civilizada”. Assim como Velloso (1996) reiterava que por intermédio das ruas foi sendo reconstruída parte da história e da memória da cidade, por outro lado, por meio das rodas de samba nas favelas foi possível capturar o elemento catalizador da identidade e da memória destas comunidades. Os personagens e as histórias que transitavam nas abordagens de Velloso, a respeito da modernidade do Rio no início do século XX eram o comerciante português e a mulata empregada, além dos tipos de Magalhães Junior (1973): selistas, ciganos, tatuadores e trapeiros¹³. Atualizando esta tipologia, o sentido de marginalidade aplicado sete décadas depois ao ambiente da favela. inclui agora as suas figuras típicas: o vagabundo, o passista, o bicheiro, o moleque do beco e a mulata do samba. O imaginário de grande parte dos moradores do Jacarezinho captava as rodas de samba nos “botecos” da esquina, os ensaios e eventos na quadra da escola e os possíveis desfiles no grupo principal como dinâmicas cotidianas, nas quais a vida social e intelectual dava conta de

¹³ Ver Magalhães Junior, Raimundo de. *Estrutura social da República das Letras: sociologia da vida intelectual brasileira – 1870-1930*. São Paulo: USP/Grijalbo, 1973

um sentido de pertencimento poderoso e arrebatador. Algo estava mudando na favela industrial em meio à nova identidade que parte dos moradores forjava para si.

Por fim, a questão política é mais complexa. Desde 1955, a Igreja Católica atuava nas favelas através da Cruzada São Sebastião por meio do Bispo Auxiliar D. Hélder Câmara, com o propósito de urbanizar as favelas, mas também de “cristianizar”. Este termo pode ser interpretado de várias maneiras, contudo se seguirmos a cartilha das ordens religiosas católicas no Brasil, não fica longe de constatarmos a construção de um tecido ideológico que misturava catequese, mediação social e mobilização política. O pano de fundo da criação da Cruzada era transformar o seu projeto em modelo para uma meta mais ambiciosa do então bispo auxiliar: erradicar em dez anos as 150 favelas existentes na cidade. O passado de D. Hélder ligado aos integralistas e sua mobilização por direitos sociais, sinalizava para um tipo de envolvimento dos padres que passou a ser comum nas comunidades carentes da cidade a partir dos anos 1960: uma mistura de interlocutor e ativista político.

O sociólogo José Arthur Rios, coordenador do Serviço Social do governo Carlos Lacerda, atuava nesta época na área de favelas como o primeiro pesquisador neste campo. Em entrevista concedida em 2002, ao CPDOC – Centro de Pesquisa de Documentação de História Contemporânea do Brasil, da FGV¹⁴, revelou que como articulador político do governador era crítico do modelo defendido pela Igreja Católica, de construções verticais para erradicação das favelas. Ele as chamava de “guetos” por reproduzirem as mesmas lacunas da favela horizontal. Citava os institutos de aposentadoria que plantaram vários conjuntos residenciais “que se transformaram em focos de crime, drogas e prostituição”. Na entrevista fez questão de frisar que a favela tinha outra possibilidade de realização, que o conjunto verticalizado não possuía. O conjunto em sua opinião, sufocava e não tinha nenhuma gerência agindo internamente, como uma associação de moradores.

Lidar com as favelas era politicamente delicado no governo udenista de Carlos Lacerda, pois a maioria dos cabos eleitorais estava ligada ao PTB, partido adversário. Uma das

¹⁴ Depoimentos ao CPDOC FGV – Capítulos da Memória do Urbanismo carioca, 2002.

decisões mais polêmicas do secretário José Rios foi eliminar o contato entre favelados e os pretensos “benfeitores” políticos. Assim, ele pode nomear funcionários para redigir atas de fundação de 50 associações de moradores através de eleição direta. Políticos tradicionais como Sami Jorge, Geraldo Moreira, Amando da Fonseca, inimigos políticos de Lacerda, afrontaram o sociólogo e criaram embaraços. O governador e seu secretário social José Rios olhavam para os objetos próximos que envolviam as questões da favela, com visões diferentes, mas havia um ponto em comum. Ambos pensavam em termos de como a Igreja Católica foi se apropriando da função de representante das comunidades faveladas, em alguns casos intensificando as atividades para uma militância política engajada e por outro lado, de que modo a secretaria social poderia afastar estas lideranças, propondo em tese um alcance mais pragmático, estimulando as lideranças locais a dialogar diretamente com o poder público.

Os efeitos da ação religiosa no Jacarezinho, refletem parcialmente esse jogo político. O traçado desenhado pela Igreja N.S. Conceição, liderada pelo padre Nelson e o universo de políticos de ocasião, em tese, divergia da orientação dos princípios da Cruzada. Vimos como a liderança da igreja católica local se engajou na luta pela manutenção dos moradores na favela do Jacarezinho, o que de certo modo, contrariava os princípios preconizados pelo grupo de D. Helder Câmara, de realocar gradativamente as favelas. Pode-se creditar isso ao fato de que Padre Nelson preenchia o perfil de religioso “engajado politicamente”, mas não se mostrava extremista. O fato da favela do Jacarezinho ter construído um tecido social complexo em mais de cinco décadas desde os primeiros barracos, combinado com o fato de D. Helder Câmara não desfrutar de unanimidade entre os bispos, também contribuiu para um cenário político híbrido. A despeito disso, parece inegável, ter havido uma disputa entre a Igreja e o Estado pelo controle da atuação nas favelas, ou na melhor das hipóteses, uma hostilidade entre D. Helder Câmara e o governador Lacerda.

