



cmc:

comunicação, mídia e consumo

jan/abr 2025

vol. 22 n. 63 | ISSN 1983-7070

ESPM

PPGCOM
Programa de Pós-Graduação
em Comunicação e
Práticas de Consumo

COMUNICAÇÃO
MÍDIA
E CONSUMO

Editoras-chefes: Gisela G. S. Castro e Tânia M. C. Hoff

Bolsistas PPGCOM-ESPM: Pedro Henrique Andrade, Mariana Vallareto Nery e Yuri Demartini



Capa: E-papers Serviços Editoriais Ltda.

e-ISSN 1983-7070

Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM

Profa. Dra. Eliza Bachega Casadei

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da
Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM, Brasil

Profa. Dra. Gabriela Machado Ramos de Almeida

Vice-Cordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da
Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM, Brasil

CATALOGAÇÃO NA FONTE

Comunicação, Mídia e Consumo / Escola Superior de Propaganda e
Marketing, Ano 1, v. 1, n. 1 (maio 2004) – São Paulo: ESPM, 2020 –

Ano 22, v. 22, n. 63 (jan./abr. 2025)

Quadrimestral

ISSN 1983-7070 online

Acesso em: <http://revistacmc.espm.br>

1. Comunicação – Periódico. 2. Mídia. 3. Consumo. I. Escola Superior de
Propaganda e Marketing. II. Programa de Pós-Graduação em Comunicação
e Práticas de Consumo.

CDU – 659.1

ESPM

Rua Joaquim Távora, 1240 Vila Mariana São Paulo SP Brasil
revistacmc@espm.br

Comunicação, mídia e consumo

Revista do Programa de Pós-Graduação
em Comunicação e Práticas de
Consumo da ESPM, São Paulo

Publicação quadrimestral
ano 22 • volume 22 • número 63 • jan./abr. 2025
versão eletrônica da revista disponível em:
<http://revistacmc.espm.br>

Indexadores e Diretórios: SCOPUS, Sumários.org, LIVRE, Latindex,
EBSCO, DOAJ, Portal de Periódicos da CAPES, Diadorim

EXPEDIENTE

Publicação quadrimestral do Programa de Pós-graduação da ESPM

Conselho Editorial Adriana da Rosa Amaral, Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos; Afonso de Albuquerque, Universidade Federal Fluminense – UFF; Alberto Efendy Maldonado Gómez de la Torre, Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos; Alexandre Almeida Barbalho, Universidade Estadual do Ceará - UEC; Amparo Huertas, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, Espanha; Ana Carolina Damboriarena Escosteguy, Universidade Federal de Santa Maria - UFSM; Ana Carolina Rocha Pessoa Temer, Universidade Federal de Goiás - UFGO; Ana Cláudia Gruszynski, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS; Bruno Roberto Campanella, Universidade Federal Fluminense - UFF; Beatriz Brandão Polivanov, Universidade Federal Fluminense - UFF; Claudia da Silva Pereira, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC/RJ; Cristiane Freitas Gutfreind, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC/RS; Fabio Fonseca de Castro, Universidade Federal do Pará - UFPA; Fátima Cristina Regis Martins de Oliveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ; Fernanda Martinelli, Universidade de Brasília; Fernando Antônio Resende, Universidade Federal Fluminense - UFF; Francisco Rüdiger, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC/RS; Guilherme Nery Atem, Universidade Federal Fluminense - UFF; Gustavo Daudt Fischer, Universidade do Vale do Rio dos Sinos - Unisinos; Herom Vargas Silva, Universidade Metodista de São Paulo - UMESP; Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes, Universidade Federal de Pernambuco - UFPE; Janice Caiafa Pereira e Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ; João Batista Freitas Cardoso, Universidade Municipal de São Caetano do Sul - USCS; Jorge Cardoso Filho, Centro de Artes, Humanidades e Letras / Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB; Jose Carlos Souza Rodrigues, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC/RJ; Juliana Colussi, Universidad del Rosario - Bogotá, Colômbia; Karla Regina Macena Pereira Patriota, Universidade Federal de Pernambuco - UFPE; Laan Mendes de Barros, Universidade Estadual Paulista - UNESP; Laura Loguercio Cânepa, Universidade Anhembi Morumbi - UAM; Liv Rebecca Sovik, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ; Luis Mauro Sá Martino, Faculdade Cásper Líbero - FCL; Marcelo Kischinhevsky, Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ; Márcio Souza Gonçalves, Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ; Maria Cristina Mendes da Ponte, Universidade Nova de Lisboa - Lisboa, Portugal; Maria Inês Carlos Magno, Universidade Anhembi Morumbi - UAM; Marialva Carlos Barbosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ; Marta Rizzo García, Universidad Autónoma de la Ciudad de México - UACM, Ciudad de México, México; Micael Maiolino Herschmann, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ; Patricia Cecilia Burrows, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ; Raquel Marques Carrigo Ferreira, Universidade Federal de Sergipe - UFS; Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia; Regina Rossetti, Universidade Municipal de São Caetano do Sul - USCS; Ricardo Ferreira Freitas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ; Rogério Luiz Covaleski, Universidade Federal de Pernambuco - UFPE; Ronaldo George Helal, Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Rose de Melo Rocha, Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM; Roseli Aparecida Figaro Paulino, Universidade de São Paulo - USP; Simone Luci Pereira, Universidade Paulista - UNIP; Sofia Cavalcanti Zanforlin, Universidade Católica de Brasília - UCB; Suely Fragoso, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS; Valquíria Aparecida Passos Kneipp, Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN; Veneza Mayora Ronsini, Universidade Federal de Santa Maria - UFSM; Yuji Cushiken, Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT.

Sumário

- 8** Por uma aposta na coletividade, apesar de tudo
For commitment to the collective, in spite of all
-
- Gabriela Machado Ramos de Almeida**
Angelita Bogado
- 12** Assistir a um filme com outros: rumo a uma teoria do espectador coletivo
Ver una película con otros: rumbo a una teoría del espectador colectivo
Quiet-attentive viewing: toward a typology of collective spectatorship
-
- Julian Hanich**
- 33** A criação artística colaborativa “Bordar-Lands: las cartas son el tejido”,
do Colectivo Ayllu
The collaborative artistic creation “Bordar-Lands: las cartas son el
tejido,” by Colectivo Ayllu
-
- Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa**
Patricia de Oliveira Iuva
Fabio Sadao Nakagawa
- 60** O corpo ontológico e coletivo do ator em *Sete anos em Maio*
The actor’s ontological and collective body in *Seven years in May*
-
- Eduardo Bordinhon**
Pedro Guimarães
- 87** Corpos quebrados elogiam o indiscernível: experiências estéticas
dissidentes no audiovisual contemporâneo
Broken bodies praise the indiscernible: deviant aesthetic experiences in
contemporary audiovisual production
-
- Luiz Fernando Wlian**
Laan Mendes de Barros
- 111** Sobre as imagens cruéis: iconicidade dos massacres no campo
On the cruel images: iconicity of the massacres in the countryside
-
- João Damasio da Silva Neto**

- 136** Produção de visibilidades como potências de fabulação: dimensões das práticas cotidianas de elaboração e consumo da imagem
Production of visibilities as potencies of fabulation: dimensions of everyday practices of image creation and consumption
-

Ângela Cristina Salgueiro Marques
Luis Mauro Sá Martino

- 159** “Memes são bons para pensar”... sobre consumo e cultura material: atividade avaliativa com o uso de *starter packs*
“Memes are good for thinking”... about consumption and material culture: an evaluative activity using starter packs
-

Guilherme Libardi

- 187** Mães-torcedoras do futebol pernambucano: investigando o pertencimento feminino nos espaços clubísticos
Pernambuco football fan-mothers: investigating women belonging in club spaces
-

Paloma de Castro
Soraya Barreto Januário
Maria Collier de Mendonça

Dossiers

Por uma aposta na coletividade, apesar de tudo **For commitment to the collective, in spite of all**

Gabriela Machado Ramos de Almeida¹ 

Angelita Bogado² 

O segundo volume do dossiê *Produção, circulação e consumo de imagens produzidas em coletividade e a fabulação do comum* reúne artigos que discutem, a partir de diferentes perspectivas teóricas e metodológicas, as articulações entre experiência estética, formas de coletividade e disputas políticas nos campos das culturas visual e audiovisual contemporâneas. Os cinco trabalhos aqui apresentados refletem sobre como as imagens — em suas dimensões informativas, performativas, fabulatórias e expositivas — mobilizam regimes de sensibilidade e produção de sentido que desafiam categorias consolidadas de espetatorialidade, representação e recepção.

Diversos em suas abordagens e objetos, os artigos compartilham uma preocupação comum: investigar as formas pelas quais a experiência estética e a produção audiovisual contemporânea articulam dimensões coletivas, políticas e sensíveis. As análises propostas partem de perspectivas como a fenomenologia, a semiótica, os estudos decoloniais, os estudos visuais críticos e a teoria da performance para tensionar os modos de ver, narrar e agir em contextos marcados por disputas simbólicas e sociais.

¹Escola Superior de Propaganda e Marketing – São Paulo (SP), Brasil.

²Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – Cachoeira (BA), Brasil.

No texto de abertura do dossiê, intitulado *Assistir a um filme com outros: rumo a uma teoria do espectador coletivo*, Julian Hanich propõe uma abordagem original aos estudos de espetatorialidade. Com base em um diálogo entre filosofia, fenomenologia e teoria do cinema, o autor avança em direção a uma teoria da espetatorialidade coletiva que recoloca em pauta o papel ativo do espectador em situações de fruição outrora tomadas como passivas, valorizando a dimensão coletiva da experiência do cinema. Tal perspectiva oferece elementos para pensarmos, por exemplo, em contrapontos possíveis à tendência de individualização do consumo audiovisual em função do crescimento do streaming, ao considerar a experiência cinematográfica como ação conjunta e sugerir que o ato de assistir a um filme em silêncio, no espaço coletivo da sala de cinema, pode ser concebido como uma prática intencionalmente compartilhada.

Na sequência, o artigo *A criação artística colaborativa “Bordar-Lands: las cartas son el tejido”*, do *Colectivo Ayllu*, de Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa, Patrícia de Oliveira Iuva e Fabio Sadao Nagawaka se debruça sobre a obra *“Bordar-Lands: las cartas son el tejido”*, apresentada na 35ª Bienal de São Paulo, investigando os modos de inscrição visual, corporal e simbólica que constituem sua materialidade estética e política. Por meio da análise da gestualidade e da performance inscritas no painel-tecido, as autoras e o autor articulam contribuições da semiótica e dos estudos decoloniais, apontando para a resignificação de símbolos culturais por sujeitos racializados e dissidentes em oposição à lógica colonial.

Em *O corpo ontológico e coletivo do ator em Sete anos em Maio*, terceiro artigo do dossiê, os autores Eduardo Bordinhon de Moraes e Pedro Guimarães discutem o jogo atoral em produções brasileiras da década de 2010, com foco na presença de atores não profissionais. O trabalho examina como o entrelaçamento entre ator e personagem, aliado a recursos épicos e alegóricos, opera uma crítica social e uma fabulação coletiva que desafia os limites entre real e ficção na produção nacional contemporânea, revelando como, a partir desses dispositivos, os filmes trabalham questões de raça, classe e gênero.

Ainda no terreno do cinema, Luiz Fernando Wlian e Laan Mendes de Barros analisam, no artigo *Corpos quebrados elogiam o indiscernível: experiências estéticas dissidentes no audiovisual contemporâneo*, obras audiovisuais de coletivos queer brasileiros contemporâneos, com ênfase em suas proposições estéticas frente às transformações do capitalismo atual, sobretudo em suas dimensões tecnológicas e sensoriais. O texto propõe o conceito de “elogio ao indiscernível” como chave de leitura para compreender como tais obras borram fronteiras entre forma e conteúdo, identidade e diferença, instaurando zonas de experimentação e resistência.

Encerra o dossiê o artigo *Sobre as imagens cruéis: iconicidade dos massacres no campo*, de João Damasio da Silva Neto, que aborda a página *Massacres no Campo*, abrigada no site da Comissão Pastoral da Terra. Partindo dos estudos visuais críticos e de um debate sobre midiaticização dos conflitos agrários, a análise explora a iconicidade das imagens e sua capacidade de construir regimes de visibilidade que desestabilizam os silenciamentos históricos em torno da violência no campo brasileiro. No texto, o autor mobiliza os conceitos de catástrofes cotidianas e atordoamento, evidenciando a tensão entre invisibilidade e testemunho nos registros de violência no campo brasileiro.

Esse dossiê, publicado em dois volumes na revista *Comunicação, Mídia e Consumo*, integra o conjunto de ações previstas no projeto *Corpos da cenalem cena: imagens estético-políticas realizadas em coletividade no Recôncavo da Bahia e na Grande São Paulo*, contemplado no edital Universal do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) (Chamada CNPq/MCTI/FNDCT N° 18/2021), com equipe formada por professores e estudantes dos Programas de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (PPGCOM ESPM) e em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (PPGCOM UFRB).

Ao reunir estes artigos, apostamos na possibilidade de que o dossiê contribua para reforçar um chamamento à ação coletiva por meio da valorização de pesquisas que colocam experiências coletivas e comunitárias no centro do debate. Ainda que não tenha sido o foco da chamada pensar

os impactos éticos, estéticos e biopolíticos da plataformização da vida e dos avanços autocráticos promovidos pela racionalidade ultraliberal nos campos da política e da comunicação e informação, o dossiê se apresenta como tentativa de linha de fuga ao interrogar o que pode a experiência estética frente aos desafios colocados nesse momento histórico. Convidamos à leitura desse conjunto de reflexões sobre os modos como as imagens e os sons — em suas múltiplas formas expressivas e em seus distintos modos de produção, circulação e consumo — podem operar como campo de disputa simbólica e de reinscrição política da experiência.

Assistir a um filme com outros: rumo a uma teoria do espectador coletivo¹

Ver una película con otros: rumbo a una teoría del espectador colectivo

Quiet-attentive viewing: toward a typology of collective spectatorship

Julian Hanich¹ 

RESUMO: *Este ensaio sugere que assistir coletivamente a um filme com atenção silenciosa deve ser considerado uma forma de ação conjunta. Quando espectadores assistem a um filme em silêncio no cinema, eles não estão apenas envolvidos em ações individuais – assistir com outros frequentemente implica uma atividade compartilhada baseada em uma intenção coletiva, na qual os espectadores prestam atenção conjunta a um único objeto: o filme. Recorrendo a debates recentes sobre intencionalidade coletiva e sentimentos compartilhados na filosofia analítica*

- 1 Este artigo é uma versão reduzida e adaptada do texto originalmente publicado na revista *Screen* por Julian Hanich (2014), sob o título “*Watching a film with others: towards a theory of collective spectatorship*”. Em 2018, uma versão expandida do artigo foi publicada como o capítulo 3, “*Quiet-Attentive Viewing: Toward a Typology of Collective Spectatorship, Part I*”, no livro *The Audience Effect: On the Collective Cinema Experience*, de Julian Hanich (2018), publicado pela Edinburgh University Press. Nesta versão aqui publicada, com autorização do autor, Caroline Fogaça realiza tradução e adaptação, visando adequação ao escopo e formato editorial da revista *Comunicação, Mídia e Consumo*. Agradecemos ao autor pela cessão do trabalho; à doutoranda Caroline Fogaça (PPGCOM ESPM) pela adaptação e tradução do artigo ao português; à Oxford University Press e à revista *Screen* pela autorização para publicação na revista *Comunicação, Mídia e Consumo*. O texto foi publicado originalmente na *Screen*, v. 55, n. 3, p. 338-359, 2014.

¹University of Groningen – Groningen, Países Baixos.

Editores: Tânia Marcia Cezar Hoff  e Gisela Grangeiro da Silva Castro 

e na fenomenologia, mostro que essa abordagem da filosofia social pode ter ramificações importantes para a teoria e a história do cinema. Proponentes de diversas abordagens teóricas — como estudos culturais, teoria cognitiva do cinema, fenomenologia fílmica ou estética da recepção — consideram o espectador ativamente envolvido com o filme. Se isso for verdade e os espectadores estiverem todos ativos, sentados na mesma sala de cinema assistindo ao mesmo filme de maneira quieta e atenta, parece razoável argumentar que, em algum sentido importante, eles agem conjuntamente. Meu argumento servirá como um passo em direção a uma teoria e fenomenologia mais abrangentes do espectador coletivo no cinema — um aspecto subvalorizado na história da teoria cinematográfica.

Palavras-chave: *espectadoria coletiva; afeto; intercorporeidade; experiência compartilhada; cinema.*

RESUMEN: *Este ensayo sugiere que ver colectivamente una película con atención silenciosa debe considerarse una forma de acción conjunta. Cuando los espectadores ven una película en silencio en el cine, no solo participan en acciones individuales; ver con otros a menudo implica una actividad compartida basada en una intención colectiva, en la cual los espectadores prestan atención conjunta a un único objeto: la película. Recurrimos a debates recientes sobre intencionalidad colectiva y sentimientos compartidos en la filosofía analítica y en la fenomenología, y muestro que este enfoque de la filosofía social puede tener ramificaciones importantes para la teoría y la historia del cine. Proponentes de diversas corrientes teóricas — como los estudios culturales, la teoría cognitiva del cine, la fenomenología fílmica o la estética de la recepción — consideran que el espectador está activamente involucrado con la película. Si esto es cierto y todos los espectadores están activos, sentados en la misma sala de cine viendo la misma película de manera silenciosa y atenta, parece razonable argumentar que, en algún sentido importante, actúan conjuntamente. Mi argumento servirá como un paso hacia una teoría y fenomenología más amplias del espectador colectivo en el cine — un aspecto subvalorado en la historia de la teoría cinematográfica.*

Palabras clave: *espectador colectivo; afecto; intercorporeidad; experiencia compartida; cine.*

ABSTRACT: *This essay suggests that collectively watching a film with quiet attention should be considered a kind of joint action. When silently watching a film in a cinema the viewers are not merely engaged in individual actions — watching*

a film with others often implies a shared activity based on a collective intention in which the viewers jointly attend to a single object: the film. Drawing on recent debates about collective intentionality and shared feelings in analytic philosophy and phenomenology, I show that this import of social philosophy can have important ramifications for film theory and history. Proponents of diverse film theoretical approaches like cultural studies, cognitive film theory, film phenomenology or reception aesthetics consider the viewer actively involved with the film. If this is true and the spectators are all active, sitting in the same movie theatre watching the same film in a quiet, attentive way, it seems reasonable to argue that in some important sense they act jointly. My argument will serve as a step towards a more comprehensive theory and phenomenology of collective spectatorship at the movies, an aspect undervalued in the history of film theory.

Keywords: *collective spectatorship; affect; intercorporeality; shared experience; cinema.*

Texto traduzido e adaptado

Neste artigo, proponho que assistir a um filme em silêncio e com atenção coletiva seja uma ação conjunta. No cinema (ou em outro espaço), não se trata apenas de ações individuais paralelas — assistir a um filme com outros envolve uma atividade compartilhada e uma intenção coletiva, com atenção voltada a um único objeto: o filme. Diferente de tocar em uma orquestra ou jogar, é um caso singular, pois pode ser feito sozinho e exige pouco esforço para seu objetivo comum. Ainda assim, essa simplicidade não elimina seu caráter essencialmente social, configurando uma forma específica de ação conjunta no espaço teatral.

Estudos culturais, teoria cognitiva, fenomenologia do cinema e estética da recepção veem o espectador como ativamente envolvido: ele decodifica, interpreta, constrói hipóteses e imagina o não mostrado. Ainda assim, assistir a um filme envolve certa passividade, especialmente comparada a outras ações. Reconhecer essa dualidade permite superar a dicotomia espectador ativo/passivo: ele é passivo em certo sentido, mas ativo em outro.

Assistir a um filme apresenta características que qualificam esse ato como uma ação. Trata-se de uma ação mental, exigindo atenção e interesse contínuos. É um ato voluntário, motivado pelo desejo e pela intenção de acompanhar a narrativa. Mesmo sem grande esforço físico, é uma ação sustentada. Se restringirmos o conceito de ação a movimentos corporais explícitos, excluiríamos processos mentais como prestar atenção. A meditação, por exemplo, é amplamente aceita como uma ação sustentada, e assistir a um filme silenciosamente se assemelha a ela nesse aspecto.

Se todos na plateia assistem ao mesmo filme de forma silenciosa e atenta, podemos considerar isso uma ação conjunta? Diferente de passageiros silenciosos em um trem, aqui há uma atividade compartilhada. Além disso, assistir a um filme sozinho no cinema é fenomenologicamente distinto de fazê-lo como parte de uma plateia atenta. Assim, essa experiência configura uma ação conjunta, baseada em uma intenção

coletiva (nós-intenção) e em uma atenção compartilhada voltada a um mesmo objeto.

A coletividade silenciosa no cinema raramente se torna explícita: compartilha-se a experiência sem reflexão consciente sobre os outros. A presença alheia permanece à margem, podendo emergir, mas sem exigir consciência plena. Esse agir conjunto pré-reflexivo pode se intensificar em momentos de alta emotividade, quando a coletividade atinge um nível maior, combinando ação e emoção compartilhadas. Esses sentimentos nem sempre são plenamente refletidos, mas tornam a experiência coletiva mais evidente.

Historicamente, a plateia silenciosa e atenta contrasta com o Teatro Conversacional proposto por Vachel Lindsay em 1915. Seu modelo para o cinema mudo sugeria uma plateia intelectualmente engajada, cuja conversa crítica formava um murmúrio constante, funcionando como uma esfera pública de intercâmbio comunicativo. Lindsey recomendava esse formato aos exibidores locais, incentivando-os a criar um ambiente em que os espectadores comentassem e julgassem esteticamente o filme.

Um exemplo ideal de plateia silenciosa e atenta é o Cinema Invisível de Peter Kubelka (1974), projetado para o *Anthology Film Archive* em Nova York. Sua função era transmitir “a mensagem filmada do autor para o espectador com o mínimo de perda”, permitindo que “o filme ditasse completamente a sensação de espaço” (KUBELKA, 1974, p. 32). Nenhum retardatário era admitido; tudo era mantido em preto, exceto pelas placas de saída, e os assentos bloqueavam a visão dos vizinhos. Embora parecesse excluir a experiência coletiva, o conceito enfatizava a comunidade. Pouco depois do fechamento do Cinema Invisível, esta foi a descrição da sua dimensão coletiva:

Você sabia que havia muitas pessoas na sala, podia sentir sua presença, e as ouvia suavemente, sem perturbar seu contato com o filme. Criava-se uma comunidade simpática. No cinema comum, onde cabeças aparecem na tela, ouvimos pipoca sendo mastigada e conversas interrompem a imersão, começo a não gostar dos outros. A arquitetura deve fornecer uma estrutura onde se está em uma comunidade sem perturbação (KUBELKA, 1974, p. 34).