Quanto a este aspecto, a existência de uma ordem jurídica oficial que deveria se sobrepor a estrutura sociojurídica da comunidade capitaneada pela Igreja, remonta aos estudos empíricos que o sociólogo português Boaventura Santos realizou anos mais tarde, quando morou na própria comunidade em 1970, na preparação para seu

doutoramento em Sociologia do Direito, na Yale University. Em sua obra “O direito dos oprimidos” (2014 [1973]) resultante destes estudos socioantropológicos no Jacarezinho, o pesquisador lança seu olhar sobre como o Estado-Nação brasileiro convivia com a existência paralela de ordenamentos jurídicos fora do seu alcance, como nas favelas, por exemplo, e ao mesmo tempo contrapunha-se ao monopólio estatal do direito institucionalizado.

Constatando que a Associação de Moradores teria sido criada para ofertar minimamente algum ordenamento administrativo e civil baseado em um tipo de governança popular comunitária, na verdade, ele supunha uma situação oposta, na medida em que a autoridade desta instituição estaria sendo ameaçada pelo regime autoritário da ditadura militar à época. (SANTOS, 2014, p. 346)

O autor reforça que não somente a Associação de Moradores, mas as igrejas, autoridades policiais, líderes comunitários e políticos elaboraram diferentes instancias de deliberação informal que diziam respeito tanto às práticas sociais e costumes locais até as circunstancias de resolução de litígios, para os quais não eram levados em conta a ética e o direito estatal. (SANTOS, 2014, p. 348).

É de se presumir que este funcionamento marginal do direito na favela do Jacarezinho poderia direcionar as pesquisas de Santos para uma visão etnocêntrica, afinal tratava-se de um europeu mergulhado na favela e pesquisando para uma universidade americana, o que não ocorreu efetivamente. Antes dele, as culturas particulares do tipo favela, não tinham sido objeto de tal tratamento epistemológico, contudo o delineamento de sua pesquisa circunscrito a sistematização jurídica, talvez tenha impossibilitado uma descrição da totalidade singular dos fatos culturais a fim de compreendê-los conjuntamente. Teria faltado no seu texto a síntese original que representou na emergente cultura desta favela a elucidação do vínculo que ligava o indivíduo a sua cultura local. As ações políticas e religiosas de fundo continuavam a dar maiores explicações sobre isso.

Antes de sua visita, no final dos anos 1960, sob influência da ditadura militar, assistimos a introdução do bipartidarismo no Brasil restringindo as disputas políticas entre os partidos Arena e MDB. A hibridez política no Jacarezinho vai cedendo lugar a uma

divisão mais explícita com o impulso de um movimento de extrema esquerda liderado por membros do MDB, adeptos do comunismo e integrantes da ala progressista da Igreja Católica. Os tempos de Lacerda tinham ficado para trás substituídos pelos militares e o chaguismo. Em meio à ditadura, a Associação de Moradores engajou-se na luta política, concentrando as disputas entre dois grupos do MDB: os chaguistas (ligados ao governador Chagas Freitas) e os autênticos (formado por extremistas comunistas, membros do MR-8 ou apoiadores de D. Hélder). As contendas entre estes grupos políticos perduraram até o brizolismo surgir nos anos 1980, mas giravam não somente em torno dos temas operários, mas também das demandas mais imediatas como manilhamento e iluminação. Mais tarde cerraram fileiras em torno de empenhos para o asfaltamento das ruas, saneamento e a canalização do Rio Jacaré.

A partir das pistas sugeridas no estudo de Cristiane Thiago, com a anistia política de 1979 e a eleição do governador Leonel Brizola, o núcleo regional do PDT vai disputar espaço político com o PT na favela. Uma parte dos extremistas, também chamados de *Grupo Amarelo*, inclinou-se para um discurso independente mantendo-se em torno do MR-8 e outra parte foi se aproximando do Partido dos Trabalhadores. Quem toma a dianteira, entretanto, no Jacarezinho é o PDT, herdando o legado do chaguismo através da atuação de políticos como Hilza e Laercio Mauricio da Fonseca. Não seria equivocado dizer que depois do domínio do “chaguismo”, iniciou-se no Jacarezinho dos anos 1980 a era do “brizolismo”. Um dos fatos que ajudou nesta identificação foi a canalização do Rio Jacaré, concluída no governo Brizola.

Enquanto isso, as fábricas estavam sendo desativadas por inúmeros motivos e as temáticas operárias em torno delas, estavam sendo substituídas por discussões mais ideológicas, centradas nos direitos dos trabalhadores como emprego, salário, saúde e educação. O Jacarezinho abraçava a era da globalização política, abrindo-se para os temas mais universais ainda que mesclados ou espelhados nas reivindicações locais. As identidades tradicionais construídas em torno das fábricas, do samba e da luta política se esfacelavam para dar lugar às múltiplas identidades da pós-modernidade.

Deste modo, na primeira década do novo milênio as demandas na área das ciências sociais voltavam-se para a defesa dos direitos de inclusão e cidadania dos indivíduos ou

grupos, ao invés de bairros, comunidades ou nações, em conformidade com as temáticas estimuladas por órgãos como o Fórum Econômico Mundial e o Fórum Social Mundial¹⁵. Buscando uma associação entre esta tendência e os estudos do presente artigo, podemos destacar a pesquisa de Jocelene Ignácio (2011), que em sua tese de doutorado para a PUC¹⁶, utilizou a experiência de moradores selecionados da favela do Jacarezinho como estratégia para identificar uma série de fatores que criariam barreiras físicas e reforçariam as fronteiras simbólicas capazes de deslocar os moradores de favela para um mundo à parte daquele considerado convencional.

A autora defende que a institucionalização e a consequente naturalização do conceito negativo relacionado a favela potencializaram a sustentação dos estigmas atribuídos aos seus moradores.

Os moradores da favela veem os símbolos culturais e os significados que lhes são imputados como descrições de categorias diretamente vinculadas à “identidade” de favelado; identidade assumida por eles mesmos ou atribuída por outros, com o propósito de diferenciá-los, e não de integrá-los ou igualá-los, no sentido de implicar o pertencimento a um grupo. O uso deste tipo de vínculo identitários é acionado apenas para determinar sua in-exclusão por parte do grupo dominante, ou seja, tais “rótulos” têm de ser aplicados para que, em determinadas situações, seja possível explicar supostas diferenças socioculturais, no lugar de revelar, destacar e potencializar as qualidades (IGNACIO, 2014, p. 57).

Este estigma é reforçado pelo próprio poder público, por exemplo, quando no Plano Diretor da cidade de 1992 ou nas classificações de “favela” do IBGE 2000, as menções são pejorativas não somente em relação a topografia e descrição física, mas igualmente nos ideários discriminatórios e segregacionistas. Na interpretação da autora, esses limites estão em conformidade com vários cientistas sociais que ao longo de sua tese, não somente defendem que estas fronteiras são socialmente construídas, como também afirmam que as classificações e distinções são estabelecidas em um jogo de poder entre os moradores da favela e os do “asfalto”.

¹⁵ O Fórum Econômico Mundial é uma instituição sem fins lucrativos com sede em Genebra, conhecida por suas reuniões anuais em Davos, Suíça - reunindo os principais líderes empresariais. O Fórum Social Mundial é um evento elaborado por movimentos sociais, para fomentar alternativas de transformação social global.

¹⁶ A tese de doutorado: “Doutores, mas não-cidadãos? Trajetórias de vida de egressos do ensino superior, moradores da favela do Jacarezinho – Rio de Janeiro 2000 a 2009” foi submetida a PUC em 2011 com o objetivo de subtrair os conteúdos do discurso universitário que insistia em negligenciar a existência de *status* no mundo acadêmico e profissional aos grupos marginalizados das favelas, especialmente os negros.

No seu texto, a favela do Jacarezinho transparece mais como uma ponte temática, não necessariamente um estudo aplicável especificamente à comunidade. A identidade que a autora analisa não está referenciada no bairro, mas nas contendas globais de moradores de qualquer favela, vale dizer na luta dos espaços populares contra os elementos capazes de validar o mito da marginalidade direcionado aos moradores. Como o estudo de Jocelene Ignacio está voltado especialmente para reconhecimento dos universitários e doutores oriundos da favela e de bairros pobres de baixa renda nas cidades brasileiras, este cenário de deslocamento das identidades, típico do final do século XX e início do século XXI, sinalizava uma alteração dos estudos e discursos sobre a favela. Em detrimento dos que vocalizam os moradores de favelas pelos olhos descritos do poder público e setores midiáticos, a partir dos novos atributos ao centrar nossas análises na favela e nos problemas experienciados por estudantes pobres, pode-se delinear uma alegoria da pobreza urbana.

5. Nós, os favelados do asfalto.

Nos anos 1990 e 2000 consolidam-se três movimentos interdependentes, nos quais causa e efeito se misturam. Em primeiro lugar, a consolidação da saída das indústrias do Jacaré acarreta aumento das taxas de desemprego no local, até então mantidas em nível acima da média dos bairros do Rio. Apesar da situação econômica do Brasil nos anos 1990 e das exigências de modernização face às novas técnicas de fabricação e instalação exigidas para os complexos industriais, os índices de violência identificados em toda a região do Jacarezinho, Manguinhos e Benfica ao longo dos anos 1990 e 2000 pode ter sido o fator decisivo para a saída da maior parte das indústrias da região. Uma lista das mais importantes deve incluir: Fábrica de parafusos Águia, Moinho de Ouro, Supercor, Fábrica de roupas Company, Sadia e Laboratório Glaxo Welcome, sem falar nas gigantes General Electric em Maria da Graça, Gillette e CCPL (Cooperativa Central dos Produtores de Leite) em Benfica. A Fábrica de Tecidos Nova América em Del Castilho, fechada em 1991, transformou-se em um *shopping* em 1995. Somaram-se a essas grandes companhias, outras inúmeras empresas de pequeno porte entre metalúrgicas, laboratórios e fábricas de bens de produção.

O caso mais emblemático foi a saída da multinacional General Electric em 2008. Em reportagem publicada meses antes em um grande jornal, a companhia alegava que o motivo do encerramento das atividades decorria da reestruturação internacional da corporação por meio da qual já teriam sido “fechadas fábricas ou demitidos funcionários nos EUA, Europa e México. A reestruturação teve início no ano passado, com o fechamento de uma unidade de lâmpadas no Chile” (DANTAS, 2007)¹⁷. Não havia referências à violência crescente da favela ao lado, uma vez que na verdade, o principal motivo teria sido a concorrência chinesa que asfixiava as fábricas da GE. A reportagem assinala terem sido observadas taxas decrescentes de rentabilidade no segmento de lâmpadas abreviando a continuidade do negócio. Após quase 90 anos, tendo sido protagonista do processo de atração e imigração de moradores para a favela, a GE experimentava a sensação inversa de contribuir para o aumento da taxa de desemprego na região industrial do Jacaré e entorno.