Mesmo na atenção silenciosa extrema, a coletividade da plateia se faz presente. O Teatro Conversacional e o Cinema Invisível representam formas distintas de coletividade, mas ambas são coletivas. Assistir a um filme em silêncio e com atenção é uma ação conjunta. Quem conversa, dorme ou usa o celular não presta atenção, muito menos atenção conjunta. Pequenas distrações são esperadas, mas, no geral, o foco no filme contribui para a ação conjunta. Em resumo: quem assiste ao filme, assiste com outros — e, assim, assiste conjuntamente.

A plateia silenciosa e atenta é moldada por fatores como arquitetura, tecnologia, filme e contexto social. Espaço, reflexos, luzes de saída e sistema de som influenciam a imersão. Tela, posição e contexto institucional também impactam. O tipo de filme — ação, drama, experimental ou documentário — determina a intensidade da experiência coletiva.

Gerar mais conhecimento empírico sobre esses fatores seria valioso, combinando pesquisas quantitativas, entrevistas qualitativas e descrições fenomenológicas. Aqui, proponho apenas uma abstração teórica da espectadoridade coletiva silenciosa, definida como um tipo ideal weberiano. Essa heurística permite comparar casos históricos de plateias atentas assistindo a diferentes filmes e gêneros. O silêncio ativo da plateia atenta merece análise mais profunda, pois desafia oposições simplistas entre passividade e expressividade, como já explorei em outros trabalhos¹.

Este ensaio se inspira em debates recentes da filosofia analítica e da fenomenologia sobre intencionalidade coletiva e sentimentos compartilhados. Filósofos como Raimo Tuomela, John Searle, Margaret Gilbert (2007) e Hans Bernhard Schmid (2008) refinam essa discussão sobre ontologia social. Reformularei alguns de seus argumentos à luz do cinema e mostrarei que essa importação da filosofia social pode ter ramificações produtivas para a teoria e a historiografia do cinema.

Meu argumento contribui para três debates. Primeiro, ajuda a reavaliar a audiência silenciosa e atenta, muitas vezes vista negativamente. Mirian Hansen (1991, p. 61) valoriza a interatividade do *nickelodeon*

1 Cf. Hanich (2010a; 2010b).

frente à “mera experiência passiva” do cinema clássico. William Paul (1994) exalta a expressividade dos públicos de terror escatológico e das comédias animais, ignorando a espectadoridade silenciosa. Lakshmi Srinivas (2002) destaca que, enquanto no Ocidente a plateia raramente fala alto, na Índia a recepção é interativa, formando laços comunitários por meio da mídia de massa.

Podemos conceber a diferença entre a audiência silenciosa e atenta — que Casetti (2010) chama de assistência — e os espectadores mais expressivos e distraídos — que o autor associa à performance — por meio de oposições binárias: comportamento contido/expressivo, supressão/exibição da emoção, disciplina/liberdade, passividade física/atividade corporal, silêncio/expressividade vocal e, sobretudo, individualidade/coletividade. No entanto, como veremos, o silêncio ativo (GERRIG; PRENTICE, 1996) da plateia atenta desafia essas divisões simplistas, demonstrando que essas categorias não se sustentam de maneira rígida.

Segundo, meu argumento impacta a historiografia ao propor uma releitura crítica da tese da individualização de Hansen (1991) e Elsaesser (2002). Para eles, a transição ao cinema clássico dissolveu a coletividade, mas a recepção silenciosa e atenta favorecia ação conjunta e sentimentos compartilhados. Isso indica uma mudança nos tipos de coletividade, não sua perda. As relações da plateia deixam de ser dialógicas, mas não se tornam meramente imaginárias, como na televisão. Este ensaio, assim, questiona concepções normativas de coletividade baseadas na interação face a face.

Por fim, avanço na teorização e fenomenologia da espectadoridade coletiva no cinema, um tema historicamente subvalorizado. Com exceção de autores como Barthes (1989) e Morin (2005), a experiência coletiva foi tratada como secundária, exceto quando diferenciava períodos, gêneros ou cinemas nacionais. Mesmo Baudry (1986a; 1986b), ao discutir o aparato cinematográfico, desconsiderou a presença dos outros espectadores, focando no sujeito individual. Apenas recentemente estudiosos da Nova História do Cinema, como Richard Maltby, Melvyn Stokes, Annette

Kuhn, Philippe Meers ou Robert C. Allen, ressaltaram a dimensão social da recepção fílmica, mas ainda sem abordar a fenomenologia e a teoria da plateia silenciosa e atenta.

A relutância em teorizar a experiência coletiva silenciosa no cinema pode derivar do fato de que outras artes, como teatro, ópera e balé, também envolvem plateias silenciosas. Para destacar a especificidade do cinema, teóricos minimizaram esses pontos em comum. Embora válido para a história da teoria do cinema, esse argumento não esclarece o que diferencia essas plateias. Aqui, não abordo essas distinções, mas o silêncio no cinema envolve fatores únicos, como a ausência de performers e a escuridão da sala. Estudos comparados de mídia são essenciais, mas isso não invalida a relevância desta análise para a teoria e historiografia do cinema.

Antes que meu argumento pareça plausível, preciso abordar alguns termos: nós-intenção, atenção conjunta e ação conjunta. Como afirmar que espectadores anônimos compartilham uma nós-intenção de assistir ao filme conjuntamente? Apesar da ausência de vínculos prévios, ações como escolher o filme e ocupar assentos revelam um objetivo comum, estabelecendo uma nós-intenção prática mínima — uma associação voluntária temporária.

Essa intencionalidade coletiva prática difere da cognitiva (opinião ou convicção compartilhada) e da afetiva (emoção ou humor comum), mas pode incluí-las. Compartilhamos o interesse pelo filme (intencionalidade cognitiva) e, desde o início, uma expectativa comum de uma boa experiência (intencionalidade afetiva), que pode se aprofundar ao longo da sessão.

A intencionalidade coletiva pode variar em intensidade, de fraca a forte. No extremo forte, há uma nós-intenção explícita, como em casais ou amigos que decidem ir ao cinema. Em nível médio, ocorre quando espectadores compartilham identidade coletiva, como fãs de *Star Wars* acampando para uma estreia. Mesmo em uma nós-intenção fraca, assistir a um filme no cinema implica adesão a normas sociais e sacrifícios individuais, indicando uma intenção conjunta.

Mesmo ao simplesmente assistir a um filme no cinema do bairro, podemos falar de uma nós-intenção fraca. Embora não formulemos explicitamente o objetivo de assistir junto a desconhecidos, o contexto — horário, local, plateia — distingue essa experiência do cotidiano. Além disso, ao seguir normas sociais, reconhecemos implicitamente um objetivo comum: ver o filme. Escolher o cinema pode ter razões práticas, mas o fato de sacrificarmos interesses pessoais imediatos, como atender o telefone ou conversar, reforça essa intenção conjunta.

Assistir a um filme no cinema exige mais que uma eu-intenção, pois implica perda de liberdade. Elsaesser (1981) chama isso de “termo fixo de aprisionamento”, onde o espectador é confinado e isolado visualmente. Tröhler (2012) compara ao museu, onde há mais liberdade de ir e vir. Como o cinema exige adesão a normas, aceitá-las sinaliza uma nós-intenção, ainda que fraca: ver o filme juntos. Para evitar uma visão esquemática, é importante notar que diferentes níveis de nós-intenção podem coexistir: um espectador dinamarquês em Berlim pode ter uma nós-intenção forte em assistir com o cônjuge, média com outros dinamarqueses e fraca com a plateia geral.

A atenção conjunta implica um foco intencional comum (GILBERT, 2007); ainda que periférica, “pode variar em intensidade [...] dependendo do quanto monitoramos uns aos outros” (COCHRANE, 2009, p. 65). Mas, se a plateia não interage, como inferimos essa atenção? Primeiramente, o dispositivo cinematográfico impõe um foco único: assentos voltados à tela e escuridão orientam a percepção. No museu, há múltiplas opções de atenção, assemelhando-se a um comportamento de compras de vitrine (PANTENBURG, 2010), mas no cinema o espectador foca exclusivamente no filme.

Em segundo lugar, a imobilidade favorece a atenção conjunta. Diferentemente dos museus, onde o visitante transita e a atenção é breve (TRÖHLER, 2012), no cinema os espectadores permanecem imóveis, privando-se da liberdade motora para focar no filme. Nos anos 1970, além da teoria paranoica do aparato, surgiram visões utópicas do cinema como espaço de percepção concentrada (PANTENBURG, 2012). Cineastas

como Frampton, Kubelka e Smithson viam imobilidade e silêncio como essenciais à atenção. Discussões sobre o cinema contemplativo reforçam essa ideia, sugerindo que a plateia atenta pode gerar experiências mais significativas na economia da atenção (BIRÓ, 2006).

Em terceiro lugar, e mais importante, o silêncio e a ausência de interação verbal no cinema indicam atenção conjunta. O silêncio é audível, assim como conversas, risos ou gritos. Aqui, o que chamo de atenção silenciosa pressupõe engajamento, descartando a passividade ou o sono. Esse silêncio reflete uma atenção audiovisual focada e que assumimos que os demais espectadores também estão atentos. Assim, o silêncio atua como um sinal de coletividade, priorizando o filme sobre reações individuais. Quando ocorrem conversas, mensagens ou movimentos, torna-se evidente que a atenção deixou de ser conjunta.

A atenção conjunta da plateia torna-se ainda mais evidente quando contrastada com os momentos antes do filme. Antes da projeção, há movimentação, conversas e distrações. A transição prévia ao filme — trailers, luzes se apagando — marca uma “mudança fenomênica” (SCHMID, 2005, p. 18) de uma atenção individual para uma nós-intenção coletiva.

Ação conjunta e atenção conjunta estão ligadas: Kriebich e Gallagher (2012) argumentam que intencionar estar atentos ao mesmo objeto já configura uma ação conjunta básica. Porém, defendo que a atenção conjunta da plateia silenciosa ultrapassa essa noção. Na literatura sobre intencionalidade coletiva, três aspectos recorrentes da ação conjunta são mencionados: comportamento sintonizado, intenções coletivas (nós-intenções) e acordos normativos.

Angelika Krebs (2010) define comportamento sintonizado como ajuste mútuo das ações. Em uma orquestra ou dança, se alguém para ou sai do ritmo, a ação conjunta se desfaz. No cinema, perturbações como falar ao telefone são perceptíveis, mas adormecer pode passar despercebido. Ainda assim, a atenção silenciosa e coletiva persiste.

Embora ação conjunta normalmente envolva movimentos físicos, assistir e ouvir são ações mentais sincronizadas. Além disso, a plateia cumpre um critério essencial para a ação conjunta: comportamento

sintonizado. A sincronização depende de três fatores: imobilidade, silêncio e atenção. A plateia regula sua atenção pelo silêncio e pela imobilidade, priorizando o filme.

A atenção conjunta é necessária mas insuficiente para a ação conjunta da plateia silenciosa, que não se revela apenas externamente. Silêncio e imobilidade não a garantem, pois uma sala homogênea pode ocultar pensamentos individuais. Schmid (2005) ressalta que as nós-intenções, fundamentais ao pertencimento grupal, independem da consciência reflexiva. Assim, a ação conjunta da plateia resulta da interação entre nós-intenções e comportamento sintonizado.

Os três tipos de nós-intenção de Schmid (2005) — prática (objetivo comum), cognitiva (opinião compartilhada) e afetiva (emoção comum) — devem estar alinhados. A intenção prática de assistir a um filme e a atenção conjunta não garantem ação conjunta se houver divergências cognitivas ou afetivas. Por exemplo, uma espectadora em uma sala predominantemente masculina pode perceber o silêncio ao assistir a um filme de ação misógino não como atenção, mas como aprovação. Para ela, há uma ruptura na intencionalidade coletiva: cognitivamente, vê o filme como retrógrado, enquanto os outros podem não se importar; afetivamente, sente incômodo, enquanto os demais se divertem. Assim, dificilmente se percebe assistindo ao filme “com” os outros. No entanto, enquanto essas diferenças não se tornam explícitas, a nós-intenção e a atenção conjunta são apenas presumidas.

A objeção de que cada espectador poderia assistir sozinho ignora a nós-intenção e os acordos normativos. Searle (s/d.) afirma que “externamente, os dois casos são indistinguíveis, mas são diferentes internamente” (*apud* SCHMID, 2005, p. 53). A objeção ignora as nós-intenções e o acordo normativo implícito ao assistir em grupo, que envolve direitos e obrigações sociais. Seguir essas normas e confiar que os outros farão o mesmo transforma “eu assisto ao filme” em “nós assistimos ao filme”.

Ir ao cinema não significa apenas seguir normas sociais, mas também implica direitos decorrentes das nós-intenções. Como destaca Gilbert (1990), ao caminhar juntas, as pessoas assumem obrigações recíprocas

para alcançar um objetivo comum e têm o direito de repreender quem não as cumprir. Esses direitos e essas obrigações não são meramente morais nem fruto de interesse próprio, mas emergem diretamente da experiência compartilhada.

Aplicando tal discussão à experiência cinematográfica, assistir a um filme sozinho em um museu não cria uma nós-intenção com outras pessoas no espaço. Se alguém próximo comenta outra obra, pode ser distração, mas não há um direito de repreensão. No cinema, porém, a nós-intenção de assistir juntos existe. Por isso, quando alguém é repreendido por quebrar o silêncio, geralmente reconhece esse direito e raramente contesta a obrigação de respeitar a experiência coletiva.

Quanto mais consideramos a experiência cinematográfica uma atividade compartilhada, mais forte é o acordo normativo, maior a obrigação de segui-lo e maior o direito de se incomodar com sua violação. Isso vale tanto para a plateia silenciosa quanto para espectadores expressivos. Por exemplo, em filme musical, se recusar a cantar pode contrastar negativamente. Já um desconhecido dormindo ao lado pode parecer irrelevante, mas se for seu cônjuge, pode gerar irritação. A experiência coletiva exige um compromisso mútuo até a conclusão do filme (KRIEBICH; GALLAGHER, 2012). No cinema, evitar sair antes do fim demonstra esse compromisso. A diferença crucial entre a experiência coletiva com copresença real e aquela baseada em uma plateia imaginada está nos direitos e obrigações envolvidos. No segundo caso, além da ausência de atmosfera afetiva e contágio emocional, não há compromissos reais entre os espectadores.

Até o momento, argumentei negativamente. Agora, expresso o ponto positivo: a ausência de comunicação verbal e múltiplos focos de atenção possibilita silêncio, imobilidade e um objeto intencional compartilhado. O silêncio pode ser valioso ao destacar a experiência auditiva, devendo ser valorizado, não condenado. Pagis (2010), em estudos etnográficos sobre meditação, nota que o silêncio é frequentemente visto como opressivo, associado à negação da voz. Estudos sobre cinema exaltam práticas como conversar e cantar como libertadoras, mas Pagis (2010) argumenta

que silêncios compartilhados podem ser constitutivos, permitindo experiências únicas, como na meditação coletiva.

No cinema, o silêncio sincroniza a plateia, criando um senso de intersubjetividade que dispensa reflexão consciente. Reações verbais tornam visíveis diferenças antes imperceptíveis, fragmentando a ação conjunta: risadas de escárnio contrastam com as de aprovação; comentários podem incluir ou excluir. Mesmo na concordância estética, verbalizar um julgamento rompe a experiência coletiva. Assim, o silêncio promove uma intersubjetividade mais inclusiva. Como Pagis (2010, p. 324) coloca,

A intersubjetividade silenciosa [...] permite uma forma mais geral e inclusiva, que não é obcecada com comparações exatas de uma mente para outra. [...] Pode, na verdade, prevenir processos de ‘outrificação’, conectando pessoas por meio do envolvimento incorporado no mesmo evento.

A atenção silenciosa facilita essa sintonia, reforçada por sinais não verbais como imobilidade e silêncio. No entanto, como Pagis (2010, p. 314) destaca, “a intersubjetividade é mais uma experiência do que uma afirmação de verdade real sobre o mundo”. Mesmo que os espectadores interpretem o filme de formas distintas – como evidenciado por estudos de recepção –, a ausência de sinais contraditórios permite presumir uma experiência coletiva tácita, mantida enquanto não for desafiada. Schmid (2008, p. 78) complementa:

No cotidiano, parece que vivenciamos poucos de nossos estados conscientes como sendo estritamente pessoais. De fato, só os consideramos nossos quando há razão para acreditar que podem ser diferentes dos de qualquer outra pessoa. Quando isso não ocorre, simplesmente pensamos o que se pensa ou o que é geralmente pensado, de maneira impessoal ou anônima.

Mesmo sem seguir integralmente Schmid (2008), podemos argumentar que, em contextos estéticos, frequentemente projetamos nossa experiência nos outros, tornando-a involuntária e pré-reflexivamente uma norma temporária. No cinema, a experiência parece compartilhada até que alguém a contradiga ou percebamos sua singularidade. Se isso remete ao narcisismo freudiano, torna-se menos controverso ao

considerarmos que a semelhança da experiência é tacitamente tomada como padrão. Na ausência de diferenças socioculturais explícitas, esse padrão se mantém, e a plateia silenciosa e atenta o reforça.

Não devemos esquecer que a experiência coletiva do cinema pode gerar prazer simplesmente pela ação conjunta. Sentar na plateia e assistir a um filme juntos pode ser prazeroso porque estamos fazendo isso no mesmo momento. Como caminhar em silêncio com alguém, assistir em grupo pode ser mais agradável do que sozinho, sem plena consciência desse fato. Esse prazer decorre da sincronização e coordenação facilitadas pela atenção imobilizada. Alternativas como cantar ou gritar exigem maior esforço para sincronização. No entanto, a atenção silenciosa é frágil. Diferente de alguém que adormece discretamente, uma pessoa que atende o celular rompe a nós-intenção, sinalizando que não está prestando atenção conjuntamente.

Assistir a um filme em silêncio e com atenção permite uma experiência coletiva apreciada sem reflexão explícita. Além disso, essa vivência favorece o compartilhamento de emoções e afetos. Hitchcock buscava padronizar as respostas da plateia, criando uma emoção de massa: “Se você projetou um filme corretamente, em termos de seu impacto emocional, o público japonês gritaria ao mesmo tempo que o público indiano” (WILLIAMS, 2004, p. 168). Um exemplo é *Psycho* (*Psicose*, em português) (1960), no qual Hitchcock exigia que o público assistisse do início ao fim, sem atrasos. Surpreendentemente, os espectadores aceitavam essa regra. Por quê?

Essa análise ressalta como a disciplina e a sincronização coletiva não apenas intensificam a experiência estética no cinema, mas também reforçam os laços entre os espectadores. A atenção coletiva absorva amplifica as reações emocionais e corporais, tornando o medo mais intenso e eficaz. Como Williams (2004, p. 185) argumenta:

O que vemos aqui é a concepção do público como um grupo com uma solidariedade comum – a de se submeter a uma experiência de excitação e medo misturados e de reconhecer essas reações uns nos outros e talvez até mesmo performatizá-las uns para os outros.

A experiência de assistir a *Psycho* (1960) sob as regras de Hitchcock não só disciplinou o público, mas também intensificou o prazer coletivo, permitindo que espectadores compartilhassem e performassem suas reações. Esse fenômeno ocorre em várias experiências cinematográficas, onde atenção silenciosa e reação conjunta moldam a percepção e o impacto do filme.

A espectralidade silenciosa e atenta é uma prática historicamente construída e culturalmente aprendida. Kennedy (2009) destaca que todas as respostas da plateia são socializadas, e Butsch (2000, p. 2) reforça: “como os discursos públicos constroem as plateias, como as plateias se concebem e o que as plateias fazem são historicamente contingentes”. Isso refuta a ideia de um progresso linear rumo à autodisciplina (Foucault) ou supressão do afeto (Norbert Elias), pois reações expressivas também são socialmente aprendidas. Comparando o cinema à caverna de Platão, espectadores silenciosos e atentos existem há milênios, evidenciando a construção histórica dessa prática.

Não é uma visão unânime a de que uma plateia silenciosa e atenta implica um tipo de coletividade. Miriam Hansen (1991) e Thomas Elsaesser (2002), por exemplo, defendem a individualização, e aqui confronto essa tese. Os autores argumentam que mudanças no estilo, endereçamento, na exibição e nas normas de comportamento impactam a recepção coletiva. Contrastando o cinema primitivo e o clássico, veem uma crescente regulação da plateia. Hansen (1991) valoriza o burburinho e as expressões espontâneas, enquanto Elsaesser (2002) lamenta a disciplina imposta. O cinema primitivo permitia maior mobilidade e interação: espectadores fumavam, bebiam, liam e comiam, criando uma “organização alternativa da experiência pública” (Hansen, 1990, p. 233).

A transição dos *nickelodeons* para os cinemas-palácio e do cinema de atrações para o clássico de Hollywood resultou na individualização dos espectadores. Hansen (1990) descreve uma “institucionalização do voyeurismo privado em um espaço público”, onde um “consumidor invisível e privado” substitui a “plateia social” – ou “coletiva”, segundo Elsaesser (2000). Hansen (1991) menciona um “isolamento endêmico

ao aparato clássico”. O cinema, antes vibrante e comunicativo, tornou-se uma multidão solitária de receptores. Châteauevert e Gaudreault (2001, p. 190) lamentam que “com o silêncio, o regime de consumo de filmes pode ter permitido que o espectador passasse imperceptivelmente de um modo solidário para um modo solitário de consumo!”.

Hansen (1991) e Elsaesser (2002) seguem uma abordagem crítica válida nos anos 1990 e 2000, mas que negligencia aspectos da fenomenologia coletiva da plateia. O retorno da fenomenologia e o foco em emoção e afeto no cinema permitem descrições mais nuançadas das inter-relações dos espectadores. Eles sugerem que novos modos de exibição e normas levaram à absorção isolada, superestimando o impacto do filme e substituindo a experiência coletiva. No entanto, como questiona Tröhler (2012, p. 67), não seria possível que, “endereçados como indivíduos, nos sintamos simultaneamente inseridos na multidão”?

Hansen (1991) e Elsaesser (2002) vinculam a esfera pública e a plateia coletiva à comunicação verbal e interação expressiva, contrastando-as com a recepção silenciosa do Cinema Clássico de Hollywood. A tese da individualização convence sob essa ótica, mas reduz a vida social à interação face a face. Experiências coletivas como tocar música, meditar ou lamentar silenciosamente evidenciam formas alternativas de conexão. Hansen (1991, p. 95) denuncia a regra do silêncio como uma supressão da classe média das “normas de convivialidade e expressividade da classe trabalhadora”, enquanto Elsaesser (2002) vê a recepção silenciosa como um comportamento aprendido. Ambos romantizam a expressividade popular, ignorando que atenção e ação conjuntas podem gerar outro tipo de coletividade.

Há uma tensão entre a ideia de espectadores clássicos homogêneos e a de um espectador isolado. Além disso, supor que as plateias barulhentas dos nickelodeons formavam um coletivo é problemático. Hansen (1991) defende que a transição do cinema primitivo para o clássico subjugou as distinções sociais e culturais entre os espectadores e os transformou em um grupo homogêneo. Mas se tais distinções eram marcantes, como poderia existir uma verdadeira plateia coletiva?

A tese da individualização contradiz o crescimento das plateias urbanas. No final dos anos 1920, o Roxy (Nova York) comportava mais de 6.200 espectadores e o Ufa-Filmpalast (Hamburgo), mais de 2.700. Esses espectadores se viam como uma multidão solitária? Em comparação aos pequenos teatros de rua, a experiência coletiva mudou. Se fosse apenas uma perda, por que foi aceita? Talvez porque também houvesse um ganho, ignorado por Hansen (1991) e Elsaesser (2002).

Minha reavaliação da plateia silenciosa e atenta pode parecer retrógrada ou restritiva, especialmente diante da crítica Brechtiana-Benjamina da Escola de Frankfurt à cultura de massa e à recepção “burguesa” contemplativa e acrítica, que sustenta a tese da individualização. Porém, não é essa minha intenção. Minha defesa da plateia silenciosa vale também para a recepção de obras experimentais, vanguardistas e modernistas. Embora um thriller de Hollywood como *O Silêncio dos Inocentes* (1991) pareça o exemplo típico, a atenção focada em um filme de autor como *Persona* (1966) em um museu de cinema demonstra o mesmo princípio. Não afirmo que esses filmes são experienciados da mesma forma, mas que, onde há silêncio e atenção, o cinema opera como ação conjunta.

Em segundo lugar, meu argumento sobre a plateia silenciosa não reforça uma visão “burguesa” da experiência estética. Concordo com Benjamin (2002, p. 116) ao distinguir a recepção solitária da pintura da recepção coletiva do cinema, este último descrito como “um objeto de recepção coletiva simultânea”. No entanto, diferentemente dele, não celebro a distração como emancipadora. Defendo que assistir a um filme em silêncio e atenção cria uma rara situação em que não há dissonância de intenções, necessidade de coordenação ou exigência de interação verbal. Isso não significa descartar Benjamin (2002) nem normatizar a plateia silenciosa, mas reconsiderar seus benefícios sem prescrição normativa.

Em terceiro lugar, meu argumento não pressupõe absorção ingênua e acrítica, mas permite distanciamento crítico e reflexão. A atenção silenciosa coletiva pode, aliás, favorecer a reflexão. Nesse sentido, Alexander Horwath (*apud* PANTENBURG, 2012, p. 92) compara o cinema ao museu:

No clima socioeconômico e cultural atual, o espaço espacial e temporalmente inflexível do cinema é potencialmente mais convidativo a uma experiência reflexiva ou crítica do mundo por meio de imagens do que a maioria dos espaços de museus.

No entanto, a ação conjunta discutida aqui baseia-se na filosofia social analítica e nas teorias da ação, não na ciência política. Não equivale a ativismo, embora não exclua formas políticas de ação a longo prazo.

Por último, mas não menos importante, em meu livro sobre a fenomenologia do medo no cinema, argumentei que reações expressivas podem favorecer a coletividade (HANICH, 2010a). Gritar coletivamente em momentos de choque, por exemplo, é uma forma de comunicação que possibilita uma experiência compartilhada. Embora este ensaio não celebre a comunicação da plateia, isso não implica rejeição a esses modos de espectadoridade. Apenas proponho uma heurística para diferenciar tipos de experiência coletiva — incluindo a plateia silenciosa e atenta.

Ao destacar que mesmo a espectadoridade silenciosa e atenta implica uma experiência coletiva, meu argumento enfatiza o que está em jogo na crescente individualização da experiência cinematográfica. Não se trata de nostalgia pela experiência teatral, mas de demonstrar que assistir a um filme sozinho em silêncio não equivale a assisti-lo silenciosamente com outros. A atenção coletiva silenciosa possibilita um tipo distinto de coletividade, alinhado a sociedades individualizadas que ainda anseiam por experiências compartilhadas. Ver um filme no cinema é um ato social — uma ação conjunta com intenções e sentimentos coletivos.

Conflito de interesses: nada a declarar.

Fonte de financiamento: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

Tradução e adaptação: Ana Caroline Fogaça Barbosa - <https://orcid.org/0009-0004-5280-7081>

Disponibilidade dos dados da pesquisa: Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo está disponível mediante solicitação ao autor correspondente.

Referências

- BARTHES, R. Leaving the movie theater. In: BARTHES, R. *The rustle of language*. Berkeley: University of California Press, 1989. p. 345-349.
- BAUDRY, J.-L. Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. In: ROSEN, P. (Org.). *Narrative, apparatus, ideology*. Nova York: Columbia University Press, 1986a. p. 281-298.
- BAUDRY, J.-L. The apparatus: metapsychological approaches to the impression of reality in the cinema. In: ROSEN, P. (Org.). *Narrative, apparatus, ideology*. Nova York: Columbia University Press, 1986b.
- BENJAMIN, W. The work of art in the age of its technological reproducibility: second version. In: BENJAMIN, W. *Selected writings 1935-1938*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- BIRÓ, Y. The fullness of minimalism. *Rouge*, v. 9, 2006.
- BUTSCH, R. *The making of American audiences: from stage to television, 1750-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- CASETTI, F. Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche. *Montage/AV*, v. 19, n. 1, p. 11-35, 2010. <https://doi.org/10.25969/mediarep/334>
- CHÂTEAUVERT, J.; GAUDREAU, A. The noises of spectators, or the spectator as additive to the spectacle. In: ABEL, R.; ALTMAN, R. (Org.). *The sounds of early cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- COCHRANE, T. Joint attention to music. *British Journal of Aesthetics*, v. 49, n. 1, p. 59-73, 2009. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayn059>
- ELSAESSER, T. Narrative cinema and audience-oriented aesthetics. In: BENNETT, T. et al. (Org.). *Popular television and film*. Londres: BFI, 1981. p. 270-282.
- ELSAESSER, T. The New New Hollywood: cinema beyond distance and proximity. In: BONDEBJERG, I. (Org.). *Moving images, culture and the mind*. Luton: University of Luton Press, 2000. p. 187-203.
- ELSAESSER, T. Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde: vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer. In: ELSAESSER, T. *Filmgeschichte und frühes Kino: Archäologie eines Medienwandels*. Munique: Edition Text + Kritik, 2002. p. 69-93.
- GERRIG, R. J.; PRENTICE, D. A. Notes on audience response. In: BORDWELL, D.; CARROLL, N. (Org.). *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. p. 388-403.
- GILBERT, M. Mutual recognition, common knowledge, and joint attention. In: RONNOW-RASMUSSEN, T. et al. (Org.). *Hommage à Wlodek: philosophical papers dedicated to Wlodek Rabinowicz*. 2007. Disponível em: www.fil.lu.se/hommageawlodek. Acesso em: 24 out. 2012.
- GILBERT, M. Walking together: a paradigmatic social phenomenon. *Midwest Studies in Philosophy*, v. 15, 1990.
- HANICH, J. *Cinematic emotion in horror films and thrillers: the aesthetic paradox of pleasurable fear*. Nova York: Routledge, 2010a.

- HANICH, J. Collective viewing: the cinema and affective audience interrelations. *Passions in Context*, v. 1, n. 1, 2010b.
- HANICH, J. Watching a film with others: towards a theory of collective spectatorship. *Screen*, v. 55, n. 3, p. 338-359, 2014. <https://doi.org/10.1093/screen/hju026>
- HANICH, J. *The audience effect: on the collective cinema experience*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- HANSEN, M. Early cinema: whose public sphere? In: ELSAESSER, T. (Org.). *Early cinema: space, frame, narrative*. Londres: BFI, 1990. p. 228-246.
- HANSEN, M. *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- KENNEDY, D. *The spectator and the spectacle: audiences in modernity and postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- KREBS, A. Dialogical love: analyzing joint action. Library of Living Philosophers' Volume on Martha Nussbaum, 2010. Disponível em: <http://www.ethics-etc.com/wp-content/uploads/2010/02/krebs.pdf>. Acesso em: 24 out. 2012.
- KRIEBICH, A.; GALLAGHER, S. Joint attention in joint action. *Philosophical Psychology*, 2012.
- KUBELKA, P. The invisible cinema. *Design Quarterly*, n. 93, p. 32-36, 1974. <https://doi.org/10.2307/4090908>
- LINDSAY, V. *The art of the moving picture*. Nova York: Macmillan, 1915.
- MORIN, E. *The cinema, or the imaginary man*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2005.
- O SILÊNCIO DOS INOCENTES. Direção: Jonathan Demme. Produção: Edward Saxon, Kenneth Utt, Ron Bozman. Estados Unidos: Orion Pictures, 1991. 1 DVD (118 min.).
- PAGIS, M. Producing intersubjectivity in silence: an ethnographic study on meditation practice. *Ethnography*, v. 11, n. 2, p. 309-328, 2010.
- PANTENBURG, V. Attention, please. Notizen zur Aufmerksamkeitsökonomie in Kino und Museum. *Kolik.film*, n. 14, 2010.
- PANTENBURG, V. 1970 and beyond: experimental cinema and installation art. In: KOCH, G. et al. (Org.). *Screen dynamics: mapping the borders of cinema*. Viena: Synema, 2012. p. 78-92.
- PAUL, W. *Laughing screaming: modern Hollywood horror and comedy*. Nova York: Columbia University Press, 1994.
- PERSONA. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1966. 1 DVD (85 min.).
- PSYCHO. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1960. 1 DVD (109 min.).
- SCHMID, H. B. *Wir-Intentionalität: Kritik des ontologischen Individualismus und Rekonstruktion der Gemeinschaft*. Freiburg: Alber, 2005.
- SCHMID, H. B. Shared feelings: towards a phenomenology of collective affective intentionality. In: SCHMID, H. B. et al. (Org.). *Concepts of sharedness: essays on collective intentionality*. Heusenstamm: Ontos, 2008. p. 59-86.

SRINIVAS, L. The active audience: spectatorship, social relations and the experience of cinema in India. *Media, Culture and Society*, v. 24, n. 2, p. 155-173, 2002. <https://doi.org/10.1177/016344370202400201>

TRÖHLER, M. Orte des Spektakels bewegter Bilder. Filmische Dispositive und ihre Atmosphären. In: BRUNNER, P. et al. (Org.). *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren, 2012. p. 53-71.

WILLIAMS, L. Discipline and fun: Psycho and postmodern cinema. In: KOLKER, R. (org.). *Alfred Hitchcock's Psycho: a casebook*. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 168.

Sobre o autor

Julian Hanich: Professor de Estudos de Cinema no Departamento de Artes, Cultura e Mídia da Universidade de Groningen, Países Baixos. Sua pesquisa é focada nas emoções e afetos do público, na experiência cinematográfica e em questões de estilo cinematográfico. E-mail: juhanich@yahoo.de.


Recebido: 31/03/2025

Aceito: 17/04/2025

A criação artística colaborativa “Bordar-Lands: las cartas son el tejido”, do Colectivo Ayllu

The collaborative artistic creation “Bordar-Lands: las cartas son el tecido,” by Colectivo Ayllu

Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa¹ 

Patricia de Oliveira Iuva² 

Fabio Sadao Nakagawa³ 

RESUMO: *Este artigo objetiva discutir as inflexões estéticas e políticas presentes na criação colaborativa intitulada “Bordar-Lands: las cartas son el tejido”, realizada pelo Colectivo Ayllu e exposta na 35ª Bienal de São Paulo. Nela, nota-se a presença de uma escrita colaborativa cuja visualidade constrói-se pela performance e pela gestualidade dos mais variados corpos que inscrevem o painel-tecido. Seguindo o movimento indicado pelos gestos na materialidade da peça, a análise tem como foco as relações associativas sugeridas com base na espiral alocada no centro da composição e na menção à “historiografia clandestina” presente em outro fragmento, e articula referenciais relacionados ao campo da semiótica, da performance, dos estudos decoloniais e das religiões de matriz africana. Com isso, busca-se apreender de que maneira ocorre a ressignificação de determinados símbolos culturais relacionados aos povos originários e afrodiáspóricos que, por sua vez, constroem um posicionamento contrário ao colonialismo.*

Palavras-chave: *Colectivo Ayllu; criação colaborativa; linguagens visuais; criação decolonial; oralituras.*

¹Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Cachoeira (BA), Brasil.

²Universidade Federal de Santa Catarina, Departamento de Artes – Florianópolis (SC), Brasil.

³Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Salvador (BA), Brasil.

Editores: Tânia Marcia Cezar Hoff  e Gisela Grangeiro da Silva Castro 

ABSTRACT: *In this article, we aim to discuss the aesthetic and political inflections performed in the collaborative creation titled “Bordar-Lands: las Cartas son el tejido,” by Colectivo Ayllu and exhibited at the 35th Bienal de São Paulo. In it, one can notice the presence of collaborative writing whose visuality is constructed throughout the performance and gestures of the most varied bodies inscribed in the fabric panel. Following the movement indicated by the gestures in the materiality of the piece, the analysis focuses on the associative relationships suggested from the spiral located in the center of the composition and the mention of “clandestine historiography” present in another fragment, and articulates references related to the field of semiotics, performance, decolonial studies, and religions of African origin. Hence, we seek to understand how certain cultural symbols related to Indigenous and Afro-diasporic peoples are resignified, which in turn constructs a position against colonialism.*

Keywords: *Colectivo Ayllu; collaborative creation; visual languages; decolonial creation; oraliture.*

Introdução

Tendo como base a concepção de decolonialidade como práxis, diversos coletivos emergiram na Abya Yala¹ e sua diáspora, propondo uma prática teórico-política que visa pensar e agir de maneira diferente. Tal é o caso do Migrantes Transgresorxs (2024), um coletivo de pessoas racializadas, migrantes, negros/as, refugiados diversos com diferentes identidades sexuais e de gênero (neocolonizados, precários, transfeministas e interculturais — LTIGB), constituído em 2009 em Madri. Como decorrência dos Migrantes Transgresorxs, a partir de 2017, outra formação se estabeleceu: o Colectivo Ayllu. Inspirado no conceito *quechua*, o nome Ayllu significa comunidade ou família não biológica e indica o foco no pensamento comunitário e do ser/estar em comunidade no trabalho artístico realizado pelo Colectivo. De acordo com Alex Aguirre, integrante do Ayllu: “viemos de contextos diferentes, dos territórios de Abya Yala, de movimentos anti-racistas e dissidências sexuais, investigadores, artistas, e por causa dessa energia nos unimos e também tendo os Migrantes Transgresorxs como referência e elo para o Ayllu coletivo” (*apud* CARRERA; COLECTIVO AYLLU, 2020, p. 1).

O Colectivo Ayllu destaca-se pela realização de ações político-artísticas e práticas socioculturais feitas com a contribuição de diferentes colaboradorxs que explicitam as experiências e opressões enfrentadas sobretudo por corpos dissidentes e racializados. Composto por Alex Aguirre Sanchez, Leticia/ Kimy Rojas Miranda, Francisco Godoy Vega, Lucrecia Masson Córdoba e Iki Yos Piña Narváz Funes, o coletivo é definido como um “grupo colaborativo de pesquisa e ação artístico-política formado por migrantes racializados, dissidentes

1 “Abya-Yala” é uma expressão originária do idioma kuna utilizada para designar o território que hoje conhecemos como “continente americano”. “Yala” é a denominação para terra, território. “Abya” denota mãe, jovem madura, sangue vital. Juntos, os termos transmigram para conformar novos significados: terra de todos, território em plena maturidade, terra viva, de sangue. É área ancestral que a todos acolhe” (IGREJA; RAMPIN; CAMACHO, 2017).

sexuais e de gênero das ex-colônias europeias na América Latina e no Caribe” (CARRERA; COLECTIVO AYLLU, 2020, p. 1).

Nota-se que, no cerne do projeto político do Colectivo, identifica-se uma crítica à branquitude como uma ideologia colonial heteronormativa europeia. Sua atuação desafia narrativas centradas na Europa e no estado espanhol e propõe reescrituras do pretérito no presente. Isso envolve intervenções na memória para repensar a construção da história e do passado, com o propósito de provocar questionamentos e abalos nas estruturas coloniais. Com isso, a prática do Ayllu apresenta-se como uma pesquisa de ação estético-política cotidiana, fundamentada em estudos críticos da supremacia branca.

Em especial, neste artigo, interessa-nos discutir as inflexões estéticas e políticas presentes no painel-tecido “Bordar-Lands: las cartas son el tejido” (Figura 1), exposto na 35ª Bienal de São Paulo, ocorrida em 2023. Essa criação, de tamanho 290 X 390 cm, resultado de uma oficina de mesmo título, contou com a participação de várixs colaboradorxs² e, em conformidade com o Colectivo: “nesta oficina escrevemos cartas-tecidos a alguém de lá, alguém vivo ou fora deste plano terreno, alguém real ou fictício, alguém do passado ou do futuro, humano ou não humano, com quem exista um amor ancestral” (COLECTIVO AYLLU, 2023). A produção colaborativa de mensagens em tecidos resultou numa espécie de “carta aberta”, composta por escritos que foram bordados, costurados, pintados e/ou serigrafados (Figura 1).

Segundo nossa conjectura, essa criação colaborativa não apenas materializa uma prática de produção/criação estética, mas reverbera arranjos semióticos pungentes que convocam uma episteme política fabulatória, capaz de criar novas imagens do passado e do futuro. Dessa forma, intentamos explicitar a maneira pela qual o painel configura uma imagem que expõe as costuras, as fronteiras e o entre-lugar de migrantes que buscam

2 Os colaboradorxs são: Alla Soüib d’Nadah, Abigail Campos Leal, Aldones Nino, Anderson Feliciano, Bárbara Esmenia Rãé, Bia Marins, Bruno dos Santos, Camila Fontenele de Miranda, Constanzx Alvarez Castillo, Dilma Angela da Silva, Gisela Casimiro, Malu Avelar, Manauara Clandestina, Ricarda Wapichana Vicente de Araújo, Tao Itacaramby e Uarê Erremays.

Figura 1 – Painel-tecido “Bordar-lands: las cartas son el tejido”, em exposição na 35ª Bienal de São Paulo



Fonte: Colectivo Ayllu (2023).

a resignificação de uma ancestralidade que mira o passado, o presente e o futuro como (re)existência.

Como estratégia metodológica de análise, buscaremos apreender tanto as visualidades quanto a resignificação de determinados símbolos, considerando o modo como são materializados no painel-tecido em que, conforme será discutido, o corpo dissidente que inscreve e escreve constitui parte essencial da composição. Trata-se de seguir o movimento sugerido pelos gestos e, por meio deles, inferir sentidos possíveis ou abduções (GELL, 2000) que emergem entre as distintas temporalidades que se articulam sincronicamente na peça. Com isso, a delimitação das referências teórico-conceituais e, sobretudo, a articulação entre elas, se deu em função daquilo que foi suscitado pela materialidade da própria obra, o que nos permitiu colocar em diálogo autores do campo da semiótica (PEIRCE, 1990; LOTMAN, 1996, 1998, 2021), da performance e dos gestos (ZUMTHOR, 1993, 1997; FLUSSER, 1994; TAYLOR, 2013), dos estudos decoloniais (ANZALDÚA, 1993; 2000;

MIGNOLO, 2019; PAIVA, 2022) e das religiões de matriz africana (VERGER, 1994; PRANDI, 2001; PORTUGAL FILHO, 2022). Foi esse percurso que permitiu apreender, na relação entre imagem e palavra, de que maneira opera-se a configuração de oralituras (MARTINS, 2021) que friccionam a performance e a inscrição de corporeidades em mensagens de afetos, homenagens, desejos, orações, confissões, declarações e protestos.

De Migrantes Transgresorxs ao Colectivo Ayllu: encruzilhadas e fronteiras

O título da criação coletiva “Bordar-lands: las cartas son el tejido” reporta-se, antes de tudo, ao ato de bordar, em que a primeira parte, “Bordar-lands”, faz referência à obra de Gloria Anzaldúa (1993) “Borderlands/la frontera: la nueva mestiza”, que alude à ideia de territórios e fronteiras. Por sua vez, a palavra “lands” — que significa terra, em inglês — situada logo após o verbo e separada dele por hífen, sugere o ato de “bordar terras”. Porém, a sonoridade de “Bordar-lands” é similar a “borderlands” que, em inglês, refere-se à fronteira. Pelo jogo de palavras, pode-se aventar que “Bordar-lands” implica delinear e/ou costurar fronteiras entre diferentes terras e/ou territórios.

Em virtude do complemento do título, é possível considerar ainda que as “terras” são as cartas endereçadas a “quem exista um amor ancestral” que, por sua vez, possuem uma dimensão pancrônica, visto que se reportam ao presente, ao passado ou ao futuro, logo, são mensagens que tencionam e desmontam a lógica do tempo linear. Cumpre lembrar que a palavra tecido deriva do latim *textu*, de modo que todo tecido é também um texto, algo que implica um entrelaçamento, uma tessitura que resulta numa ordenação específica.

Em face dessas relações, nota-se que o título não se refere a limites geográficos, mas, sim, à contínua redefinição de fronteiras sônicas e simbólicas decorrentes do ato de bordar as cartas/mensagens a alguém pertencente a qualquer tempo/espço. Aqui, entendemos a fronteira

segundo a perspectiva proposta pelo semioticista da cultura Iuri Lotman (1996), que a situa como um espaço de delimitação entre distintas individualidades semióticas e, ao mesmo tempo, de tradução entre elas, de modo que as fronteiras nunca são estanques e pré-definidas, ao contrário: estão em constante redefinição em virtude dos intercâmbios estabelecidos entre distintas esferas culturais que, igualmente, são modificadas por esses trânsitos.