Em segundo lugar, verificamos um novo fenômeno de ocupação urbana que se tornou comum nos demais bairros da zona norte. Até 1990, a favela do Jacarezinho conformava-se em um território aproximadamente retangular limitado entre o Rio Jacaré e os muros da General Electric. A partir da Rua Miguel Ângelo ou do “Buraco do Lacerda”¹⁸, chegava-se ao limite norte - a Av. D. Helder Câmara. Este traçado foi sendo ampliado para assumir a forma de um polígono côncavo, à medida que nas áreas limítrofes das antigas indústrias, tanto no lado Leste (Rua Bráulio Cordeiro, Jacaré e Benfica) como no lado Sul (entorno da Rua Lino Teixeira e Engenho Novo) foi identificado um novo e progressivo processo de ocupação. Galpões, instalações de fábricas e construções de alvenaria foram literalmente tomados, após serem abandonados nos espaços encravados entre os limites originais da favela e os antigos sítios industriais.

A favela encontrou finalmente um meio de expansão horizontal ao longo das ruas Bráulio Cordeiro, Viúva Cláudio, Dois de Maio, Souza Barros e adjacências, fazendo

¹⁷ Depoimento prestado ao jornalista Eurico Dantas, da Folha de São Paulo, em 29 jun 2007.

¹⁸ O governador Carlos Lacerda (1961-1965) construiu a passagem de nível que liga a Avenida Dom Helder Câmara à Rua Bráulio Cordeiro, na Favela do Jacarezinho.

surgir os “favelados do asfalto” - pequenos núcleos e “puxadinhos” horizontais¹⁹ erguidos nas ruas. Estes embriões derivaram para novas favelas: Pica Pau Amarelo, Carlos Drumond de Andrade, Vila Jandira ou Favela da Xuxa, Morrinho, Dois de Maio e Malvinas, culminando com o surgimento do termo “Complexo de Jacarezinho” que o Censo Demográfico do IBGE de 1991²⁰ utilizou para caracterizar o novo patamar sociodemográfico da favela.

Por último, a posse da favela por uma facção do tráfico instala uma nova ordem social pautada pelo ambiente de consumo generalizado de drogas e embates com a polícia. Na esteira do projeto de instalação das UPPs (unidades de polícia pacificadora) que visava minimizar o controle territorial destas facções e instalar projetos sociais, os meios de comunicação criticavam aquilo que o jornalista Felipe Betim do jornal El Pais registra como “projeto político e econômico”.

ao contrário da favela Santa Marta, o braço social do programa, chamado de UPP social, não saiu do papel. A maioria das favelas continuaram carentes de serviços públicos do Estado e nunca tiveram investimentos em infraestrutura, sobretudo em saneamento básico. (BETIM, 2018).

Este quadro sugere que embora a UPP social tenha conseguido realizar um diagnóstico consistente, restringiu-se a um pacote teórico. O correspondente do jornal espanhol salienta que estas unidades de pacificação eram instaladas em localidades de maior visibilidade, com retorno garantido nos meios de comunicação e esse fato geraria maior desigualdade, na medida em que os territórios da zona oeste não teriam investimento social e presença das forças de segurança. A UPP Jacarezinho foi instalada em 2013, uma das últimas da lista divulgada pelo ISP - Instituto de Segurança Pública do Rio de Janeiro²¹. Na verdade, a distribuição destas unidades foi sendo disseminada ao longo do tempo por várias comunidades mais pobres da zona oeste, mas devemos concordar com o articulista que os investimentos deveriam ter sido guiados por critérios sociais. Na trajetória midiática da cidade rumo à Copa do Mundo e às Olimpíadas, o projeto teria

¹⁹ Construção informal e irregular, em forma de extensão ou anexo em um imóvel utilizado pela população de baixa renda para tentar resolver o problema de espaço (Censo Demográfico 1991)

²⁰ Os aglomerados Dois de Maio e Malvinas, mais distantes, foram incluídos pelo Censo Demográfico do IBGE como integrantes do Complexo do Jacarezinho, por causa do “estrangulamento” da favela.

²¹ No balanço de indicadores da política de pacificação, o ISP – Instituto de Segurança Pública RJ registrava a instalação de 37 UPPs entre 2008 e 2014.

servido para tornar o Rio uma cidade de turismo e negócios, encapsulada em um programa governamental de viés econômico.

O geógrafo e urbanista Peter Hall (1988) dedicou parte de seus estudos ao crescimento e à mudança nas cidades, analisando o fenômeno da desorganização e empobrecimento do espaço urbano no século XX, como uma extensão dos problemas herdados do século anterior. Ele focava nas cidades europeias e americanas, preocupado com o bem-estar social obtido através do planejamento urbano e rural visto como expressão do direito ao desenvolvimento. Incluía Londres, Paris, Berlim e Nova York, como as “cidades encortiçadas” do final do século XIX, alertando para a expansão do subúrbio por meio da dilatação do sistema de transportes.

Surgiram novos questionamentos, como por exemplo, o que foi proposto por Richard Rogers e Philip Gumuchdjian (1995) sobre os modelos urbanos da cidade difusa e cidade compacta. A cidade dispersa seria uma cidade na qual o seu desenvolvimento urbano ocorre priorizando o enfoque territorialista extensivo, ou seja, a cidade que se espalha em grandes territórios sem qualidade no tecido urbano, apresentando grandes vazios urbanos e uma série de serviços espalhados pelo seu território, com baixa conectividade. Tomando como base a descrição, poderíamos citar como exemplo de cidades difusas: Los Angeles, São Paulo, Cidade do México e Rio de Janeiro.