Assim como Anzaldúa (1993), que operacionaliza o conceito de fronteira para além dos aspectos físicos de território e numa perspectiva de sua própria existência enquanto mulher, feminista, chicana e lésbica, o painel coloca em movimento subjetividades (e temporalidades) que, por meio de cartas, reverberam numa coletividade silenciada pela historiografia do colonizador europeu. Esse é um aspecto importante a ser considerado em “Bordar-lands: as cartas são o tecido”, pois o título parece aludir justamente à condição daqueles que vivem a diáspora e se contrapõem às estruturas hegemônicas com base nesse lugar de transição, de deslocamento das corporeidades em conexão com sua ancestralidade e em movimento de (re)existência. Trata-se de um modo de perceber e representar as existências e performances dos corpos em fronteiras, de forma a resgatar uma sensibilidade que não separa os corpos de suas formações, condições e situações culturais. Uma maneira de ser e sentir que está em constante movimento.

Longe de se limitar apenas ao painel-tecido em questão, esse modo de olhar e de se colocar diz respeito ao fazer do Colectivo como um todo. Desde a formação do Migrantes Transgresorxs, em 2009, até a constituição do Colectivo Ayllu, em 2017, várias foram as produções teóricas, as criações artísticas e as práticas pedagógicas de seus integrantes e colaboradores, de modo que é possível observar um repertório de procedimentos coletivos de epistemes alternativas e contracoloniais de pensamento, os quais operam, sob nosso ponto de vista, pelas encruzilhadas (MARTINS, 2021) e fronteiras (ANZALDÚA, 1993). Para Leda Martins (2021, p. 35):

A encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens performáticas e também discursivas, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sógnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais. Nessa concepção de encruzilhada destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizando dessa instância enunciativa e performativa dos saberes ali instituídos.

Por outro lado, o pensamento de Anzaldúa (1993) explicita um estado de consciência que não ecoa na repetição dos cânones identitários cristalizados pela ação decorrente da história; ao contrário, os três referenciais identitários de Anzaldúa (branca, indígena, mexicana) são reivindicados a fim de serem transformados e ressignificados dentro de uma nova trama histórica e subjetiva:

Então, não me dê seus princípios e suas leis. Não me dê seus deuses mornos. O que eu quero é uma contabilidade com todas as três culturas: branca, mexicana, indiana. Quero a liberdade de esculpir e cinzelar meu próprio rosto, de estancar o sangramento com cinzas, de moldar meus próprios deuses a partir de minhas entranhas. E se voltar para casa me for negado, então terei que me levantar e reivindicar meu espaço, criando uma nova cultura - uma cultura mestiça - com minha própria madeira, meus próprios tijolos e argamassa e minha própria arquitetura feminista (ANZALDÚA, 1993, p. 22)³.

Tanto em Anzaldúa (1993) quanto em Martins (2021), é possível vislumbrar a noção de movimento permanente e de transformação, ou melhor, de ações transgressoras que buscam rupturas das codificações coloniais civilizatórias, geográficas e capitalísticas. E, nisso, as práticas

3 No original: “So, don’t give me your tenets and your laws. Don’t give me your lukewarm gods. What I want is an accounting with all three cultures - white, Mexican, Indian. I want the freedom to carve and chisel my own face, to staunch the bleeding with ashes, to fashion my own gods out of my entrails. And if going home is denied me then I will have to stand and claim my space, making a new *culture -una cultura mestiza - with my own lumber, my own bricks and mortar and my own feminist architecture*”.

artístico-políticas do Colectivo Ayllu ressoam e se inscrevem enquanto projeto de resistência e desobediência decolonial, com o intuito de “preservar o que cada comunidade precisa para ser capaz de reexistir” (MIGNOLO, 2019, p. 7).

Tal perspectiva, por sua vez, nos permite situar a produção do Colectivo como parte da virada decolonial no âmbito das artes que, como Paiva (2022, p. 77) indica, implica uma “autoria artística coletiva” que tensiona a ideia de um sujeito criador único em proveito de um fazer que emerge com base em distintas alteridades e suas dimensões perceptocognitivas, as quais envolvem, inclusive, uma série de materiais que igualmente exercem variadas formas de agenciamento nos processos de criação. Com isso, há a constituição de uma gnosiologia em que o “processo de organização” (PAIVA, 2022, p. 77) assume um papel central, do qual decorre uma nova territorialização para saberes e fazeres que, historicamente, foram relegados a algo inferior pelo pensamento hegemônico no campo das artes. Dessa forma, nota-se de que maneira “o decolonial reforça a ideia de que as artes fazem parte de uma mudança estrutural” (PAIVA, 2022, p. 77) que, necessariamente, implica um novo “mundo possível”.

Bordar-lands: as cartas são o tecido

Na materialidade de “Bordar-Lands: las cartas son el tejido”, há um aspecto que não pode ser desconsiderado: o gesto de bordar e/ou costurar. Quanto a isso, Peixoto (2020) indica que, no âmbito dos estudos das “artes da agulha”, “a dimensão do risco (e do perigo) que os bordados realizados com os agulhões do porco-espinho, ou com outros instrumentos pontiagudos, traz à tona, não costuma ocupar o primeiro plano das análises” (PEIXOTO, 2020, p. 77). Com isso, a autora chama a atenção para o risco envolvido na feitura de peças por meio da costura e do bordado, o que implica “pensar as artes das agulhas como artes do risco, do arriscar-se” (PEIXOTO, 2020, p. 78), cujo fazer abarca um movimento e um aprendizado corporal, os quais implicam uma performance também específica.

O gesto de bordar e costurar, pelo qual o tecido/texto se realiza na criação colaborativa do Colectivo Ayllu, igualmente nos permite inferir acerca do risco que envolve a redação das cartas — e/ou sua própria história — voltadas a “quem exista um amor ancestral” que, por sua vez, pode se reportar a alguém do presente, do passado ou do futuro. A escolha pela agulha, como forma de inscrição sobre uma superfície, igualmente faz remissão à memória de corpos que, historicamente, estiveram à beira do extermínio, uma vez que o biopoder exercido pelo colonialismo incide primordialmente sobre eles.

Conforme Taylor (2013) indica, um dos traços centrais do colonialismo nas Américas caracterizou-se pelo desprezo, por parte do colonizador, da performance corporal dos povos originários, então considerada primitiva e “atrasada”, incapaz de produzir e/ou transmitir conhecimento. Nesse contexto, performance e oralidade estão estreitamente relacionadas, uma vez que, como Zumthor (1993; 1997) e Flusser (1994) indicam, a segunda não se limita àquilo que é vocalizado, pois se reporta à gestualidade corporal que não apenas acompanha a voz, mas que a antecede ou, até mesmo, a prescinde. Trata-se de um ambiente comunicacional/cultural marcado pela centralidade exercida pelo corpo e suas formas expressivas.

Como a performance é parte indissociável da visualidade de “Bordar-Lands: las cartas son el tejido”, pode-se apreender de que maneira, em sua materialidade, ocorre a atualização e, ao mesmo tempo, a expansão da memória dos povos originários mediante a tradução operacionalizada pela escrita/bordado. Na sua irregularidade, a escrita cursiva presente em todo o painel permite reaver o movimento corporal que produziu a inscrição, o que seria inviável caso fossem utilizadas letras tipográficas, caracterizadas pela padronização e pela impessoalidade. Trata-se de uma espécie de tradução operacionalizada pela memória relacionada à oralidade primária — ou seja, ainda destituída da escrita alfabética — distintiva dos povos originários, em que a escrita alfabética, em vez de potencializar formas lógicas de raciocínio, confere visualidade ao gesto e à performance.

Ao mesmo tempo, como Flusser (1994) indica, o gesto de escrever implica não apenas lidar com uma superfície, mas, sim, pressioná-la, adentrá-la e marcá-la, de modo a forjar um rastro e/ou vestígio que, mesmo apagado, passa a fazer parte do material utilizado para a inscrição. Com isso, constrói-se um palimpsesto de impressões do qual decorre a espacialização da memória pela sobreposição de diferentes temporalidades que subsistem sincronicamente, algo muito distinto da tentativa do colonialismo de destruir o conhecimento dos povos originários e, ao mesmo tempo, impor sua gnosiologia como única forma de estar no mundo. Conforme Anzaldúa (2000) afirma no ensaio (carta) que ela mesma escreveu às mulheres escritoras do terceiro mundo:

O ato de escrever é um ato de criar alma, é alquimia. É a busca de um eu, do centro do eu, o qual nós mulheres de cor somos levadas a pensar como “outro” — o escuro, o feminino. Não começamos a escrever para reconciliar este outro dentro de nós? Nós sabíamos que éramos diferentes, separadas, exiladas do que é considerado “normal”, o branco-correto. E à medida que internalizamos este exílio, percebemos a estrangeira dentro de nós e, muito frequentemente, como resultado, nos separamos de nós mesmas e entre nós. Desde então estamos buscando aquele eu, aquele “outro” e umas às outras. E em espirais que se alargam, nunca retornamos para os mesmos lugares de infância onde o exílio aconteceu, primeiro nas nossas famílias, com nossas mães, com nossos pais. A escrita é uma ferramenta para penetrar naquele mistério, mas também nos protege, nos dá um distanciamento, nos ajuda a sobreviver. E aquelas que não sobrevivem? Os restos de nós mesmas: tanta carne jogada aos pés da loucura ou da fé ou do Estado (ANZALDÚA, 2000, p. 232).

Pela performance de corpos dissidentes em interação, delinea-se, no presente, uma inscrição que atualiza um traço marcante da episteme constitutiva de Abya Yala pois, como Flusser (1994, p. 37) indica, “é falso dizer que a escritura fixa o pensamento. Escrever é mais uma maneira de pensar”⁴. Na criação colaborativa “Bordar-lands: las cartas son el tejido”,

4 No original: “Es falso decir que la escritura fija el pensamiento. Escribir es más bien una manera de pensar”.

identificamos exatamente um pensar com o corpo ou, ainda, uma espécie de cognição amparada na ancestralidade, que é agenciada por meio dele. Com isso, evidencia-se que:

Por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma corpora de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas (MARTINS, 2021, p. 22).

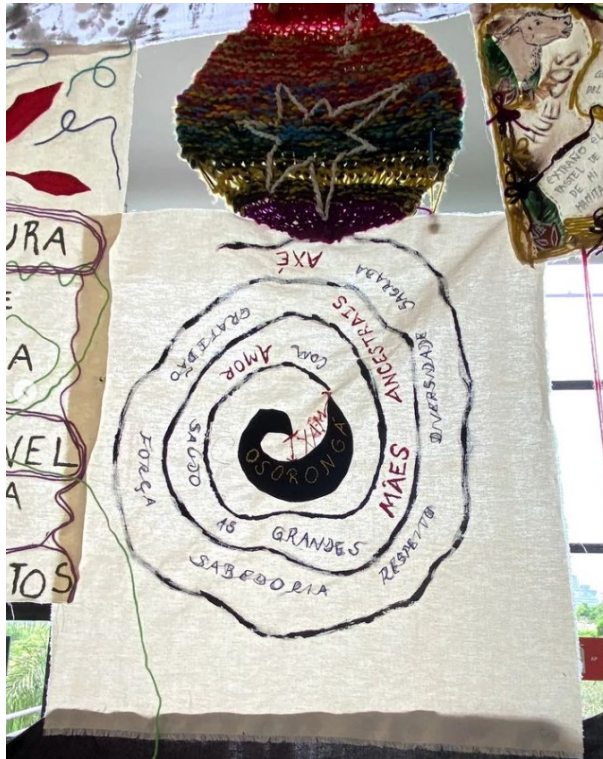
Nessa perspectiva, a memória do conhecimento constantemente se recria e se transmite pela oralitura da memória, ou seja, pelos repertórios performáticos orais e corporais, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são também meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes (MARTINS, 2021, p. 98).

Produzindo fronteiras entre as mensagens-tecidos pelo ato coletivo do bordar, o painel-tecido coloca-se como uma colcha de retalhos que permite construir vários modos de combinação entre as partes, todos possíveis e válidos. Discutiremos um desses caminhos de leitura, percebido por meio das relações associativas que partem da imagem redigida em espiral, até alcançar a menção à historiografia clandestina.

Localizada no centro do lado direito do painel, num pedaço de tecido branco, avista-se a frase em forma de espiral bordada com linhas pretas e brancas e desenhada com tinta vermelha, que se desenrola nas seguintes palavras: **IYÁMI OSORONGÁ COM AMOR SAUDO AS GRANDES MÃES ANCESTRAIS GRATIDÃO FORÇA SABEDORIA RESPEITO DIVERSIDADE SAGRADA AXÉ**. Em seu centro, a figura em espiral desenhada na cor preta tem o nome mítico “Osorongá”, e se curva para a esquerda até o termo Iorubá “Axé” (Figura 2).

Figura mítica das práticas ritualísticas das religiões Iorubá, as *Ìyàmi* [minha mãe] (VERGER, 1994, p. 16) são feiticeiras e Mães Ancestrais. Uma das mais conhecidas é *Iá Mi Oxorongá* (PRANDI, 2001), *Ìyàmi Òsòròngà* (VERGER, 1994) ou *Ìyámì Osóronga* (PORTUGAL FILHO,

Figura 2 – Recorte do painel-tecido figura espiral Ìyámi Osóronga



Fonte: Colectivo Ayllu (2023).

2022)⁵, que são “donas das barrigas femininas” (PORTUGAL FILHO, 2022, p. 18) e, em geral, provocam temor na maioria das pessoas devido aos seus poderes irrestritos de feitiçaria, os quais atuam como “uma força agressiva poderosa” (VERGER, 1994, p. 16) que pode ser tanto destrutiva quanto construtiva. De acordo com Reginaldo Prandi (2001, p. 348):

As lá Mi Oxorongá são as nossas mães primeiras, raízes primordiais da estirpe humana, são feitiçeras. São velhas mães-feitiçeras as nossas mães ancestrais. As lá Mi são o princípio de tudo, do bem e do mal. São vida

5 O modo de grafar a palavra “ÌYÁMI” irá variar de acordo com a maneira que cada autor(a) citado neste artigo escreveu em sua pesquisa.

e morte ao mesmo tempo, são feiteceiras. São as temidas *ajés*, mulheres impiedosas. As Oxorongá já viveram tudo o que se tem para viver. As Lá Mi conhecem as fórmulas de manipulação da vida, para o bem e para o mal, no começo e no fim. Não se escapa ileso do ódio de Lá Mi Oxorongá. O poder de seu feitiço é grande, é terrível.

Esse poder se volta sobretudo contra as pessoas que monopolizam as riquezas e os recursos e, também, contra os sujeitos que abusam do poder, pois as *Iyámi* combatem todo e qualquer tipo de desequilíbrio provocado pelo homem (PORTUGAL FILHO, 2022, p. 22). Além disso, trata-se de um poder que é passado de mãe para filha, para que a segunda possa desenvolvê-lo em sua idade adulta (PORTUGAL FILHO, 2022, p. 24).

O gesto de bordar o nome mítico “*Iyámi Osorongá*” no centro da espiral permite chamar e convocar as Mães Ancestrais com a intenção de homenageá-las afetivamente e, também, agradecê-las. Na escritura em espiral, a presença das Mães Ancestrais irradia-se pelas ações dos sentidos das palavras até alcançar o “*Axé*”, a fim de compor um circuito de forças e energias vitais. Trata-se de outra temporalidade, distinta do historicismo proposto pela ordem moderna ocidental, que narra a história pela lógica linear, diacrônica e evolutiva. De acordo com Martins (2021, p. 53), na “ontologia do tempo na cosmogonia *Iorubá*”, o tempo “simultaneamente curva-se para frente ou para trás”, ou seja, uma concepção espiralada fundada na ancestralidade, sendo que

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro (MARTINS, 2021, p. 63).

Como figura do espaço, a espiral provoca no tempo outras dimensões para além da linearidade e possibilita visualizar diagramaticamente o modo como ocorre a manifestação e a atualização, por exemplo, dos

mitos, ritos e símbolos em diferentes contextos por meio do funcionamento da memória. Nesse sentido, é possível estabelecer o diálogo entre a proposta da performance da ancestralidade pelo tempo espiralar de Leda Maria Martins (2021) com o funcionamento da memória cultural proposto por Lotman (1996).

Para o autor, a memória cultural se manifesta por meio dos dados processados em signos, textos e sentidos, que são, antes de mais nada, atualizações das linguagens em construção e dos arranjos sógnicos, ou seja, ocorrências que aproximam a existência sógnica com o presentificar-se na cultura. No entanto, uma configuração que perdura no tempo só é possível devido ao seu processamento histórico ou mítico por meio da contínua tradução das tradições, na qual a performance da memória provoca a distensão do presente entre o passado e o futuro.

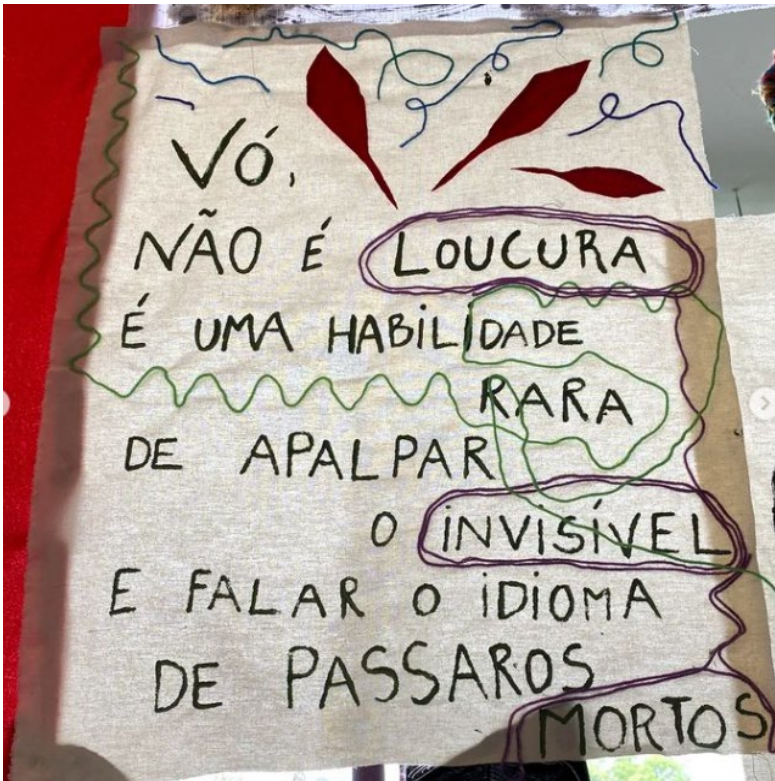
A articulação da significação pela presentificação do passado e/ou do futuro é um processamento mnemônico, nos quais as relações entre as linguagens, para a produção de textos da cultura, são constituídas pelas tensões e confrontos entre as partes ou qualidades temporais que ocorrem sincronicamente na cultura e não somente uma após a outra. Nesse aspecto, a memória é processada, sobretudo, pela lógica espacial, a qual possibilita que várias configurações temporais sógnicas convivam conjuntamente por meio de um espaço de coexistência entre distintas temporalidades.

A perspectiva do tempo espiralado, ou da espacialização do tempo, que promove o agenciamento da ancestralidade e a tradução das tradições nos povos negros africanos, parece se articular também em outras configurações da criação colaborativa “Bordar-Lands: las cartas son el tejido”, se levamos em consideração que, no final da curva do texto em espiral, está inscrita a palavra “Axé”, que aponta para a carta-tecido que está ao seu lado.

Nela, desenhada com tinta preta num tecido branco, lê-se a seguinte frase: “Vó, não é uma loucura é uma habilidade rara de apalpar o invisível e falar o idioma de pássaros mortos”. Por meio de uma linha roxa, são

circunscritas e conectadas as palavras “loucura”, “invisível” e “mortos” e, com outra linha em verde, é destacada uma parte da palavra “habilidade”, para que se possa expressar a palavra “idade”, num jogo lúdico que indica uma palavra dentro de outra. Por sua vez, essa outra palavra destacada é conectada pela linha verde com a palavra “rara”, compondo a frase “idade rara”, decorrente, portanto, de outra, a “habilidade rara” (Figura 3).

Figura 3 – Recorte do painel-tecido “Vó, não é loucura”



Fonte: Colectivo Ayllu (2023).

O tempo espiralar constituído pela mensagem que menciona as “Iyámi Osorongá”, ao atingir a carta-tecido destinada à avó de alguém,

promove a associação, por similaridade, entre as Mães Ancestrais e a “Vó”, a ideia de ancestralidade e a “idade rara” e, também, entre o poder das feiticeiras e a “habilidade rara”. Além disso, a menção à habilidade de falar a linguagem dos pássaros parece novamente convocar as Mães Ancestrais, pois as “Iá Mi chegam ao mundo com seus pássaros maléficos” (PRANDI, 2001, p. 348). É por isso que, de acordo com Verger (1994, p. 17), “*Ìyàmi* é frequentemente denominada *eleye* dona do pássaro”, sendo que “os termos *eye*, pássaro, ou *eleye*, dona do pássaro, são empregados indiferentemente, pois o pássaro é o poder da feiticeira”, “ao mesmo tempo seu espírito” e, também, o responsável por “fazer os trabalhos maléficos”. Tal proposição também é defendida por Portugal Filho (2022, p. 22), ao afirmar que “*Ìyámì Eleye* é a que se transforma em pássaro, cujo poder procriador representa”.

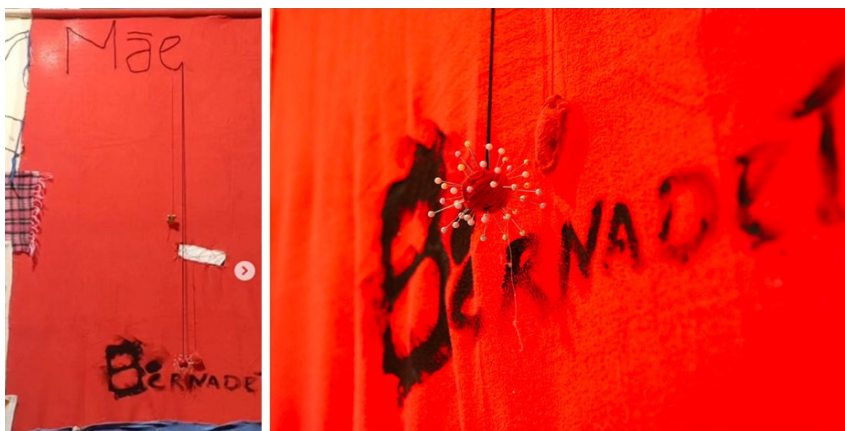
No painel-tecido, a resignificação da figura mítica das *Iyámi* só é possível como uma forma de tradução de tradições, se atentarmos para o modo como o nome das feiticeiras articula-se como um símbolo mnemônico. O símbolo é um tipo de signo cujos sentidos, de alguma maneira, são regularizados pela coerção e correção de normas, leis, regras, hábitos, acordos e/ou contratos (PEIRCE, 1990). Tal compreensão do símbolo é, de certa maneira, compartilhada por Lotman, que o situa como um texto cultural que contém e preserva informações que são (re)conhecidas em distintas civilizações, como se conservasse sentidos primevos que são regularizados pela própria mente da cultura, compreendida como uma inteligência gerada pelas relações entre distintos sistemas de signos.