Neste sentido, a favela do Jacarezinho é resultante deste processo de extensão territorialista que ocorria no Rio de Janeiro por meio do deslocamento das indústrias do núcleo central da cidade para os subúrbios. Maurício de Abreu (1987) registra que na década de 1930 o Estado do Rio de Janeiro começa a intervir no processo de localização industrial por meio do Decreto-Lei 6.000/37, que definiu pela primeira vez uma área industrial na cidade. A zona sul e a maior parte da zona norte foram excluídas deste perímetro, exceto as regiões de São Cristóvão, Jacarezinho, Bonsucesso e Ramos. Outra área abrangia parte da Avenida Automóvel Club²² e outras faixas ao longo das estradas de ferro Central do Brasil, Linha Auxiliar (Del Castilho até Costa Barros) e Rio D’Ouro. O autor ressalta que este foi um período caracterizado pelo anarquismo da implantação

²² Designação popular da Avenida Pastor Martin Luther King Jr.

industrial na área dos subúrbios através do aproveitamento de terrenos baldios e a conversão de antigos casarões residenciais.

Ao contrário desta descrição, na cidade compacta, a infraestrutura e os equipamentos urbanos são potencializados evitando-se o uso ineficiente do espaço e longos deslocamentos, uma vez que há infraestrutura de qualidade (transporte, comércio, serviços, cultura e habitação). Essa situação também é mais sustentável pela substituição dos investimentos na infraestrutura existente: energia elétrica, água ou esgoto. Nas circunstâncias descritas neste modelo o ideal de toda concentração urbana poderia ser a “cidadania ativa e vida urbana vibrante, componentes essenciais para uma cidade e uma boa identidade cívica” (ROGERS e GUMUCHDJIAN, 1995, p. 16). Se esta proposição for aceita, estes pontos ficam comprometidos no ambiente social para o qual o Jacarezinho foi se encaminhando nos últimos 30 anos.

Nas últimas décadas do século XX, verificamos que nas grandes metrópoles, os atos governamentais e o discurso dos meios de comunicação de massa reuniam em torno de si fragmentos dispersos do tecido urbano, como as favelas, mas que eram lidos como totalidades deste espaço. O discurso que se constrói destes ambientes ainda hoje é tomado como representativo de uma cidade inteira. A imagem da cidade do Rio de Janeiro é fortemente associada a estas comunidades, ainda que representem menos de 30% de seu território.

Em meio a esta polifonia, sobressaía a percepção de que talvez a cidade contemporânea somente conseguiria afirmar sua identidade de forma integral por alguns momentos, em terremotos, enchentes, atentados terroristas ou plebiscitos. Aceitando este argumento, as formas de reconstruir sentimentos de unidade nas engrenagens culturais e sociais sobreviveram nos espaços atomizados como núcleos étnicos, religiosos, bairros de imigrantes ou favelas. Nestes conglomerados, ficava-se mais próximo de uma identidade particular por causa dos centros de influência econômica e social ainda serem predominantemente locais, como ocorreu com o Jacarezinho até a década de 1980.

Esta situação vem sofrendo alterações desde 1990, carregando no DNA destas comunidades os vetores transnacionais externos discutidos por Nestor Canclini (2006, p. 85) e que se fazem presentes nas cidades da América Latina. Além da cidade industrial

e da cidade histórica, Canclini fala da cidade globalizada “conectada com as redes mundiais de economia e comunicações”, o que coloca os estudos urbanos focados não mais no processo de industrialização e suas consequências na rede tecnológico-cultural, mas nos processos informacionais e financeiros. As grandes cidades, despedaçadas pelo crescimento vertiginoso e convivendo com um multiculturalismo integrador e conflitante ao mesmo tempo, oferecem o cenário perfeito para o declínio das narrativas históricas, das utopias que na opinião de Canclini (2006, p. 121), imaginaram um “desenvolvimento humano ascendente e coeso através do tempo”. Deste modo, saem de cena os movimentos libertadores capitaneados pelo proletariado ou pelos discursos unificados de cidades ou nações e entram em cena os movimentos sociais urbanos, estilizados e fugazes.

Situando o Jacarezinho nesta encruzilhada, talvez possamos descrever agora um “espaço” que pode ser atravessado de forma fulminante, com estilhaços efêmeros de relações sociais, cuja forma visível pode esconder conexões mais distantes ou ausentes. Alguns exemplos: o *funk* vai se tornando protagonista nas praças de bailes, mas vai sendo suturado com o samba nos “botecos”. A comercialização explícita das bancas de droga, é copiada de Tijuana (México). O comércio de pequenas lojas vai se expandindo pelas ruas vizinhas do Jacaré e Sampaio, muitas delas patrocinadas ou protegidas pelas milícias ligadas ao tráfico. A Associação de Moradores não se organiza mais politicamente, pois não há mais causas políticas locais a defender: as demandas são aquelas capitaneadas pela mídia transnacional: emprego, salários, cidadania dos excluídos, direitos de camelotagem nas ruas ou qualidade do transporte público. A proliferação de seitas religiosas vem abafando as igrejas tradicionais e suas vozes são as mesmas em todo o lugar: fetiches de cura, discursos metafísicos e a mercantilização da fé não permitem espaços para padres ou pastores políticos, defensores das causas comunitárias, como antes. Grande parte das famílias encasteladas em seus barracos comprimidos, detestam a polícia e a ordem pública. Elaboram uma polifonia de sons estéreos portáteis em seus bailes de “música de sofrência” permeados pelo “pagode” e pelos gols do Flamengo, agora um time que também quer ser “global”.

Conclusões

É notório que o surgimento das favelas no Rio de Janeiro está inserido em um contexto amplo que tem origem no final do século XIX. No núcleo desta conjuntura sociopolítica, está a substituição do governo monárquico e a invenção da República que transformaram o centro da cidade no palco do *lôcus* da modernidade e da identidade republicana projetadas para o país. Sem espaço neste novo projeto civilizatório, os pobres e pretos foram compelidos a ocupar os morros vizinhos. Ultrapassada esta fase, estimulados pela onda de industrialização que acometeu o governo federal no início do século XX, surgiram os primeiros eixos pobres em torno das fábricas na zona norte, favorecendo a expansão territorial das ocupações inauguradas nos morros da área central da cidade. A favela do Jacarezinho nasceu e cresceu estimulada em grande parte pela inauguração das fábricas da General Electric e da Cispor nos anos 1920.

O relato deste processo, composto de três etapas, preocupou-se não somente em descrever o desenvolvimento histórico e espacial, mas também a formação dos elos sociais que projetaram os símbolos constitutivos da identidade cultural do local.

Vimos que nas primeiras duas fases, até os anos 1980, mesmo que integrada a uma cultura nacional que teimosamente insistia em encapsular as favelas e as expressões particularistas das músicas, crenças e valores dos negros ou nordestinos na suposta identidade nacional multirracial e multicultural, o lugar permanecia ofertando escolhas de identidade razoavelmente concretas. Podia-se imaginar até “raízes” e construir mitos de origem como os jacarés encontrados no rio, ou a saudosa Fazenda Velha.

Este fato respondeu particularmente a nossa preocupação sobre como as identidades locais estariam a partir de meados do século XX sendo reforçadas pela resistência à globalização, e no caso do Jacarezinho, constatamos que as dimensões da vida social podiam ainda ser dominadas pela presença, por uma atividade localizada: a fábrica, o samba ou a política interna, ainda que sob a pressão dos padrões desiguais de troca cultural.

Constatamos pelo relato da terceira fase, que desde os anos 1990 está ocorrendo um novo deslocamento no acúmulo simbólico da identidade local, que parece refletir aquilo

que está se sucedendo nas relações entre o global e o local, por conta da globalização. Nossa hipótese deve considerar que as identidades nacionais ou o discurso que se fazia delas estão sendo desintegradas, dando lugar a uma homogeneização cultural, que muitos autores identificam como “pós-moderna”. Também é possível afirmar que enquanto as identidades unificadas estão declinando, novas identidades, mescladas estão tomando seu lugar.

Devemos levar em conta que aplicado ao Jacarezinho, este circuito desintegrou os laços de identidade cultural e social que se formaram originalmente na comunidade em torno das fábricas, das igrejas, do samba ou da Associação de Moradores. Ao mesmo tempo vem integrando a comunidade a um formato cujas características totalizadoras ainda parecem escapar da descrição pretendida neste escopo, sendo possível uma hipótese parcial.

À medida que a vida social na comunidade se tornou tutelada pela mercadologia globalizante de produtos, tendências, imagens de mídia digital, redes sociais e sistemas de comunicação, mais a identidade local se desprende dos tempos, lugares, narrativas e tradições que vinham sendo concebidas até 1980.

Os elementos desta investigação, tanto no domínio da sociologia como da Antropologia e Etnologia potencializam hipóteses férteis e abrem perspectivas para novas pesquisas sociais no futuro. A favela do Jacarezinho, como palco de estudos socioantropológicos, conforme descrito, suscita o interesse natural para tais projetos pois se tornou no Rio de Janeiro, o protótipo dos núcleos favelizados de aglomeração industrial que vieram posteriormente. Nossa hipótese ainda a ser confirmada é que talvez tenha sido a comunidade carioca que mais vem sofrendo os impactos da crise das identidades, que está deslocando os sistemas e processos culturais das sociedades contemporâneas e desestabilizando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma sustentação estável no mundo social.

Referências

- ABREU, Jonas. **Rio de Janeiro: a Batalha das identidades**. Rio de Janeiro: Amazon, 2014.
- ABREU, Mauricio de Almeida. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IplanRio/Zahar, 1987.
- ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**. Londres: Verso, 1983.
- BARRETO, Paulo. **As religiões no Rio**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, Coleção Biblioteca Manancial, n. 47, 1976.
- BETIM, Felipe. UPPs: mais uma história de esperança e fracasso na segurança pública do Rio. El Pais, Madrid. 21 mar. 2018. Intervenção federal no Rio de Janeiro.
- BRENNAN, Timothy. The nacional longing for form. *In* Bhabha, Homi (org.) **Narrating the Nation**. Londres: Routledge, 1990.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- CECTH. Owens Illinois – Sipat - Quick Massage. Disponível em: http://cecth.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=128&Itemid=79. Acesso em: 23 fev. 2020.
- COURT. André de. Maria da Graça, fábrica da GE, déc. 20. Disponível em: <https://rioquepassou.com.br/2011/03/30/maria-da-graca-fabrica-da-ge-dec-de-20/>. Acesso em: 22 fev. 2020.
- DANTAS, Eurico. GE fecha fábrica de lâmpadas e cortará 900 no Rio. Folha de São Paulo, 29 jun. 2007, Mercado.
- DATARIO. Instituto Pereira Passos. **Breve relato sobre a formação das divisões administrativas na Cidade do Rio de Janeiro**. Coleção Estudos Cariocas, 2010. Disponível em: <http://www.data.rio/datasets/3f105a10dcf7475eae69b2514b9d6262>. Acesso em 23 fev 2020.
- GONÇALVES, Rafael Soares. **Favelas do Rio de Janeiro: história e direito**. Rio de Janeiro: Pallas / Editora PUC Rio, 2013.
- HALL, Peter. **Cidades do amanhã**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11a. Ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- FREIRE, Américo. OLIVEIRA, Lúcia Lippi. (Orgs.). Capítulos da memória do urbanismo carioca. Depoimentos ao CPDOC / FGV. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2002. 232p.
- GERSON, Brasil. **História das ruas do Rio**. 5ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2000.
- GILROY, Paul. The end of anti-racism. *In*: DONALD, J.; RATTANSI, A. (Orgs.). **Race, Culture and Difference**. Londres, Sage, 1992.