Nesse sentido, Lotman (1996; 1998; 2021) igualmente compreende o símbolo pela perspectiva da memória, pois ele é constituído como um arranjo capaz de conter, de modo condensado, o máximo de informações. Em civilizações ou comunidades antigas, o símbolo mnemônico foi utilizado como um dispositivo capaz de armazenar informações com o propósito, sobretudo, de expandir e difundi-las, e não apenas de conservá-las. Trata-se de um mecanismo semiótico que tenciona passado e futuro

no momento de suas diversas e distintas atualizações, quando o símbolo mnemônico se expande em outros contextos ao ser ressignificado sem que, no entanto, suas informações ancestrais sejam dissipadas. Suas atualizações se presentificam em ocorrências tanto do passado quanto do futuro, demonstrando a capacidade da memória cultural de tornar complexo o gerenciamento do tempo pelas perspectivas diacrônicas e sincrônicas da cultura.

O tempo em espiral que presentifica, traduz e ressignifica o símbolo mnemônico das Mães Ancestrais, que inicia com a frase espiralada e segue para a carta-tecido endereçada a avó, também alcança o maior fragmento da criação colaborativa: uma peça-tecido retangular vermelha que fica na parte central de “Bordar-Lands: las cartas son el tejido”, na qual avista-se, na parte superior, a palavra “Mãe” e, na parte inferior, a palavra “Bernadete”, desenhada com tinta preta. As palavras estão conectadas por uma linha preta que parte da letra “e” da palavra “mãe” até alcançar o nome “Bernadete”. No final dela, um novelo de linha vermelha espetado com várias agulhas de costura com pontas de pérolas brancas compõe uma espécie de esfera celeste (Figura 4).

Figura 4 – Recorte do painel-tecido “Mãe Bernadete”



Fonte: Colectivo Ayllu (2023).

A peça, de maior destaque no painel-tecido, é uma homenagem e uma reverência à Yalorixá Mãe Bernadete (Mãe Bernadete Pacífico Moreira), de 72 anos, líder da comunidade quilombola Pitanga dos Palmares, localizada em Simões Filho, na Bahia, que foi brutalmente assassinada com doze tiros no dia 17 de agosto de 2023, seis anos após o assassinato de Binho do Quilombo, seu filho Fábio Gabriel Pacífico dos Santos. Há muito tempo, a matriarca e os quilombolas sofriam ameaças de “grupos ligados à especulação imobiliária”, segundo a declaração de Denildo Rodrigues, da Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas (Conaq), que consta na matéria intitulada “Quem era Bernadete Pacífico e o que se sabe sobre seu assassinato”, publicada no portal *GI* no dia 18 de agosto de 2023 (BBC, 2023). De acordo com a matéria, escrita por Camila da Silva (2023) para o portal da *Carta Capital*, em uma de suas últimas declarações públicas, Mãe Bernadete disse que era uma “mulher negra de vida difícil, porque ser quilombola é resistência”.

Ao homenageá-la, a proposta criativa e colaborativa do Colectivo Ayllu ainda possibilita relacioná-la à figura mítica Iorubá das Mães Ancestrais. Talvez por isso, a peça-tecido bordada ao lado esquerdo da peça-homenagem seja um enunciado de protesto contra o ódio e a violência aos povos do Abya Yala que, conforme apontamos anteriormente, refere-se a um dos nomes com os quais os povos originários denominavam suas terras, posteriormente batizadas de América pelos europeus (ALMEIDA, 2017). Nela, em referência à imagem de mãe, identificamos bordado, em linhas pretas de lã, o contorno do rosto de uma figura feminina (Figura 5) rodeada por frases e expressões em diferentes línguas: “devolvam abya yala”, “pare de nos matar”, “pindorama”, “kaimen manawyn”, “anna pata anna yan”, “nossa terra, nossa mãe”. Abaixo, à esquerda, há uma nota de vinte dólares do banco da Guiana, cujo país da América do Sul, a Guiana, é vinculado à região caribenha.

Figura 5 – Recorte do painel-tecido “Devolvam Abya Yala”



Fonte: Colectivo Ayllu (2023).

Tais escrituras expressam as bases de um pensamento decolonial por meio da inscrição das subjetividades e corporeidades manifestadas pela performance colaborativa em diferentes línguas indígenas: “anna pata anna yan” (nossa terra, nossa mãe, na língua macuxi – tribo indígena que habitou a região da Guiana); “Kaimen manawyn” (que significa gratidão, na língua wapichana – tribo indígena também habitante da Guiana); “pindorama” (américa, em tupi-guarani). Há, ainda, uma espécie de assinatura pintada no painel: o nome “Baydykyruab” se refere a uma das colaboradoras, Ricarda Wapichana, uma mulher indígena que participou da oficina junto ao Colectivo Ayllu e integrou parte da equipe educativa na 35ª Bienal de São Paulo.

É importante ressaltar que o uso dos idiomas indígenas é uma marca de luta contra os processos de colonização, de modo que se convencionou voltar a chamar a América de acordo com o idioma original, Abya Yala (terra viva ou terra que floresce), tal como o povo Kuna, procedente

da Colômbia e do Panamá. No Brasil, o nome “América” era Pindorama, que em tupi-guarani significa “terra das palmeiras”. De acordo com a pesquisadora Eliene Almeida (2017), o uso do nome Abya Yala representa um modo de enfrentamento da denominação “América Latina”, dada pelo invasor.

Ainda segundo Almeida (2017), a colonialidade, como herança do colonialismo, mais do que moldar as estruturas e instituições modernas, penetra nas mentalidades, imaginações, subjetividades e epistemologias, dando forma às sociedades contemporâneas. Assim, a colonialidade está presente em vários aspectos da vida social: no trabalho, nas relações sexuais, na subjetividade, na autoridade e no conhecimento eurocêntrico. Ela se expressa em várias hierarquias, como étnicas, raciais, sexuais, de gênero, de conhecimento, de linguagem e religiosas, constituindo assim um sistema complexo. A fim de combater esse sistema, a formulação de um pensamento decolonial busca alternativas, um retorno aos saberes tradicionais, respeitando o conhecimento e as práticas ancestrais. Segundo Almeida (2017, p. 71), “o grupo modernidade/colonialidade compreende que além da colonialidade do poder, há também as dimensões do saber, do ser e da natureza”.

Observamos, assim, que a produção colaborativa do painel-tecido também é perpassada por um movimento de resistência na/da América Latina com vistas à valorização da ancestralidade dos povos originários que habitavam a região antes de ser invadida pelo colonizador europeu e terem seus modos de vida e cultura desprezados e negados. Uma mirada historiográfica decolonial do contato entre os povos originários que habitam ou habitaram o território agora chamado de América Latina, incluindo o Brasil, significa entender como a Europa invadiu essas culturas, invisibilizou, subalternizou e reprimiu seus modos de vida, alteridade e formas de produzir conhecimento.

Este processo marginalizou saberes e mundos simbólicos, criando representações das subjetividades subalternas desses grupos sociais, e negando-lhes o direito de existir como povos culturalmente distintos e como sujeitos epistêmicos. Também envolve compreender como esse

processo se atualiza e adquire novos contornos, sujeitos e dinâmicas. Ao considerarmos as diversas práticas do Colectivo Ayllu, sobretudo num contexto de migração e de apagamentos, o movimento de trama e “bordar-lands” opera uma territorialização da ancestralidade, o que implica compreendê-la como parte de um todo, um espaço de várias memórias que são coletivamente fabuladas.

É possível, ainda, vislumbrar essa tessitura fabulativa e decolonial nos textos que surgem, em certa medida, com base nas experiências individuais e coletivas como um mecanismo de (re)interpretação de tramas do passado e do presente. Trata-se de uma “historiografia clandestina”, expressão que está bordada no painel (Figura 6), que sugere uma dada indisciplina necessária ao enfrentamento das narrativas e práticas colonizadoras ao redor do mundo. Algo da ordem do que Mignolo (2019) denomina como desobediência epistêmica, pois operar sob a lógica decolonial implica.

Figura 6 – Recorte do painel-tecido “Historiografia clandestina”



Fonte: Colectivo Ayllu (2023).

Trabalhar pela re-existência. Reexistir é algo diverso de resistir. Se você resiste, você fica preso às regras do jogo que outros criaram, especificamente à narrativa e às promessas de modernidade e da necessária implementação da colonialidade. Não pode haver um único modelo de re-existência. (MIGNOLO, 2019, p. 6).

Essa peça do painel parece se endereçar a um corpo ancestral coletivo, numa tentativa quase imperativa de um grito, de um chamamento à necessidade de uma fabulação crítica (e colaborativa) como forma de (re)existência.

O painel faz uso intenso de palavras, o que demonstra o forte laço com uma tradição da oralidade, marca das culturas originárias. No entanto, conforme apontamos anteriormente, a palavra aqui é também imagem (bordada, pintada, desenhada) e compõe, em conjunto com a variedade de tipos e cores de tecidos, o que Leda Martins (2021) entende por oralitura. Trata-se de uma perspectiva que elimina a visão dicotômica entre texto e imagem ao compreender determinadas práticas performáticas enquanto grafias de saberes e de naturezas diversas, “incluindo-se aí um saber filosófico, em particular uma concepção alterna e alternativa do tempo, de suas reverberações e de suas impressões e grafias em nosso modo de ser, de proceder, de atuar, de fabular, de pensar e de desejar” (MARTINS, 2021, p. 26).

Assim, podemos dizer que o painel-tecido se constitui enquanto uma oralitura coletiva e colaborativa, um corpo-tela como corpo-imagem que postula conexões “cujas recepção e percepção têm o poder de também afetar e de prolongar, no tempo, as imagens e suas aderências” (MARTINS, 2021, p. 52). Na esteira desse pensamento, a visualidade do painel articula-se por meio de símbolos mnemônicos, reúne uma memória de memórias, numa espécie de sobrevivência “que, ao combinar em si um conjunto de dados sígnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais)”, constitui “uma forma que pensa” (MARTINS, 2021, p. 52) de um modo muito específico.

Considerações finais

Ao nos debruçarmos sobre a trajetória do Colectivo Ayllu e, mais especificamente, sobre o painel-tecido “Bordar-lands: las cartas son el tejido”, compreendemos que a produção coletiva e colaborativa não diz respeito, apenas, a um modo de criação artística e/ou processo disruptivo do hegemônico, mas, sim, a um gesto que se fundamenta numa postura estético-política diante do mundo. Em outras palavras, as práticas coletivas e colaborativas conferem a própria (re)existência das subjetividades e dos corpos que se inscrevem no Colectivo.

Em seu ensaio “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”, Gloria Anzaldúa (2000) explicita de forma contundente o que sente sobre sua existência e sua escrita enquanto mulher, negra, lésbica: “Quem nos deu permissão para praticar o ato de escrever? [...] Uma voz é recorrente em mim: Quem sou eu, uma pobre chicanita do fim do mundo, para pensar que poderia escrever?” (ANZALDÚA, 2000, p. 230). Na oficina colaborativa “Bordar-lands: las cartas son el tejido”, identificamos mais do que uma prática que parece se alinhar aos tensionamentos de Anzaldúa (2000). Trata-se, simultaneamente, de um processo e uma episteme que convoca um contraponto.

Tal episteme, por sua vez, explicita um traço compositivo muito característico das artes visuais produzidas no âmbito da decolonialidade, ou seja: a presença do corpo e, por consequência, do gesto e da performance como parte indissociável da visualidade da produção. Mais especificamente, no caso da criação aqui discutida, pode-se igualmente aventar acerca do risco (pelo uso das agulhas) daqueles que se aventuram a escrever e/ou inscrever sua própria história e/ou memória, em que o bordar, entendido como um processo de construir e redefinir fronteiras, resulta por produzir uma carta redigida por múltiplas vezes contra o colonialismo.

Conflito de interesses: nada a declarar.

Fonte de financiamento: nenhuma.

Contribuições dos autores: Nakagawa, R. M. de O.: conceituação, análise formal, investigação, metodologia, escrita – primeira redação, escrita – revisão e edição. Iuva, P. de O.: conceituação, análise formal, investigação, metodologia, escrita – primeira redação, visualização. Nakagawa, F.S.: conceituação, curadoria de dados, análise formal, investigação, metodologia, escrita – primeira redação, escrita – revisão e edição.

Disponibilidade dos dados da pesquisa: Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo está disponível mediante solicitação ao autor correspondente.

Referências

- ALMEIDA, E. A. *A interculturalidade no currículo da formação de professoras e professores indígenas no Programa de Educação Intercultural da UFPE/CAA – Curso de Licenciatura Intercultural*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.
- ANZALDÚA, G. *Borderlands/la frontera: the new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute, 1993.
- ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. <https://doi.org/10.1590/%25x>
- BBC. Quem era Bernadete Pacífico e o que se sabe sobre seu assassinato. *GI*, Bahia, ago. 2023.
- CARRERA, E.; COLLECTIVO AYLLU. Afectividades marrones y negras: conversación com el Collectivo Ayllu-Migrantes transgresorxs del Reino de España. *Post(s)*, v. 6, p. 182-195, 2020. [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.2098](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.2098)
- COLLECTIVO AYLLU. *35ª Bienal de São Paulo*, 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/colectivo-ayllu/>. Acesso em: 30 jun. 2024.
- FLUSSER, V. *Los gestos*. Barcelona: Herder, 1994.
- GELL, A. *Arte e agência*. São Paulo: Ubu, 2020.
- IGREJA, R. L.; RAMPIN, T. T. D.; CAMACHO, M. T. S. ABYA-YALA: acesso à justiça e direitos desde perspectivas latino-americanas. *Revista Abya Yala*, v. 1, p. 1-6, 2017.
- LOTMAN, I. *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Madri: Cátedra, 1996.
- LOTMAN, I. *La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madri: Cátedra, 1998.
- LOTMAN, I. *Mecanismos imprevisíveis da cultura*. São Paulo: Hucitec, 2021.
- MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar*. São Paulo: Cobogó, 2021.
- MIGNOLO, W. D. A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade

- deve prosseguir. *MASP Afterall*, 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-7C7DF1wWu9O9TNKezCD2.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2024.
- MIGRANTES TRANSGRESORXS. *Quiénes Somos. Migrantes Transgresorxs*. Disponível em: <https://migrantestransgresorxs.blogspot.com/p/quienes-somos.html>. Acesso em: 26 jun. 2024.
- PAIVA, A. S. *A virada decolonial na arte brasileira*. Bauru: Mireveja, 2022.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PEIXOTO, F. A. Os riscos da agulha. *Revista Trilhos*, v. 1, n. 1, p. 75-91, 2020.
- PORTUGAL FILHO, F. *Ìyàmi Oxorongá: o culto às mães ancestrais*. São Paulo: Arole Cultural, 2022.
- PRANDI, R. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SILVA, C. O legado de Bernadete Pacífico, a ialorixá e líder quilombola assassinada na Bahia. *Carta Capital*, São Paulo, 18 ago. 2023. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-legado-de-bernadete-pacifico-a-ialorixa-e-lider-quilombola-assassinada-na-bahia/>. Acesso em: 4 ago. 2024.
- TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.
- VERGER, P. Grandeza e decadência do culto de Ìyàmi Òsòròngà (Minha Mãe Feiteira) entre os Yorubá. In: MOURA, C. E. M. (Org.). *As senhoras do pássaro da noite: escritos sobre a religião dos orixás V*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 13-72. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/368479112/AS-SENHORAS-DO-PASSARO-DA-NOITE-COLETANEA-LIVRO-pdf>. Acesso em: 31 jul. 2024.
- ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.

Sobre os autores

Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa: doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e pós-doutora pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. E-mail: regianemo@uol.com.br.

Patricia de Oliveira Iuva: doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora do Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina, no curso de Cinema. E-mail: patiuva@gmail.com.


Fabio Sadao Nakagawa: doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. E-mail: fabiosadao@gmail.com.

Recebido: 12/08/2024
Aceito: 25/10/2024

O corpo ontológico e coletivo do ator em Sete anos em Maio

The actor's ontological and collective body in Seven years in May

Eduardo Bordinhon¹ 

Pedro Guimarães¹ 

RESUMO: *Este artigo investiga o jogo atoral no cinema brasileiro dos anos 2010, analisando a relação do ator com a personagem, a ficção e a fabulação. Nesse período, observa-se um aumento no uso de atores não profissionais, que representam questões sociais específicas de raça, classe e gênero. Nesses casos, o jogo atoral baseia-se em princípios hiper-realistas, performativos e épicos. Os princípios hiper-realistas e performativos são cruciais para a formação de um “amálgama total” entre ator e personagem, enquanto a qualidade épica e a alegoria ajudam a coletivizar essa experiência para um grupo social, operando um gesto crítico sobre a narrativa do filme.*

Palavras-chave: *jogo atoral; estudos atorais, cinema brasileiro; ator; performatividade.*

¹Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Multimeios – Campinas (SP), Brasil.

Editores: Tânia Marcia Cezar Hoff  e Gisela Grangeiro da Silva Castro 

ABSTRACT: *This article investigates screen performance in Brazilian cinema of the 2010s, analyzing the relationship between the actor and the character, fiction, and fabulation. During this period, there was an increase in the use of non-professional actors who represent specific social issues of race, class, and gender. The screen performance here is based on hyper-realistic, performative, and epic principles. The hyper-realistic and performative principles are crucial in forming a “total amalgam” between actor and character, while the epic quality and allegory help to collectivize this experience for a social group, offering a critical gesture on the film’s narrative.*

Keywords: *screen performance; acting studies; Brazilian cinema; actor; performativity.*

Introdução

O presente artigo tem como objetivo investigar o jogo atoral presente no cinema brasileiro do século XXI a partir da relação do ator com a personagem, com a ficção e com a fabulação. Verificamos, sobretudo na década de 2010, um investimento na coletivização de questões sociais por meio do emprego de atores não profissionais representantes de uma determinada raça, classe ou gênero. Busca-se analisar esta nova relação estética e ética com os atores não profissionais, elevando essa suposta ausência de um “jogo fabricado” (BARON; CARNICKE, 2008) a uma qualidade performativa determinante do jogo atoral, que será, inclusive, marca da cinematografia de diversos diretores contemporâneos.

Nossa hipótese é de que, a partir da década de 2010, houve um investimento de parte significativa dos filmes na criação de um “amalgama total” entre ator e personagem, conforme a definição de Guimarães e Oliveira (2019), construindo a narrativa ancorada sobre a ideia de um corpo ontológico, mas que vai além dele por meio de uma organização poética que privilegia a reflexão crítico-social em detrimento da “consistência psicológica” de uma “personagem-pessoa” (LEAL, 2019, p. 66) dentro da narrativa ficcional, mais especificamente do drama.

Segundo a ideia de “corpo ontológico”, o ator e a personagem compartilham de algum aspecto físico ou mental em comum, o que, muitas vezes, torna-se a própria razão de ser de uma construção ficcional transparente. Nos objetos aqui analisados, trata-se menos de utilizar procedimentos de construção corpórea ou psicológica de uma personagem ficcional e mais de trabalhar a fabulação e a performatividade do ator, destacando os elementos que o une à personagem de modo perene e com causas anteriores ao filme. Essa fabulação, para além de contar a história de um indivíduo, de um ponto de vista psicológico verossímil ou numa narrativa clássica dramática de superação, busca coletivizar a experiência, trazendo tintas do registro épico crítico-analítico do fenômeno.

Além disso, a noção de *performatividade* evoca a noção política e estética defendida por Baumgärtel (2018), no campo das artes, da cena de

um “corpo [que] não significa outro corpo ficcional”, mas que “traz as forças contextuais (sociais e históricas) para si, expõe suas marcas em si próprio” (BAUMGÄRTEL, 2018, p. 134). Trata-se de estratégia similar àquela identificada por Heath (1981) na tipagem do cinema soviético dos anos 1920, em que as pessoas que aparecem em filmes tornam-se “ideias, elementos em um argumento intelectual mais que narrativo [...], exposição social mais que revelação psicológica” (HEATH, 1981, p. 183). No caso aqui analisado, trata-se de encenação de situações vividas pelo ator-personagem a partir de momentos de violência perpetrados pelo Estado, por meio da tortura policial, e que se coletivizam para um grupo social: jovens pretos e pobres das periferias brasileiras.

Em sua análise, Guimarães e Oliveira (2019, p. 5) qualificam o “amalgama total” como:

um modelo de atuação e de comunicação gestual, uma representação analógica, segundo Barthes (1964, p. 40), que consolida a ideia do amalgama físico total pelo fato de que o elemento humano [...] se torna indissociável do personagem por possuir determinada condição física ou mental — condição essa que se torna, na quase maioria dos casos, o fato que promove, através da superação e aceitação, a trama dos mesmos. Personagem e ator acometidos pela mesma deficiência onde a de um se torna condição *sine qua non* para a do outro.

Nosso objetivo é expandir o conceito de “amalgama total” para além da deficiência física ou mental, tomando o corpo ontológico como qualquer aspecto comum entre ator e personagem que seja, ele também, base de construção do filme e, aspecto mais importante, base do jogo atoral. O resultado é a produção de uma ficção ou fabulação que, embora ancorada em reencenação dramática, remeterá ao coletivo via utilização de preceitos épicos e performativos. Buscaremos, assim, compreender o uso ostensivo de atores não profissionais na cinematografia brasileira entre 2000 e 2020, sobretudo na década de 2010, e como esse tipo de procedimento elabora temas sociais do ponto de vista da coletividade.

Dois momentos de uso de atores não profissionais no cinema brasileiro contemporâneo

No que diz respeito ao uso de atores não profissionais no cinema brasileiro, a separação das décadas de 2000 e 2010 se faz importante porque há uma distinção relevante entre esses dois períodos. No começo dos anos 2000, a cinematografia brasileira era composta, em sua maioria, por diretores já consagrados no cinema, na televisão e na publicidade. Muitos deles produziram obras que se voltavam a questões sociais do país, como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *Cidade dos Homens* (Paulo Morelli, 2007) e *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007). Esses filmes empregavam frequentemente atores não profissionais oriundos das comunidades retratadas, mas que passavam por intensa preparação para atingir um grau de controle de jogo verossímil dentro da estética realista/naturalista (XAVIER, 2005). Com isso, buscava-se um “efeito não profissional”, a impressão de que o ator não está atuando” (GAGGIOTTI, 2023, p. 248), o que potencializaria a impressão de realidade naquelas obras. Tratava-se de uma estética produzida por cineastas de classes mais ricas e que buscava ajustar as personagens à visão da classe dominante sobre os mais pobres (CÉSAR, 2006).