IGNÁCIO, Jocelene de Assis. **Doutores, mas não-cidadãos? Trajetórias de vida de egressos do ensino superior, moradores da favela do Jacarezinho: Rio de Janeiro de 2000 a 2009.** 2011. 153f. Tese (Doutorado em Serviço Social). PUC - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Serviço Social, 2011.

INSTITUTO DE SEGURANÇA PÚBLICA DO RJ. Unidades de polícia pacificadora: o que são. Disponível em: <http://www.isp.rj.gov.br/Conteudo.asp?ident=62>. Acesso em: 18 fev. 2020.

LUCENA, Felipe. As praias extintas da cidade do Rio de Janeiro. 21 dez 2020. Disponível em <https://diariodorio.com/as-praias-extintas-da-cidade-do-rio-de-janeiro/>. Acessado em 23 jul 2020.

NEVES, Magno. Denúncia na Rio+20: Passivo socioambiental deixado na cidade do Rio pela multinacional General Electric – G.E. Disponível em: <https://acervo.racismoambiental.net.br/2012/06/16/denuncia-na-rio20-passivo-socioambiental-deixado-na-cidade-do-rio-pela-multinacional-general-electric-g-e/>. Acesso em 22 fev. 2020.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Cultura é Patrimônio.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

PORTAL GEORIO. Bairros Cariocas. Disponível em: Portalgeo.rio.rj.gov.br/armazenzinho/web/BairrosCariocas/main_bairro.asp?area=051. Acesso em: 26 mar. 2020.

POWELL, Enoch. **Liberdade e realidade.** Farnham: Elliot Right Way Books, 1969.

RENAN, Joseph Ernest. What is a nation? *in*: BHABBA, H. (Org.). **Narrating the nation.** Londres: Routledge, 1990.

ROGERS, Richard; GUMUCHDJIAN, Philip. **Cidades para um pequeno planeta.** Rio de Janeiro: Editora GG BR, 2015.

SANTOS, Boaventura Souza. **Direito dos oprimidos: sociologia crítica do direito.** Parte I. São Paulo: Cortez, 2014.

TAVARES, Fábio. Jacarezinho.blogspot. Disponível em: <https://jacarezinhorj.blogspot.com/p/fundacao-do-jacarezinho.html>. Acesso em: 22 fev. 2020.

THIAGO, Cristiane Muniz. **Rio de Janeiro operário: Memória dos trabalhadores do bairro do Jacaré.** 2007. 133f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

WEID, Elisabeth von der. O advento da Companhia (1900-1912) *in*: Maria Bárbara Levy e Eulália L. Lobo, org. **Estudos sobre a Rio Light.** Rio de Janeiro, Light Serviços de Eletricidade S.A., 1990, p. 41

Recebido: 27.05.2020

Aprovado: 30.06.2020

RESENHA

KARNAL, Leandro. **Pecar e perdoar:** Deus e o homem na história. 2. ed. Rio de Janeiro: Harper Collins Br, 2018.

Eduardo da Silva Melo¹

 10.21665/2318-3888.v8n15p301-304

O autor usa da sua bem humorada persuasão para convencer o leitor, já na introdução da obra, que a religião não deve ser o que de mais importante o homem contemporâneo deve proteger, guardar e/ou alimentar. Ele aponta, no entanto, para a influência das religiões – especialmente as monoteístas – na formação moral e ética do Ocidente: “as ideias judaicas, cristãs e islâmicas de pecado embasam quase todo comportamento moderno, inclusive dos não religiosos” (p. 09).

Dividida em nove instigantes capítulos, a obra remete ao comportamento religioso da sociedade, que nasceu mediante escritos milenares. Esses influenciaram as normas familiares, jurídicas, etc., dos dias atuais. Dessa forma, o capítulo primeiro, o autor explica como as religiões – especialmente as monoteístas – contribuíram para conceber a sociedade de hoje. Ele usa a narrativa bíblica da criação para transmitir ao leitor o quanto está imbricada em nossa consciência coletiva o gosto pelo proibido e de como a noção de pecado adentrou em nossa sociedade: “Deus criou Adão e Eva e, com o pecado, Adão e Eva nos criaram” (p. 20).

O segundo capítulo faz críticas ao cristianismo. O autor demonstra que a religião cristã destoou, em vários momentos da História, daquilo que o nazareno Jesus pregou durante sua existência histórica – ou vida terrena – registrada nos evangelhos. Karnal também não deixa isento de reflexão o Decálogo judaico: “[...] se o texto que se imagina dado

¹ Bacharel em Serviço Social. Especialista em Gestão de Cidades e Políticas Públicas. Especialista em Docência no Ensino Superior. Membro do CMDCA e do CMMA. E-mail: eduardomelo.ser@hotmail.com.

por Deus aos homens fosse completamente divino e pouco inserido no humano, ele teria um defeito estrutural: não seria possível ser lido pelos homens” (p. 48). E ainda, traz à tona as incongruências e infertilidades dos códigos bíblicos que serviam (e servem) para o controle social. Ele faz, também, uma reflexão humorada e provocante explanação sobre o papel de Lúcifer na história do contexto bíblico.

No capítulo terceiro o autor inicia chamando o orgulho de pai de todos os pecados. Através do culto exagerado ao nosso eu, nascem os demais males sociais. É provável que o leitor não queira, publicamente, concordar com as reflexões de Karnal. Afinal, ele desnuda nossas boas ações, revelando o que há por trás de ações supostamente (e somente) caridosas. Na sequência, aborda os temas: inveja, vaidade, luxúria, avareza, dentre outros. Sobre a inveja, o autor a denomina como pecado envergonhado, pois, faz o pecador sentir-se menor que os demais e por isso ele se recusa a admitir que seja invejoso. Para ele “[...] invejar é reconhecer-se inferior, ser menos do que alguém. O invejoso tem uma dor profunda, que é o limite da sua capacidade, ou do que ele imagina que seja sua capacidade” (p. 68).

O capítulo quarto elenca os pecados relacionados ao corpo (matéria). Obviamente o autor não economiza nos gracejos. Ele chama a luxúria e a gula de pecados concretos. No decorrer desse capítulo, o autor faz apologia ao corpo e defende também o desejo como parte integrante do ser humano. Karnal aponta que “no momento em que são colocadas barreiras à água corrente do desejo, ele flui com intensidade pelas frestas do possível. O proibido restaura a adrenalina que o ortodoxo, o consentido e o usual tendem a diminuir” (p. 96).

No quinto capítulo, a análise e explanação de Leandro Karnal se dá sobre os extremos: excesso e falta. Ira, avareza e preguiça são os pecados abordados nessa parte da obra. “A ascensão do capitalismo tornou o acúmulo de bens um valor muito forte. Os avaros e mesquinhos foram se tornando os investidores que qualificam seus gastos [...]. Orgulho virou autoestima; avareza foi transformada em prudência financeira; a gula é o combate à anorexia” (p. 116). No decorrer do capítulo ele descreve situações pessoais e cotidianas, dentro da coletividade, em que o mesmo depara-se com os

‘pecados’ citados. O primeiro a ser refletido é a ira, após isso vem a avareza e por último a preguiça.

Karnal introduz o sexto capítulo falando sobre a necessidade humana de classificação e de controle. Ele deixa claro, num tom provocador, principalmente na página 126, que os católicos lerão esta obra. É uma certeza que o mesmo encara sem nenhuma surpresa. E prossegue sua reflexão adentrando nas águas renovadoras do perdão, enxergando-o como “um gesto que reconhece a fraqueza, a falibilidade e o embaraço humano estrutural diante do Bem” (p. 137). Ele cita as condicionantes divinas para que a misericórdia ocorra. Dessas, a mais importante é o arrependimento – a consciência do erro. O autor pormenoriza, no decorrer do capítulo, a ideia central do que o perdão é para os não-virtuosos.

Chegando ao capítulo de número sete, e com ele uma precisa análise acerca da dimensão do perdão, em contraponto aos atos pecaminosos. O autor faz um percurso reflexivo sobre as dores de Jesus – desde o nascimento até a cruz. Vale atentar que na página 151, no último parágrafo, o autor parece enganar-se sobre a reflexão que ele desenvolve acerca de cônjuges ressentidos. Na oitava linha do já mencionado parágrafo, ele refere-se ao desmentido como aquele que ganhará o crédito dos ouvintes, quando na verdade é o que desmente quem irá pontuar tal crédito. Leandro Karnal ainda abre um leque interessante, nesse capítulo, sobre a chatice. Define-a, argumenta sobre e combate-a. Chatos, segundo ele, são todos os repetitivos, os pretensiosos, os mal-humorados, os concorrentes, os catequistas, os desmedidos e os chatos por classificar outros chatos, mas alerta que “todo ser humano tem momentos de chatice, dependendo da fase ou do humor” (p. 159).

Nos capítulos oitavo e nono, o autor insiste em, primeiro: fazer o leitor pensar sobre os novos pecados, os seus antídotos – ou seja, as novas virtudes –, e a produção dos novos perdões; e, segundo: instigar o diálogo entre o imanente e o transcendente, o corpo e a alma, o presente e o eterno, a ciência e a fé. Além disso, tece gostosas e hilárias críticas (que Karnal faz questão de não chamá-las assim) aos empreendedores e coachs. O capítulo nono, traz ainda, um convite do autor a pensar sobre os orantes e os que não rezam. Ele aponta para uma reflexão racional sobre a oração, seja ela de petição, de

agradecimento, de expiação ou de contemplação: “quem reza pensa, e toma consciência” (p. 192).

Ao deparar-se com a página 195, o leitor encontra o teor conclusivo da obra. Citando inicialmente Santo Agostinho, Karnal expõe a saga aventureira na qual o livro foi gestado. Faz muitas provocações, e para os mais sensíveis ao riso, causa boas gargalhadas. É de se afirmar, categoricamente, que esse livro modifica a ótica de mundo daqueles e daquelas que dele se deliciam.

Recebido: 20.03.2020

Aprovado: 03.06.2020