Tais filmes, em geral com alto investimento na produção e divulgação, lançam mão de um período de preparação para que o elenco aprenda a atuar tal como indicam as especificidades dos métodos realistas e naturalistas contemporâneos; ou seja, em linhas gerais, pelo emprego de caracterização de personagem, verossímilhança gestual e marcação de cena a partir de decupagem prévia. Assim, muitos dos atores não profissionais de *Cidade de Deus*, embora tivessem origem em favelas semelhantes àquela do filme, viam suas histórias pregressas servindo mais como um ativo da publicidade (GLEGHORN, 2017) do que um elemento que modifica a qualidade do jogo atoral.

De fato, os atores não profissionais de *Cidade de Deus* passaram por dois meses de ensaios durante seis dias por semana (CARDOSO, 2014, p. 152). O trabalho foi conduzido sobretudo por Fátima Toledo,

conhecida por seu método de preparação que usa aspectos pessoais dos atores para a construção das personagens e da cena (CARDOSO, 2014). O efeito final no filme é um jogo naturalista, caracterizado por “sua força expressiva e sua eficácia significativa” (DAMOUR, 2014, p. 187), um jogo em que são elementos centrais construir e dar a ver de forma reivindicada a psicologia e a fisiologia das personagens (DAMOUR, 2016), o que daria à expressão atoral uma certa organicidade em seu resultado.

Já nos anos 2010, temos a chegada de uma nova geração de realizadores, muitos deles oriundos das classes baixas, que viabilizaram suas produções por meio da democratização de fontes de acesso a investimentos públicos para formação de cineastas e produção audiovisual. Entre elas, destacam-se: primeiro, a ampliação ao acesso à formação superior no país, desenvolvida durante os governos de Luiz Inácio Lula da Silva (2003–2010) e Dilma Rousseff (2011–2016), que envolveu medidas tais como a construção e descentralização de novas universidades no Brasil e também programas de financiamento estudantil; segundo, o barateamento de equipamentos com a consolidação de formatos de captação e exibição digitais; e, terceiro, o aparecimento de programas de fomento local, que permitiram a realização e circulação de obras fora dos grandes centros de produção audiovisual (OLIVEIRA, 2016; RAMOS; SCHVARZMAN, 2018; EDUARDO; HALLAK; HALLAK, 2022). Tais eventos permitiram que novos realizadores surgissem em territórios cuja produção antes era sazonal ou inexistente. Parte dessa nova geração produziu e ainda produz filmes nos e sobre seus próprios territórios, muitas vezes com as pessoas moradoras desses espaços, não raro seus amigos ou familiares, distanciando-se de um modelo industrial de produção (OLIVEIRA, 2016).

Nesse contexto, o *casting* é feito dentro do próprio círculo pessoal dos realizadores. Alguns atores aparecem apenas em um filme ou fazem uma ponta em diversos; outros se tornam profissionais por sua constância nessa cinematografia. Atores como Marquim do Tropa, presente nos filmes de Adirley Queirós, e como Aristides de Sousa e Wederson Nequinho, frequentes nos filmes de Affonso Uchôa, inclusive em funções

técnicas. Caso exemplar é o de Maria José Novais Oliveira, dona de casa e mãe de André Novais Oliveira, que, até o seu falecimento, atuava sistematicamente nos filmes do filho e, postumamente, foi retratada no documentário *Nossa Mãe era Atriz* (André Novais Oliveira e Renato Novaes, 2023) (Figura 1).

Figura 1 – A trupe formada por amigos: a repetição de Aristides de Sousa e Wederson Neguinho na obra de Affonso Uchôa



Fonte: Capturas de tela de *A Vizinhaça do Tigre* (esq.) e *Árbia* (dir.).

Assim, em partes significativas desses filmes, ganham força jogos atorais criados a partir dos atores não profissionais e suas *aparentes* limitações. Ressaltamos o aspecto aparente porque, o jogo atorai aqui, em geral, é construído de modo a produzir uma ação performativa, uma ação que dê a ver o discurso político do filme por meio da organização poética da história do ator e por meio de seu corpo, e não para representar personagens ou emoções. O que se opera, em geral, é um jogo contido, rarefeito de expressões e gestos, quase estático; as falas são monocórdicas e as cenas preenchidas com tempos contemplativos em planos longos. Um jogo “hiper-realista” (MARGULIES, 1996) que pode ser confundido com a ausência de composição ou de agência do ator na construção da cena. Isto porque torna-se muito exíguo nesses registros o trabalho de composição nos moldes do jogo dramático realista ou naturalista, que foi condicionado como sinônimo de atuação ou de boa atuação. Nesses casos, também, o arco narrativo costuma carecer de ápices dramáticos, momento em que, em geral, são empregados elementos de um jogo mais ostensivo – excessos corporais de qualquer ordem, sublinhamento do jogo por efeito musical, etc.

O hiper-realismo é entendido aqui, conforme desenvolvido por Margulies (1996, p. 46), como sendo hiper-realista a imagem cinematográfica que faz sempre a representação passar da sua propriedade figurativa para a sua propriedade literal e vice-versa. A estaticidade dos corpos, muitas vezes acompanhada da estaticidade do plano, faz com que não se produza um pacto de suspensão de descrença, como ocorre no jogo naturalista, mas que algum grau de percepção da realidade da filmagem venha à tona.

Passa-se a olhar o ator que, na imagem, não produz uma personagem, ele apenas “está lá” (GUIMARÃES; TINEN, 2020, p. 61) em detrimento da composição gestual e vocal verossímil e equilibrada que cria a personagem. Entretanto, trata-se de aparente ausência de uma poética atoral, como veremos adiante na análise de *Sete Anos em Maio* (AFFONSO UCHÔA, 2019), já que “estar lá” constitui uma poética da performatividade. Nessa poética, não se trata apenas de narrar ou representar um acontecimento alheio ou textual, mas de elaborar poeticamente uma situação real, um problema ao qual se está submetido e, por meio de sua história e de seu corpo, buscar uma resposta cênica. Essas marcas corporais seriam, assim, reveladas pelo dispositivo fílmico.

A oposição naturalismo/hiper-realismo fica evidente ao analisarmos duas representações de infâncias nas periferias: a personagem Zé Pequeno (Douglas Silva), em *Cidade de Deus*, e o ator-personagem Negin (Wederson Neginho), em *A Vizinhaça do Tigre* (AFFONSO UCHÔA, 2014). A representação em *Cidade de Deus* busca valorizar a composição da personagem, com destaque para o detalhamento de figurinos e objetos: a arma usada em cena parece verdadeira, o corpo de Douglas Silva exibe uma pele brilhante que simula suor ou oleosidade, seu rosto expressa a violência da personagem Zé Pequeno. O jogo atoral naturalista, ao evocar aspectos fisiológicos e psicológicos na construção das personagens, na metodologia e no resultado, direciona a condição destas para um determinismo de natureza (LEITES, 2020). Soma-se a isso a correlação da obra com episódios históricos do Rio de Janeiro que reforçam o universo retratado como “real”, embora tensionamentos do real busquem ser encobertos pela proposta ficcional do filme.

A questão é que esse suposto retrato da realidade faz com que não só as personagens sejam alvos do determinismo, mas também toda a classe retratada no filme, produzindo estigmatizações (CÉSAR, 2010). É contra essa estigmatização que o jogo atoral dos anos 2010 discutido aqui irá se voltar. Ele não apresenta uma intensidade naturalista, uma evocação a um extremo psicossocial — uma favela com um mal ou doença sociais intrínsecos, mas, ao contrário, se enche de tempos de contemplação.

Em *A Vizinhança do Tigre* vemos Neguin em seu cotidiano, divertindo-se com uma arma de brinquedo com o mesmo entusiasmo com que, anteriormente, havia pintado o rosto com tinta branca. O filme mostra sua discussão com um amigo sobre o fato de a arma de brinquedo chamar a atenção das pessoas do bairro. Seu rosto não tem destaque, ele tem a face voltada para a profundidade de campo, suas expressões não importam. O que importa é a situação em que eles estão, a simulação da arma, o jogo, a brincadeira. O real é evocado não pelo seu excesso naturalista, mas por seu cotidiano banalizado: as crianças brincam, sem grande emoção, com armas. Essa perspectiva hiper-realista e performativa é preponderante para a construção das personagens na filmografia de Affonso Uchôa (Figura 2).

Figura 2 – Dois enquadramentos e dois jogos atorais para a infância nas periferias brasileiras



Fonte: Capturas de tela de *Cidade de Deus* (esq.) e de *A Vizinhança do Tigre* (dir.).

A fabulação como coletivização da experiência: *Sete Anos em Maio*

No caso de *Sete Anos em Maio*, a relação ontológica é dada desde o início: o filme é a fabulação, a ordenação poética de um episódio da vida de

Rafael dos Santos Rocha, que, ao ser confundido com um traficante de drogas, foi sequestrado e torturado pela polícia, que tentava lhe extorquir.

Para esmiuçar o jogo atoral performativo que Rafael apresenta em tela a partir de sua relação ontológica com a personagem e com a fabulação, é importante compreender as características dos atores nos filmes de Affonso Uchôa. As obras do diretor empregam dois tipos de atores: uma minoria de profissionais oriundos do teatro, em geral, em papéis secundários; e uma maioria de protagonistas que são homens e jovens de Contagem (MG), muitos deles amigos do realizador, e ele também oriundo dali. Esses atores não profissionais entram nos filmes escolhidos para uma reencenação de suas vidas: em filmes mais próximos do documental — *A Vizinhaça do Tigre* — ou em obras de investida ficcional mais evidente — *Arábia* (AFFONSO UCHÔA E JOÃO DUMANS, 2017). Esta toma aspectos essenciais da vida do ator não profissional, Aristides de Sousa, para a construção de uma ficção que se distancia de sua biografia para falar de um coletivo, de jovens das classes pobres das periferias do interior do Brasil e da classe trabalhadora dos anos 2010.

Assim como Uchôa, uma certa produção contemporânea — grande parte dela mineira — reforça a ideia de mudança de paradigma a partir da década de 2010. São obras muitas vezes classificadas como documentários, mas onde a fabulação promove uma investida ficcional no filme e, o ponto importante para este artigo, produzem um jogo atoral. “A montagem em *Sete anos* reflete o processo do filme, cujo objetivo principal era dar a palavra ao Fael” (UCHÔA *apud* CHIARETTI; ARAÚJO, 2020, p. 208). Trata-se de uma *mise-en-scène* na qual o trabalho atoral está em diálogo com a câmera, sendo produzido para ela e com ela. Passemos agora à análise de como se dá o jogo atoral em *Sete Anos em Maio* e como, através de três operações narrativas, o corpo dos atores nesse filme constitui um corpo ontológico.

Reencenar

Sete Anos em Maio pode ser dividido em três blocos principais e se estrutura em torno da representação/relato/alegoria da tortura sofrida por um

jovem pela polícia. Cada bloco é precedido por um prólogo, sequência em que o ator chega ao espaço onde ocorrerá a ação. A primeira parte, a *reencenação* da tortura, é precedida pela imagem da silhueta de Rafael, que, no meio da rodovia, caminha em direção à câmera na quase completa escuridão.

Depois desse prólogo, o filme passa para um terreno onde está um grupo de amigos que começará a reencenação. Eles estão em torno de um baú, de onde pegam roupas e objetos que compõem o uniforme padrão de um policial; entretanto, não se trata de um uniforme completo, e eles dividem as partes. O jogo proposto pela *mise-en-scène* os provoca também a usar a imaginação para completar a encenação (Figura 3).

Figura 3 – A troca do chinelo pela bota: os elementos indiciais da polícia na composição das personagens



Fonte: Capturas de tela de *Sete Anos em Maio*.

As partes de uniforme que eles passam a usar e que vestem com evidente admiração já são o bastante para que se sintam autorizados a torturar. Acham-se bonitos com essas roupas, fazem poses para uma câmera fotográfica imaginária enquanto a transparência do dispositivo é mantida, já que a câmera nunca é referenciada. A reencenação aqui é um jogo transparente de “faz de conta”, em que esse grupo de vigilantes sairá à noite em busca de bandidos (Figura 4).

Figura 4 – O empoderamento a partir do figurino da polícia



Fonte: Capturas de tela de *Sete Anos em Maio*.

O grupo, então, aborda Rafael. Seu primeiro gesto é o de rendição: mãos atrás da cabeça e pernas abertas, postura que ele mantém mesmo quando é derrubado. O “*gesto social*” (BRECHT, 1978, p. 155) de Rafael é mais do que uma simples gestualidade de uma personagem ou de um sujeito. Ele visa mostrar a síntese da relação do homem periférico com as forças policiais que o abordaram. Rafael sabe qual é seu papel, seja em uma abordagem ficcional, como a que vemos, seja em uma abordagem real. Seus aspectos físicos não são muito diferentes daqueles dos homens que o rendem, e mesmo o uso de uniformes pelos primeiros não garante uma diferença fundante entre eles. O jogo aqui não é o da busca por uma verossimilhança gestual que visa destacar as características da personagem que não são necessariamente próprias ao ator; mas um jogo que se alimenta da singularidade humana do intérprete, ligada à sua aparência física e, concomitantemente, à sua posição social.

Ainda sobre o gesto social de Rafael, este funciona como metonímia da performance na reencenação. “Nesse sentido, a performance é o gesto em vias de se colocar em cena, mas que, nesse ‘em vias de’, reinventa a cena sem, finalmente, se reduzir a ela” (BRASIL, 2011, p. 7). O gesto de Rafael tensiona o imaginado e o vivido, o jogo dos atores e a tortura real que é revisitada, “a performance expõe a continuidade existente entre um domínio e outro” (BRASIL, 2011, p. 7). Funciona como comentário sobre o corpo condicionado pelas constantes abordagens policiais e uma crítica a essa abordagem; um gesto que cria a cena e evoca para além dela (Figura 5).

Figura 5 – O gesto social de Rafael



Fonte: Capturas de tela de *Sete Anos em Maio*.

A performatividade desses sujeitos aparece também na brincadeira engendrada para reencenar, de maneira canhestra, este episódio comum na vida desses jovens: a abordagem policial. Aqui, é a maneira artificial com que eles se caracterizam como policiais que opera como elemento de distanciamento da ação, revelação do dispositivo e ponte com o mundo real. “A tricotomia corpo do ator/personagem/ ator interpretando o personagem se torna nessas aparições uma só entidade significativa; uma necessariamente nos fazendo lembrar da outra” (GUIMARÃES; OLIVEIRA, 2019, p. 18). Por não serem personagens amplamente desenvolvidas e por sua caracterização fazer referência tanto aos jovens de periferia (os chinelos) quanto à instituição policial (a bota), o estabelecimento de uma das instâncias – ator ou personagem – nunca se completa. Essa oscilação leva ao questionamento se poderíamos estar diante de um episódio passado com o próprio Rafael.

Narrar

A resposta da pergunta acima vem no segundo bloco. Precedido pela chegada de Rafael em uma subestação de energia da Companhia Energética de Minas Gerais (CEMIG), a segunda parte o mostra diante de uma fogueira com a estação ao fundo. Ele passa, então, a narrar o episódio em que, anos antes, ali mesmo, ele foi levado por policiais e torturado (Figura 6).

Figura 6 – A narração



On m'a pris pour un dealer, en 2007.

Fonte: Captura de tela de *Sete Anos em Maio*.

O plano-sequência da narração tem 17 minutos. A câmera permanece fixa e Rafael se mantém o tempo todo virado a três quartos da imagem. Ele narra a tortura da polícia, sua posterior fuga para a região metropolitana de São Paulo e como ali ele se tornou viciado em crack, terminando, depois de anos, de volta à Belo Horizonte. Embora longa e detalhada, respeitando o tempo da ação, a narração é sintética e sem hesitação na fala. O ônibus que passa ao fundo durante a cena e atrapalha a limpeza de suas palavras é um indicativo da ausência de uma mão que corrige, que corta, que manda voltar e refazer. Rafael está sozinho com o público, ou talvez consigo mesmo, e o controle do ritmo da cena está em sua narração.

Essa narração é o que sela o amálgama entre a ficção apresentada na reencenação anterior e o fato real ocorrido com Rafael. Se antes já havia elementos do corpo ontológico que poderiam ser pinçados da imagem, agora, o testemunho de Rafael deixa evidente que o corpo que representa e narra é o mesmo que viveu e reviveu, na parte anterior do filme, a experiência (MESQUITA, 2019; COSTA JÚNIOR, 2022). Para além da enunciação no ato de narrar, é por meio do corpo que se realiza o amálgama. A experiência marcante vivida por Rafael faz com que só o

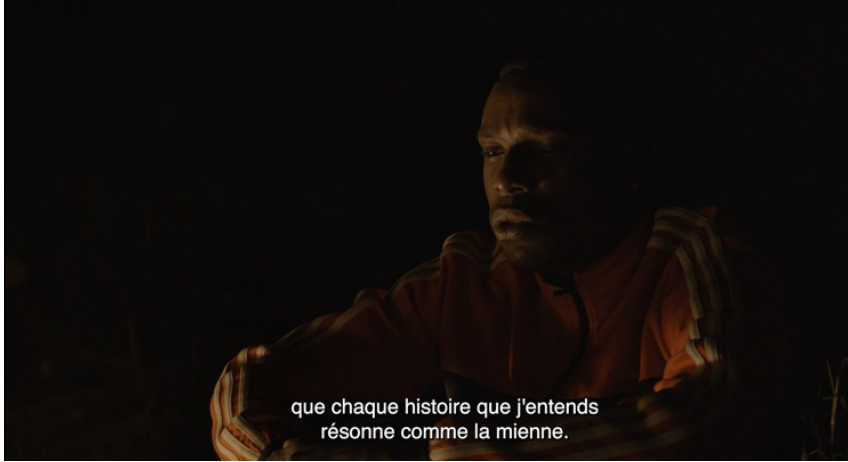
seu corpo em cena possa ser capaz de reviver o ocorrido. Caso um outro ator o representasse de maneira naturalista, o horror vivido por Rafael estaria sempre ao lado da composição da personagem, da qualidade dessa composição. Estaríamos em outra ordem de jogo atoral onde o drama e a identificação pela emoção teriam mais força. No caso de Rafael, o jogo atoral está no seu trabalho retórico, na construção narrativa, um trabalho do ator-narrador épico, que “executa um jogo difícil entre metamorfose e distanciamento” (ROSENFELD, 1985, p. 161). Rafael revisita sua tortura e analisa aquilo que viveu, como o faz com seu contexto social. Ao mesmo tempo, um esmaecimento de outros elementos da *mise-en-scène*, como a montagem, leva a atenção para o seu corpo, aumentando a relação ontológica deste com o fato narrado.

Sete Anos em Maio não faz do amálgama total objeto de comiseração do espectador. O movimento seguinte é ampliar a dimensão ontológica do corpo de Rafael para uma série de pessoas, algo que já estava indicado na reencenação pela escolha do grupo de iguais para serem seus algozes. Essa coletivização, diferente do determinismo naturalista, é uma perspectiva crítica da relação entre as personagens. Por esse motivo, o jogo atoral de Rafael nos três blocos opera na ordem da síntese, não do detalhamento. Ele visa transmitir uma reflexão sobre os (e com alguns dos) agentes sociais envolvidos, tomando um lado na narrativa.

Após a longa fala de Rafael, um contraplano indica que seu interlocutor não era o diretor fora do plano nem o espectador fora do quadro, mas sim um outro homem, também negro, que, depois de um longo silêncio diz: “A tua história é triste, como aquela de todo mundo que eu encontro”. Depois, indagado por Rafael, esse interlocutor responde que sua história é também igual à narrada (Figura 7).

A aparição deste homem, Wederson Neguinho, muda a chave épica da narração para o diálogo dramático. Mas, a adesão ao drama para por aí. A rarefação de gestos e expressões faciais, a voz com pouca variação de volume ou tom chamam a atenção para o que é falado, para a reflexão engendrada pelos dois, não convida a uma identificação emocional. O que importa aqui é menos a habilidade desses dois homens de veicular suas

Figura 7 – O interlocutor da narração como agente de coletivização da experiência



Fonte: Captura de tela de *Sete Anos em Maio* realizada pelos autores.

emoções ou dar a ver uma personagem, e mais a elaboração formal de suas experiências (COSTA JÚNIOR, 2023). Não mais o arco dramático do herói clássico, da perdição à redenção, mas a pontualidade emotivo-descriptiva de um sujeito social que também é formado pelo meio em que está inserido e que tem consciência de como esse meio age sobre si. Dois homens brasileiros negros, com uma série de experiências comuns e histórias de violência a compartilhar.

Nesse sentido, é patente a diferença entre os jogos atorais dramático, épico e performativo. O primeiro busca representar algo. O foco está na produção de um sujeito — a personagem — em busca de um resultado verossímil de acordo com o momento histórico em que essa representação é feita. Já o preceito épico, linha central deste bloco, faz com que o ator se engaje mais na sua função dentro da narração do filme, ou seja, naquilo que Leal (2019, p. 43), a partir de sua leitura de Greimas, colocou como um actante. O ator quer apresentar algo e o foco está no objeto — naquilo que é narrado. Entretanto, vale ressaltar que em *Sete Anos em Maio*, mesmo a representação e a apresentação são contaminadas por um jogo performativo que tem como base o corpo ontológico de seus atores.

O jogo performativo é aquele que, em cena, quer viver algo e, por meio da elaboração formal, transmitir essa vivência (TAYLOR, 2003). O foco está na produção de uma vivência no corpo do ator, em que imaginação e experiência se entrelaçam, mas na qual a presença da personagem ficcional é exígua ou inexistente.

A partir dessa perspectiva, podemos recorrer à teoria da performance de Richard Schechner (1988), recuperada por Leda Maria Martins (2011), e também à menção de James Naremore (1988) à dimensão de “moldura” proposta por Erving Goffman (1974). Ambos os conceitos buscam compreender os aspectos encenados ou (re)criados das ações cotidianas. Martins (2011, p. 102) pontua a performance como “uma rede de inter-relações, interlocuções, movimentos e ações motivadas e recuperadas”. Ela liga a performance a uma ação cotidiana (re)elaborada, o que no filme pode ser verificado nas três formas de recobrar e transmitir a experiência de Rafael. Esse resgate é enquadrado não só pela *mise-en-scène*, mas também pelo jogo atoral, pelo gesto e pelas ações.

Exemplo dessa recuperação se nota, na abordagem policial, quando Rafael diz seu nome completo: “Rafael dos Santos Rocha”. Essa evocação ao nome completo, ao nome que consta no CPF — como também nos créditos do filme — presentifica o Rafael real, o cidadão abordado de forma violenta por uma instituição do Estado. A evocação ao nome completo é também uma forma de sobrevivência: Rafael não é apenas um nome, mas uma identidade de um sujeito e um cidadão.

O jogo performativo também lança mão de um “arranjo” (GOFFMAN, 1974 *apud* NAREMORE, 1988, p. 22) que “divide pessoas em dois grupos fundamentais, designando alguns como *performers* e outros como espectadores. Ele [o arranjo] propõe um grau de ostentação não usual, uma [...] ‘visibilidade’” (NAREMORE, 1988, p. 22) que é partilhada por ambos os grupos no mesmo espaço e tempo.

Vale ressaltar, entretanto, que essa realidade partilhada se vincula pouco à relação espacial presente em uma performance nas artes da cena, já que o momento da filmagem não é o mesmo da exibição. No caso aqui analisado, a realidade partilhada se dá mais por uma conexão

temporalmente no real. Trata-se não de uma partilha do espaço, mas de uma “paisagem temporal [que] também se expande para o antes e o depois do evento, nela incluindo todos que a integram” (MARTINS, 2011, p. 105). A narração de Rafael conecta a ele e aos interlocutores intra e extradiagéticos à dimensão da tortura vivida por ele e pelos outros que passaram pela mesma situação. Ele diz: “voltar aqui, pra mim, é como se eu voltasse no tempo, como se aquele dia nunca deixasse de existir”. Acrescentando a essa constatação a fala de Neguinho evocando a pilha de corpos que cresce desde antes dos dois nascerem, que cobriu o céu e que continua crescendo, é esta menção ao histórico que é partilhado por eles e que se encontra fora do filme.

Dessa forma, *Sete Anos em Maio* não é apenas uma representação ou relato. Trata-se de uma fabulação que cria o Rafael ficcional a partir da história do Rafael real; mas o primeiro nunca se completa, ele precisa e evoca o outro a todo momento. “*Nem puramente fato, nem puramente feito, o corpo se constitui, se cria e se inventa — efetivamente — enquanto se performa, enquanto se expõe e, nessa exposição, estabelece uma relação constituinte*” (BRASIL, 2011, p. 7, p. 10). Sob esse aspecto, a repetição da história de Rafael (recorrente também a diversos jovens negros brasileiros) se configura com um dos elementos da dimensão performativa do jogo. Ele é a recuperação e ritualização da tortura vivida, é a fissura entre o real e o imaginado pelos atores.

Em vista disso, a dimensão performativa do jogo atoral que vemos no cinema brasileiro aqui analisado parte dessas dimensões e busca, como pontuado por Baumgärtel (2018), a dimensão social e coletiva. Trata-se de um jogo que sempre aponta para o coletivo e para uma realidade partilhada, uma “alienação” (BRASIL, 2011, p. 7, p. 10) ao tornar-se outro, ou, como diz Neguinho “Ainda dá pra ver as mancha [sic] de sangue no asfalto, e não é só o seu [...]. A gente tem que seguir adiante por nós e por eles também”.

Em suma, podemos sintetizar que o jogo atoral com enfoque dramático se engaja na representação de uma “personagem-pessoa”; já o enfoque épico produz um jogo cujo núcleo é a transmissão de uma narrativa. Por fim,

o jogo performativo promove a ênfase no arranjo poético de elementos vividos pelo ator e que são revividos e coletivizados dentro do filme. O que há em comum nesses três elementos é o ator como criador no arranjo formal do filme e como parte constituinte da *mise-en-scène*, e não como um acessório desta. Rafael se coloca em um exercício de linguagem, de como a linguagem cinematográfica pode refazer a experiência vivida, e não como ela produz uma personagem a serviço de uma narrativa.

Alegorizar

Após estabelecido que a experiência de Rafael é também de uma coletividade, o último bloco nos apresenta essa multidão em imagem: não é mais um homem solitário que chega em uma praça durante a noite, mas um coletivo. Filmados da cintura para baixo, só podemos afirmar que são todos pretos e pardos e que usam chinelos. Mais tarde, veremos seus rostos e descobriremos que esse coro é composto por homens e mulheres, jovens de idades variadas e que, entre eles, está Rafael (Figura 8).

Figura 8 – A brincadeira como alegoria da experiência de Rafael



Fonte: Capturas de tela de *Sete Anos em Maio*

O primeiro bloco reencenou a tortura sofrida por Rafael, o segundo a narrou, selando o processo de amálgama total entre personagem e ator, e terminando com a coletivização da experiência. Um movimento semelhante de coletivização pode ser observado na escolha do lugar de desenvolvimento das ações. O primeiro ocorre em um terreno baldio escuro, lugar abandonado onde, no imaginário corrente, bandidos e policiais vão para executar atos ilícitos. Já no segundo bloco, a estação da

CEMIG ganha um caráter metafórico. Um prédio do Estado é o lugar em que os policiais se sentem seguros para cometer os crimes de tortura e extorsão. Durante a narração de Rafael, a estação ao fundo funciona como a representação de um Estado omissivo que permite que maus servidores executem crimes dentro de seus aparelhos. Já o bloco final se desenrola em praça pública e a baixa iluminação das cenas anteriores — a primeira iluminada por lanternas e a segunda por uma fogueira — é substituída pela luz amarelada da iluminação urbana. Todos estão à vista ali, vítimas e algozes (LEANDRO; ARAÚJO, 2020).

O terceiro bloco alegoriza e resume a história de Rafael, fechando o amálgama entre o corpo do ator e o da personagem ao mesmo tempo que o coletiviza. A “intenção alegórica” (XAVIER, 2015, p. 9) aparece, a princípio, como:

falar uma coisa querendo dizer outra, [...] manifestar algo querendo fazer presente outro algo [...] [qualidade ainda] muito genérica [...] [mas] havendo a mediação reconhecida que se interpõe entre fala e experiência, [...] [em que] fica acentuada a espessura própria da linguagem e a sua relação problemática com a experiência (XAVIER, 2015, p. 9).

Ou seja, por meio de um jogo infantil que se desenrolará na praça, o filme abordará a violência policial na periferia. Em movimento semelhante, falar de Rafael é falar de um grupo social — jovens pobres e pretos — ação que coletiviza o corpo ontológico do protagonista¹.

A multidão que chega, na cena, para diante de um policial, figura que destoa de todos os que apareceram até o momento por ser a personagem mais composta e identificável a um agente social: ela veste todo o uniforme e se porta como um policial. A regra aqui é a da composição da personagem que vai representar a corporação em processo de metonímia. Seu corpo militar, vertical e rígido contrasta com o fundo, em diagonal: a figura da lei parece não se encaixar naquele mundo (Figura 9).

1 Xavier (2015, p. 9) aponta que a etimologia de “alegoria” contém a palavra “*agrorouen*”, que significa “falar em público, na praça”. No caso de *Sete Anos em Maio* a relação é justa. É na praça pública que o filme encerrará o processo de coletivização de suas questões conteudistas e estéticas.

Figura 9 – A composição do policial e sua relação com o espaço



Fonte: Captura de tela de *Sete Anos em Maio*.

Durante a sequência, o policial passa a ser uma *voz off* que coordena um jogo de Morto/Vivo: quem hesita ou se mexe de modo errôneo está fora, assim como pode ser morto quem não cumpre a ordem do policial que lhe aponta uma arma durante uma abordagem. A relação aqui é clara: a polícia está na periferia para matar indiscriminadamente. Entretanto, no final do jogo, Rafael, em paralelo à sua história real, recusa agachar-se e segue encarando o fora de campo, mesmo com as ordens insistentes do policial para que ele esteja morto. O corpo de Rafael, determinante para a construção desse filme e cuja performatividade é a base do jogo atoral, sobrevive e permanece vivo (Figura 10).

Este jogo atoral é uma escolha estética e política diferente daquela do jogo naturalista. A alegoria em *Sete Anos em Maio* teria ligação com o que Xavier (2015, p. 14) aponta como “crise da transparência do mito [na Grécia Antiga]”, a alegoria como “dispositivo imaginativo que, de modo deslocado, expõe conceitos” (XAVIER, 2015, p. 13) que estariam ocultados em um jogo atoral de viés naturalista. No filme aqui analisado, a quebra da transparência é operada por elementos épicos, performativos, e também pelo jogo simbólico criado no último bloco:

Figura 10 – O corpo de Rafael como metonímia do corpo do jovem negro da periferia



Fonte: Captura de tela de *Sete Anos em Maio* realizada pelos autores.

A autopoiesis auto-referencial só pode se tornar politicamente relevante quando nela se media a fronteira entre experiência social e experiência artística, ou seja, quando a performatividade da cena se abre para sua dimensão de ser necessariamente também linguagem e discurso dentro de um contexto social (BAUMGÄRTEL, 2018, p. 147).

A alegoria como uma mensagem oculta evoca uma dupla postura espectral. Primeiro, o deciframento de seu código, que, mesmo simples (brincadeira de Morto/Vivo = violência policial), afasta a sequência de uma leitura pelo viés emocional. É ao intelecto que a cena apela ao se estruturar como:

uma montagem-colagem de elementos reunidos por uma operação cujo princípio está fora deles, elementos que formam um conjunto cuja ordem é a do mecanismo — as peças são radicalmente exteriores umas às outras — e não a do organismo vivo com sua solidariedade particular. Por outro lado, em sua incompletude e justaposições, a alegoria não traz a boa forma organicamente constituída como transfiguração de um mundo dotado de sentido (XAVIER, 2015, p. 25).

Desse modo, o jogo de Rafael opera em um caráter mecânico em que as ações “reencenar”, “narrar” e “jogar” (o Morto/Vivo) se ligam

ao conteúdo, jovens periféricos sob violência policial, por um viés desprovido da organicidade da violência que é frequente nas produções brasileiras de jogo naturalista. Retomando o jogo atoral em *Cidade de Deus*, que serviu como pedra angular do retrato da periferia brasileira nos anos 2000, ali, as ações das personagens, a violência a que estão sujeitas e que cometem, são orgânicas. A *mise-en-scène* opera como uma lente sobre um mundo dado e supostamente independente de uma visão autoral.

Já em *Sete Anos em Maio*, o foco está no discurso e sobre como a pilha de gente morta mencionada por Wederson Neguinho aumenta a cada dia nas periferias brasileiras. Esse discurso não visa apresentar ao espectador uma realidade dada, uma espécie de denúncia, mas recuperar a realidade e revivê-la em cena fazendo “atravessar o *mundo das imagens* pelo *mundo da vida*: este começa antes, é transfigurado pelo filme, e continua, transformado, para além dele” (BRASIL, 2011, p. 7, p. 1). Para isso, a partir de um corpo ontológico, o filme lança mão do jogo performativo, cuja realização, assim como a própria performance, “seja como prática ou como episteme, é, por excelência, relacional, interativa e inconclusiva” (MARTINS, 2011, p 108). Assim como a alegoria do último bloco, o jogo de Rafael busca abrir espaços no filme para uma intervenção consciente e ativa em relação à situação apresentada. Ele está ali, com seu coletivo, engajado em um jogo infantil, cênico, em um princípio também ontológico do trabalho atoral: se colocar em jogo e em situação com seu corpo e imaginação, engendrar poesia a partir de si.

Conclusão

Contrapondo-se a um naturalismo determinista frequente em obras que apresentam as periferias brasileiras, filmes como *Sete Anos em Maio* recorrem ao uso de atores não profissionais para uma fabulação de suas vidas ou de ficções que se assemelham a suas experiências. Entretanto, esse movimento não visa a uma dramatização com enfoque no arco de uma personagem, mas sim à criação de um jogo

performativo que é crítico à estrutura social que produz as condições de vidas precárias retratadas. Para isso, o filme lança mão de uma relação ontológica entre o ator não profissional e a personagem que é coletivizada por meio de um jogo hiper-realista de preceitos épicos e performativos.

Ao evidenciar o processo de recontar a sua história, deixando claro Rafael como agente desse processo, o filme dá a ver seu trabalho atoral. Rafael é agente na organização poética dos eventos, ele está em jogo na cena e não é apenas um sujeito retratado em sua natureza cotidiana. Trata-se de um jogo fabricado tanto quanto o jogo de atores profissionais que aparece no teatro (BARON; CARNICKE, 2008, p. 31-32) e nos filmes naturalistas, assim como também são fabricadas as escolhas de *mise-en-scène* presentes no filme. O jogo atoral em *Sete Anos em Maio* se aproxima de “um teatro performativo que expõe em sua cena a própria transformação; uma instabilidade semiótica cuja constelação faz o espectador perceber o trabalho do tempo como presente que passa, mais do que uma presença plena de cunho *hic nunc et sans*” (BAUMGÄRTEL, 2018, p. 128). A personagem ficcional nunca está completa; ela sempre remete ao referencial no corpo e na história do ator, ela expõe o tempo da narração de Rafael — daí a importância do plano-sequência na narração do segundo bloco. Nesse caso, estamos em um jogo de organização do conteúdo e do discurso fílmico, forma que veremos em outras cinematografias brasileiras, como a de Adirley Queirós e Eliane Caffé.

Assim, *Sete Anos em Maio* se configura como modelo de um gesto cinematográfico estético e ético onde a direção opera questões do coletivo tendo os atores não profissionais como agentes ativos e determinantes da *mise-en-scène*. Ele o faz por meio do emprego de um jogo atoral que não visa um mascaramento do ator sob uma personagem ficcional, mas cria um jogo que dá a ver a sua história de maneira crítica. Isso representa uma nova abordagem da representação de populações socialmente marginalizadas que as considera como determinantes na forma cinematográfica final.

Conflito de interesses: nada a declarar.

Fonte de financiamento: Processo nº 2020/11902-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Contribuições dos autores: Bordinhon, E.: conceituação, curadoria de dados, análise formal, obtenção de financiamento, investigação, metodologia, escrita – primeira redação, escrita – revisão e edição. Guimarães, P.: conceituação, análise formal, obtenção de financiamento, investigação, metodologia, supervisão, validação, escrita – revisão e edição.

Disponibilidade dos dados da pesquisa: Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo está disponível mediante solicitação ao autor correspondente.

Referências

- AVIZINHANÇA DO TIGRE. Direção: Affonso Uchôa. Belo Horizonte: Katásia Filmes e A Produtora, 2014. 1 Filme (94 min.).
- ARÁBIA. Direção: Affonso Uchôa e João Dumans. Belo Horizonte: Katásia Filmes e Vasto Mundo, 2017. 1 Filme (96 min.).
- BARON, C.; CARNICKE, S. M. *Reframing screen performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008.
- BAUMGÄRTEL, S. A eficácia da performatividade: construir o efeito de como acontecimento discursivo. In: BAUMGÄRTEL, S.; CARREIRA, A. (Org.). *Efetividade da ação: pensar a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Gamma, 2018. p. 125-150.
- BRASIL, A. G. A *performance*: entre o vivido e o imaginado. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 20., 2011, Porto Alegre. *Anais eletrônicos...* Campinas: Galoá, 2011. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2011/trabalhos/a-performance-entre-o-vivido-e-o-imaginado?lang=pt-br>. Acesso em: 19 nov. 2024.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CARDOSO, M. *Fátima Toledo*: interpretar a vida, viver o cinema. São Paulo: LiberArs, 2014.
- CÉSAR, A. Fabulação e figuração da alteridade em Cidade de Deus. *RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura*, Salvador, n. 10, p. 72-83, 2006. <https://doi.org/10.9771/rua.vi0.3174>
- CÉSAR, A. Le cinéma comme articulation des différences culturelles : une approche post-coloniale du cinéma brésilien. *Mise au Point*, v. 2, 2010. <https://doi.org/10.4000/map.1172>
- CHIARETTI, M. L.; ARAÚJO, M. A periferia reimaginada: Uma conversa com Affonso Uchôa. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 7, n. 2, p. 192-211, 2020. <https://doi.org/10.14591/aniki.v7n2.677>
- CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. São Paulo: O2 Filmes e Video Filmes, 2002. 1 Filme (130 min.).
- CIDADE DOS HOMENS. Direção Paulo Morelli. São Paulo: O2 Filmes, 2007. 1 Filme (106 min.).
- COSTA JÚNIOR, E. A política e as noites no cinema brasileiro recente. *Revista Eco-Pós*, v. 25, n. 2, p. 258-282, 2022. <https://doi.org/10.29146/ecops.v25i2.27662>

- COSTA JÚNIOR, E. Corpo e experiência histórico-social no cinema brasileiro (2014-2021). *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 50, p. 1-21, 2023. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2023.212682>
- DAMOUR, C. Deux visages du jeu mélodramatique au cinéma : Garbo et Kidman. In: NASTA, D.; ANDRIN, M.; GAILLY, A. (Org.). *Le mélodrame filmique revisitée*. Bruxelas: PIE Peter Lang, 2014. p. 179-189.
- DAMOUR, C. *Montgomery clift: le premier acteur moderne*. Estrasburgo: ACCRA Études Actorales, 2016.
- EDUARDO, C.; HALLAK, R.; HALLAK, F. (Org.). *O cinema brasileiro em resposta ao país 2016–2021*. Belo Horizonte: Universo, 2022.
- GAGGIOTTI, M. *Nonprofessional film performance*. Londres: Palgrave Macmillan, 2023.
- GLEGHORN, C. A star is born: The rising profile of the non-professional actor in recent Brazilian cinema. In: BERGFELDER, T. et al. (Org.). *Stars and stardom in Brazilian Cinema*. Londres: Berghahn, 2017. p. 210-226.
- GUIMARÃES, P. M.; OLIVEIRA, S. O amálgama ator-personagem: da mimesis transparente à atuação experimental. *Revista Famecos*, v. 26, n. 1, e30037, 2019. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2019.1.30037>
- GUIMARÃES, P. M.; TINEN, P. As dimensões políticas da reflexividade épica em O Enforcamento. *Revista Eco-Pós*, v. 23, n. 2, p. 305-329, 2020. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i2.27635>
- HEATH, Stephen. *Questions of cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- LEAL, J. V. R. *Pessoa, figura, presença: o personagem cinematográfico entre o narrativo e o sensorial*. 339 fls. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- LEANDRO, A.; ARAÚJO, M. Torturadores e torturados: a violência de Estado em dois filmes brasileiros recentes. *Doc On-line*, n. 28, p. 40-63, 2020. <https://doi.org/10.25768/20.04.02.28.03>
- LEITES, B. O naturalismo e suas dispersões em filmes brasileiros dos anos 2000. *Intexto*, n. 49, p. 173-195, 2020. <https://doi.org/10.19132/1807-8583202049.173-195>
- MARGULIES, I. *Nothing happens*: Chantal Akerman's hyperrealist everyday. Durham: Duke University Press, 1996.
- MARTINS, L. M. *Performance e drama: pequenos gestos de reflexão. Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 21, n. 1, p. 101-109, 2011. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.1.101-109>
- MESQUITA, C. Sete anos em maio: entre a solidão do sobrevivente e a expansão do trauma. In: CARDOSO E VALE, G. et al. (Org.). *Forumdoc.bh.2019*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2019. p. 178-182. Disponível em: <https://www.forumdoc.org.br/catalogos/2019>. Acesso em: 20 jun. 2024.
- NAREMORE, J. *Acting in the cinema*. Berkely/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1988.
- NOSSA MÃE ERA ATRIZ. Direção: André Novais Oliveira e Renato Novaes. Belo Horizonte: Filmes de Plástico, 2023. 1 Filme (26 min.).
- OLIVEIRA, M. C. V. “Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuito de independência. São Paulo: FFLCH/USP, 2016.

- RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. (Org.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2018. 2 v.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SETE ANOS EM MAIO. Direção Affonso Uchôa. Belo Horizonte: Vasto Mundo, 2019. 1 Filme (42 min.).
- TAYLOR, D. Hacia una definición de performance. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 17-24, 2003.
- TROPA DE ELITE. Direção: José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Filmes, 2007. 1 Filme (119 min.).
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz & Terra, 2005.
- XAVIER, I. *Alegoria, modernidade, nacionalismo*. Lisboa: Azougue, 2015.

Sobre os autores

Eduardo Bordinhon: doutorando em Multimeios no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo nº 2020/11902-9. Em 2023/24, realizou um estágio de pesquisa no Laboratório Approches Contemporaines de la Création et de la Réflexion Artistique da Universidade de Estrasburgo, sob a supervisão de Christophe Damour. É também ator e professor. E-mail: bordinhon.eduardo@gmail.com.


Pedro Guimarães: mestre e doutor em Cinema e Audiovisual pela Université de Sorbonne Nouvelle (Paris III) e pós-doutor em Cinema no Departamento de Cinema, TV e Rádio da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Coordena o grupo de estudos sobre o ator no audiovisual, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), e participa como membro do Grupo de Pesquisas em Dramaturgia e Cinema, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” de Araraquara, e do Grupo de Pesquisa em Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais da Unicamp. E-mail: pedro75@unicamp.br.


Recebido: 20/06/2024

Aceito: 17/12/2024

Corpos quebrados elogiam o indiscernível: experiências estéticas dissidentes no audiovisual contemporâneo

Broken bodies praise the indiscernible: deviant aesthetic experiences in contemporary audiovisual production

Luiz Fernando Wlian¹ 

Laan Mendes de Barros¹ 

RESUMO: *Este artigo recorta e analisa parte da produção audiovisual queer contemporânea no Brasil. Ao observarmos a crescente pluralidade de obras queer nos dias de hoje, questionamos de que formas elas modulam sua narrativa e concepção estética. Também, como suas imagens e sons podem dialogar com fenômenos do capitalismo contemporâneo, especialmente de ordem tecnológica e estética. Por meio de análise fílmica de duas obras dos coletivos Anarca Filmes e Chorumex, enunciamos o “elogio ao indiscernível” como uma chave de leitura possível a esse audiovisual.*

Palavras-chave: *audiovisual queer; experiência estética; corpo; capitalismo contemporâneo.*

¹Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Bauru (SP), Brasil.

Editores: Tânia Marcia Cezar Hoff  e Gisela Grangeiro da Silva Castro 

ABSTRACT: *This article aims to examine a segment of contemporary queer audiovisual production in Brazil. In light of the growing plurality of queer works today, we question how they shape their narrative and aesthetic quality, as well as how their images and sounds engage with phenomena of contemporary capitalism, particularly those of a technological and aesthetic nature. Through the film analysis of two works by the collectives Anarca Filmes and Chorumex, we propose the “praise of the indiscernible” as a possible interpretative key for this audiovisual production.*

Keywords: *queer audiovisual; aesthetic experience; body; contemporary capitalism.*

Introdução

O que é um “corpo quebrado”? Pode ele, em seus pedaços mal-arranjados, ser inteligível? O “corpo quebrado”, neste texto, empenha uma figura poética, não conceitual. É uma expressão que, sutilmente inspirada no *corpo estranho* de Guacira Lopes Louro (2004), compreende tanto os corpos de sujeitos dissidentes quanto corpos audiovisuais por eles animados. Trata-se de um modo poético de evocar um corpo estranho, dissidente, *queer*. Mais do que corpos LGBTQIAPN+ em si, o “corpo quebrado” é aquele cujas dissidências de gênero, sexualidade, performance e modos de ser geram incômodo aos chamados “modos normais”, à cultura hegemônica heterossexual e ao capitalismo contemporâneo — incômodo esse estetizado em audiovisual, em obras que não fazem questão de ser formal e esteticamente íntegras; obras estilisticamente desconstruídas, fragmentadas, por vezes até mesmo precárias, rudimentares, “malfeitas”. São essas obras, e esses corpos, que ora nos geram interesse que são aqui discutidas em articulações entre comunicação e experiência estética, entre estética e política.

Esse “corpo quebrado” se encarna de muitas formas no audiovisual. Cada vez mais, sujeitos LGBTQIAPN+ mobilizam narrativas e experiências estéticas por meio das tecnologias audiovisuais. Cineastas, multiartistas e coletivos de produção artística enumeram-se atualmente em torno de pensar e forjar novas estilísticas às imagens e aos sons, em obras que não temem o rudimentar, mas que o adotam em sua experimentação. É essa camada de dissidência que aqui buscamos observar, para pensar sobre possíveis procedimentos estético-narrativos e chaves de leitura de produções audiovisuais, em seu contexto social, político e cultural. Nessa empreitada nos propomos a pensar “comunicação, mídia e consumo” para além das lógicas anestésicas do mercado. Ao tomar tais produções desde a perspectiva da experiência estética e da “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009), do tensionamento entre afetos a afetações, somos desafiados a pensar a “comunicação sem anestesia” (BARROS, 2017).

O audiovisual *queer* não apenas parece bastante consciente sobre fenômenos atuais do capitalismo, como também parece se apropriar deles e, por seus entremeios, encenar imagens e sons que pervertem e brincam com esses fenômenos — e que, ao fazê-lo, ensaiam novas formas de sensibilidade possíveis para o tempo presente. É um audiovisual que compreende bem que vivemos em uma “época estética” (SODRÉ, 2006), em que as lógicas produtivas do capitalismo são remodeladas por operações de natureza essencialmente estética, com fins de observação e controle da sensibilidade dos corpos para atender às demandas atuais do mercado e do capital. Nessa conjuntura, a sensibilidade é alvo de interesse econômico, político e, por isso mesmo, é alvo de uma série de tecnologias que se integram ao corpo, ao aparato sensível das pessoas. O semi-infinito de imagens e sons, audiovisuais midiáticas, telas luminosas e suas ofertas de consumo infindáveis dispostas à exaustão perante nossos sentidos: tudo isso se faz presente no corpo. Mas como o corpo pode se apropriar e comentar essas tecnologias? São provocações como essa que observamos em parte da produção audiovisual *queer* de hoje.

Muitos artistas *queer* brasileiros parecem conscientes do interesse do capitalismo no corpo e na sensibilidade, e é dessa consciência que lançam mão ao se apropriarem das tecnologias audiovisuais e emprestar a elas as dissidências de seus próprios corpos. Trabalhos como os dos coletivos Anarca Filmes e Chorumex, ambos do Rio de Janeiro e fundados em 2014, são bons exemplos, e é de obras de ambos que aqui nos valeremos. Os dois coletivos mobilizam experimentações audiovisuais diversas em formatos e telas variados, não limitando sua circulação e exibição às clássicas salas de cinema, mas tomando parte da *internet*, de mostras temáticas e de circuitos animados por eles próprios, como festas em espaços LGBTQIAPN+, e de resistência política e artística. Ao observar aspectos das obras e seu diálogo com fenômenos do capitalismo contemporâneo, trazemos a questão: de que modos esse audiovisual comenta, pela via estética, esses fenômenos? Como sua estranheza, dissidência, “quebração”, são construídos estilisticamente nos filmes?

Essa questão integra pesquisa qualitativa mais ampla (WLIAN, 2025), na qual se analisa como filmes *queer* brasileiros promovem experiências estéticas e regimes afetivos que comentam o capitalismo contemporâneo e propõem “perversões” a ele, bem como novas sensibilidades possíveis para estar no mundo de hoje. Neste pequeno recorte, no entanto, buscamos fazer uma breve análise de dois filmes — *Usina-Desejo Contra a Indústria do Medo* (2021), do coletivo Anarca Filmes, e *Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo* (2016), do coletivo Chorumex — para, por meio dela, enunciar uma chave de leitura possível para o audiovisual *queer* contemporâneo, aqui nomeada de *elogio ao indiscernível*. Retomamos, também, problemática trabalhada no artigo *Narrativa cuir, experiência estética e política na luta pela paz: notas sobre o curta-metragem Negrum3* (BARROS; WLIAN, 2023).

Dessa forma, valemo-nos de revisão teórica para fundamentar a chave de leitura proposta, bem como de análise fílmica, com segmentação de cenas específicas de cada obra. Entretanto, abdicamos de uma análise deslocada das tradições de base narratológica e representacional (AUMONT; MARIE, 2004) para priorizar uma análise que privilegie corpo e afeto (RAMALHO, 2012). Assim, damos ênfase à dinâmica e à expressividade dos corpos: os corpos que performam em cena, as materialidades em quadro e as imagens em si, seu enquadramento, movimentação, cadência e a forma como um plano toca o outro, pensando como esses elementos são pontos de encontro corpóreo e produzem afetos.

O interesse deste trabalho é marcadamente estético, de pensar fenômenos contemporâneos através das lentes do audiovisual; sobretudo de pensar como eles podem se fazer esteticamente presentes nas obras audiovisuais. Entende-se *estética*, aqui, para além da qualidade formal das imagens e sons ou da modulação da linguagem audiovisual para constituir determinados estilos e efeitos sensoriais. Apesar de esse entendimento também estar presente, pensamos *estética* pela chave da *aisthesis*, da estesia, da sensibilidade. Ou seja, *estética* como possibilidade de expressão de sensibilidades; melhor dizendo, como constituição e abertura de *universos sensíveis*, em que corpos podem

reverberar afetos um no outro. Portanto, para além de pensar como as obras audiovisuais se valem estilisticamente de suas imagens e sons — apesar de isso ser algo central —, buscamos pensar, também, como elas podem abrir corpos a uma experiência sensível, em que sensibilidades dissidentes podem se reconhecer, se engajar, se expressar e dar vazão aos seus modos de ser e sentir.

O indiscernível

Para perscrutar melhor o “corpo quebrado” e compreender de que se trata sua indiscernibilidade, vale passar brevemente por uma metáfora bastante apropriada pelo audiovisual *queer* contemporâneo e presente em ambos os filmes a serem analisados: o *ciborgue*. A figura do ciborgue, enunciada por Donna Haraway (2009) e habilmente relida por Preciado (2017), é uma das maiores metáforas sobre capitalismo, corpo e tecnologia dos nossos tempos. O ciborgue é um corpo pós-industrial, cuja materialidade ultrapassa seus limites, faz-se contígua a tecnologias, modifica-se e, dessa forma, concebe uma nova dimensão sensível. Evidentemente, esse atravessamento de fronteiras entre corpo e tecnologia tem bases políticas e estratégias de poder bem determinadas, especialmente quando pensamos em um capitalismo para o qual a sensibilidade é alvo de interesse. Entretanto, Preciado (2017) busca apontar justamente para maneiras de macular e perverter as estratégias de poder hegemônico. O autor *queer* nos ajuda a empreender um investimento político da tecnologia, em vez de sua mera “demonização”. Afinal, o ciborgue não é um sistema matemático e mecânico fechado, mas sim “um sistema aberto, biológico e comunicante” (PRECIADO, 2017, p. 167). Nesse sentido, o ciborgue pode nos ajudar a confabular uma ligeira perversão de estratégias dominantes de poder: os corpos são regulados e produzidos pela tecnologia, mas também são capazes de alterá-la, também se entram nela e a transformam, também fazem da “racional” tecnologia um embaraço, uma carne viva com seus “excessos de intensidade”, sua cota de “indiscernibilidade”. Exploreemos um pouco mais esse corpo,

perguntando de que formas essa “indiscernibilidade” pode vir à tona, especialmente se esse corpo for dissidente — e é nesse ponto que pensamos nesse corpo como um “corpo quebrado”.

Para além de ser *queer*, o “corpo quebrado” é um corpo contíguo a tecnologias regidas pelo capitalismo, mas cujo funcionamento ensaia *bugs* às “regras de uso”, constringe os ditames e parâmetros para os quais a conexão corpo-tecnologia foi *a priori* estabelecida, tal como uma “máquina quebrada”, um dispositivo que não funciona bem, que apresenta panes, funcionamentos inesperados, mas que, justamente em sua inadequação, produz algo novo. Se a tecnologia foi imposta ao corpo como um meio de observação e manipulação de sua sensibilidade, como um meio de reger esse corpo para fazê-lo render melhor, o corpo também pode emprestar seus afetos, suas potências, seus embaraços — ou “quebrar” a tecnologia. É esse corpo que empresta seus embaraços à tecnologia e, ao fazê-lo, forja algumas linhas de fuga, que aqui chamamos “corpo quebrado”. Um corpo cujas potências constringem, em alguma medida, o poder hegemônico a ele imposto e a ele desobedecem. Esse corpo é inútil e não faz sentido, de um ponto de vista hegemônico. É embaraçoso, é ruidoso, sem função bem definida. Para a cultura hegemônica, heterossexual, é como se faltassem coisas a esse corpo ou como se suas partes estivessem fora do lugar “correto”. Por isso ele é, em algum sentido, indiscernível, e é à sua própria indiscernibilidade que ele presta tributo. É dela que ele se vale para produzir presença no mundo.

Quando evocamos o termo *indiscernível*, inferimos aquilo que é impossível de compreender, de apreender, ou aquilo que, quando visto, é compreendido de modo confuso, estranho, fragmentário, tal qual corpos quebrados, pouco inteligíveis à compreensão do que é ser “normal” ou “útil” à economia hegemônica vigente. Indiscernível também é aquilo que, em alguma medida, escapa à linguagem e ao discurso, e, justamente por isso, talvez possa escapar em igual medida do controle hegemônico e de interesses utilitários.

Ao propormos o *elogio ao indiscernível* como chave de leitura, entendemos que o “indiscernível” pode tomar distintos traços e aparências de

obra a obra audiovisual. Ou seja, pode ser traduzido, materializado e encarnado de modos diversos, em termos de sensibilidade e experiências estéticas. O que fundamenta e dá liga ao elogio ao indiscernível é seu caráter de experimentação, a forma e os procedimentos de suas construções narrativas e imagético-sonoras, sobre as quais explanaremos a seguir.

Audiovisual é tecnologia e, como tal, é coisa a ser disputada. Sendo tecnologia sensível, é no campo da sensibilidade mesma o melhor *locus* de disputa. Se o audiovisual hegemônico tem por projeto caminhar em linha reta rumo a um *telos* — de ser amplamente compreendido e, assim, consumido —, o audiovisual *queer* ensaia perturbações a esse *telos*, remexe no caminho, faz curvas. Instiga-nos a fazer algumas deduções sobre essas curvas.

Acreditamos que o elogio ao indiscernível se dá por um procedimento duplo de apropriação *queer*, de ordem narrativa e estética. Em suma, se dá por uma mobilização especulativa e exploratória entre dois aspectos: desconstrução teleológica da narrativa e estilização vertiginosa das imagens e sons. Por *desconstrução teleológica*, inferimos uma fragmentação e decomposição de preceitos narrativos de “causa e efeito”, que remexem no entendimento e na compreensão inteligível da narrativa audiovisual. Por *estilização vertiginosa de imagens e sons*, evocamos uma mobilização intensa de propriedades visuais, sonoras, táteis, sensoriais etc., de modo sublinhado, que presta mais tributo a si mesma do que ao desencadeamento narrativo, e que lemos pela chave conceitual do *excesso*, em especial de um *excesso de atrações* (BALTAR, 2012).

Engajamo-nos com o entendimento de Teresa de Lauretis (2011) sobre o que seria um *texto queer*. A autora nos diz:

Para os propósitos desta discussão, posso chamar provisoriamente de *queer* o texto de ficção — seja ele literário ou audiovisual — que não apenas funciona contra a narratividade, a pressão genérica de toda narrativa em direção ao encerramento e à completude de significado, mas também aquele que perturba claramente a referencialidade da linguagem e a referencialidade das imagens (DE LAURETIS, 2011, p. 244).

Ou seja, obras *queer* seriam aquelas que operam contra a narratividade ou que, pelo menos, perturbam sua completude, sua referencialidade. Afirmar isso, certamente, não é dizer que obras audiovisuais *queer* prescindam de narrativas, mas que suas narrativas são construídas em outros termos, de modos diversos e que tendem a uma fragmentação, a um “embaralhamento” da “causa e efeito”. “Não é que falte um enredo, pois há uma narrativa, mas a densidade sintática e retórica do texto, suas escolhas lexicais incomuns e a narrativa caleidoscópica embutida em sua narração elíptica frustram tanto as expectativas narrativas quanto as referenciais” (DE LAURETIS, 2011, p. 244). Segundo De Lauretis (2011), um texto hegemônico cumpriria alguns requisitos para com seus leitores e/ou espectadores, como compreensibilidade, referencialidade e identificação. Logo, se os requisitos esperados em uma obra são, justamente, aqueles regidos por um fio que conduz à compreensão “do que está acontecendo na história” ou à “identificação” com essa história, são esses requisitos que serão fragmentados e abalados em uma obra *queer*, o que gera “dificuldade” em relação ao texto.

Barbosa (2017) argumenta que a questão da “dificuldade do texto” também poderia ser atribuída a outras cinematografias, que não exatamente dissidentes. Os cinemas “modernos” ou “de vanguarda” seriam exemplos de obras também “difíceis”, com narrativas que expandem e desafiam “causa e efeito” e a fácil legibilidade por seus espectadores. Contudo, enquanto esses cinemas, alçados a um “cinema da vida e da verdade” (BARBOSA, 2017, p. 113), apontam para um “futuro” ou para uma “teleologia humanista essencial” (BARBOSA, 2017, p. 114), as obras *queer* dispensam tal preocupação teleológica, sequer se preocupam em revelar qualquer “essência humana” ou proposta futurística “redentora”. A “dificuldade” em obras *queer* seria, *grosso modo*, um exercício de exploração e aproveitamento da própria “dificuldade” em si, dos próprios ruídos e incômodos em suas narrativas, sem grandes compromissos “heroicos” para além de perturbar e criticar demandas hegemônicas. Por isso, precisamente, obras *queer* seriam “excessos afetivos” (BARBOSA, 2017, p. 117).

Migremos do âmbito narrativo para a construção imagético-sonora das obras. Se a desconstrução teleológica leva à fragmentação de preceitos narrativos e à “dificuldade” nas obras, o excesso também o faz, dessa vez animado por um uso específico e bastante estilizado das imagens e dos sons. Já bastante teorizado nos estudos de cinema e audiovisual, o excesso pode ser analisado de muitas maneiras. Aproximamo-nos da abordagem de Mariana Baltar (2012). Ao discorrer sobre o conceito, Baltar (2012, p. 126) diz que o excesso se trata de “um procedimento, estético e político, de incorporação dialógica de marcas estilísticas”. Para a autora, o excesso seria um procedimento que, pela via das imagens e sons, investiria uma retórica reiterativa e saturante nas narrativas audiovisuais. Não bastaria contar sobre um “choro”, teria que se “exibir as lágrimas”. Não bastaria contar sobre uma “ferida”, teria que se “mostrar o sangue” de modo privilegiado. Esse “mostrar”, essa “exibição privilegiada”, não apenas vem no bojo de um desejo crescente pelo *ver* na modernidade ocidental, mas também incorpora valores — morais e sociais — encabeçados por essa modernidade. Em Baltar (2012), o excesso estaria vinculado a um projeto pedagógico moralizante vinculado aos processos de modernidade, projeto esse que tinha o intuito de educar sensorial e sentimentalmente grandes massas sociais, por meio da visão e do espetacular. Segundo a autora, podemos inferir que estratégias sensíveis, ou mesmo um interesse especial do capitalismo na sensibilidade dos corpos, é algo que já vem de longa data e que se intensifica nos dias de hoje. O projeto moderno avança e ganha outros contornos em um contexto “hipermoderno” contemporâneo.

Contudo, ainda nos passos de Baltar (2012), podemos perceber outros módulos de força, outros modos de excesso possíveis. Apesar de ser parte de um procedimento pedagógico ligado a um projeto capitalista, o excesso não seria somente reiterativo ou pura expressão de valores hegemônicos. A autora nos apresenta ao menos dois procedimentos diferentes ligados ao excesso: reiteração e saturação. No primeiro, identifica-se um excesso coerente, em que os símbolos convergem para um mesmo campo de significação; no segundo, identifica-se uma saturação de elementos que não necessariamente se relacionam entre si e que não

apontam numa mesma direção ou para uma mesma significação coesa. Baltar (2012) argui que reiteração e saturação apresentam comportamentos estéticos distintos, e propõe um *excesso de atrações*, valendo-se do conceito de *atração* longamente discutido por Tom Gunning (2006) e outros teóricos. A atração é inspirada, em primeira instância, na *montagem de atrações* de Eisenstein, fundamental para a teoria da montagem cinematográfica. “O termo tinha, já nos escritos do pensador russo, três concepções correlacionadas: a dimensão de performance, a associação de ideias e a capacidade de provocar agitação (excitação) do espectador” (BALTAR, 2012, p. 136). É a partir dessas concepções de Gunning (2006) que Baltar (2012) desenvolve suas ideias acerca da atração, refletindo não somente sobre o Primeiro Cinema — marco histórico de um “cinema de atrações” — mas também sobre a dimensão da performance e a produção de “choques emocionais” em diversas outras formas de cinema.

O excesso de atrações apareceria como “*inserts* de choque e saturação” (BALTAR, 2012, p. 138). Esses *inserts*, essas inserções imagético-sonoras no meio de obras fílmicas, se dariam:

1. Como incorporação alusiva das tradições narrativas do modo de excesso (os gêneros do corpo em si)¹, com intuito de exacerbar a experiência sensorial.
2. Como inserção/associação “extasiástica”, saturada e vertiginosa de imagens e sons (BALTAR, 2012, p. 138).

Ao procedimento mais “tradicional” de excesso, vinculado a um caráter reiterativo — e moralizante — Baltar (2012) nomeia *excesso narrativo*. O outro procedimento, que apesar de diferente não seria totalmente oposto, podendo, inclusive, coexistir com o primeiro, seria o *excesso de atrações*. Este segundo, que ora nos interessa mais, operaria de duas formas: alusão direta de narrativas privilegiadas do excesso (narrativas em que o excesso, historicamente, foi bastante usado); e inserção saturada

1 Baltar (2012) se refere aos “gêneros do corpo” em Linda Williams (2009): o horror, o melodrama e a pornografia. Gêneros que se valem de modo privilegiado da sensibilidade do corpo para promover engajamento corporal e sensorial do espectador.

e vertiginosa de imagens e sons. Dessa forma, o excesso de atrações tem tanto aspecto alusivo — a um “cinema de excesso” — quanto aspecto saturador e vertiginoso.

Junto com a *desconstrução teleológica*, explanada logo acima, identificamos o *excesso de atrações* como um elogio ao indiscernível no audiovisual *queer* contemporâneo. É, aliás, por meio do par *desconstrução teleológica* — alicerçado nas ideias de *texto queer* em De Lauretis (2011) — e *excesso de atrações* — como expresso por Mariana Baltar (2012) —, que fundamentamos o *elogio ao indiscernível*, pensado como procedimento estético-narrativo e chave de leitura dissidentes ao fazer audiovisual.

O elogio ao indiscernível não seria um afeto ou regime estético, mas propiciador de regimes estéticos, estes que podem variar de filme a filme. Seria, portanto, um procedimento de modulação dos filmes, e essa modulação geralmente é consciente por parte de quem a faz. Os afetos que dessas modulações brotam, esses, sim, conformam regimes estéticos e podem ir além do que foi previamente modulado. Talvez seja justamente esse “além” a “pedra preciosa” que o elogio ao indiscernível quer especular. Nesse sentido, tal procedimento se expressa e pode ser identificado por meio da forma com que *texto queer* e *excesso*, em especial *excesso de atrações*, são articulados um ao outro. Tal articulação pode gerar afetos de incômodo, de confusão, de abjeção — como nos filmes que aqui analisamos —, entre outros. Porém, o que os conecta e faz tal procedimento ser reconhecível é a maneira com que os filmes “atrapalham” seu próprio desenvolvimento teleológico para que tais regimes estéticos se expressem, para que os afetos por eles mobilizados surjam e nos engajem, para que as imagens e os sons se exibam em suas qualidades, em sua estilização, em seu excesso.

A maior marca de elogio ao indiscernível é a *não teleologia*, o “atrapalhar” do encadeamento de causa e efeito em prol da intensidade afetiva das imagens e dos sons. Assim, ele é percebido numa narrativa que não caminha direito a seu fim, em eventos “perturbados” por imagens e sons excessivos — por vezes, aleatórios —, que não estão lá para fazer o filme necessariamente “andar para a frente”. Filmes que elogiam o indiscernível

prescindem de começos, meios e fins bem definidos. Por mais que esses estejam lá, eles não são propriamente o que mais importa. O que importa, de fato, é o que as imagens e os sons, em seu excesso, podem performar, bem como os afetos que podem trazer. É um excesso, como já dito, muitas vezes vertiginoso, que não quer ser edificante, “profundo”, revelador de uma “verdade” para além das imagens. Pelo contrário. É um excesso que tende a tornar as imagens rasas, superficiais, ornamentais, jocosas. Em suma, um excesso que brinca de modo “perverso” com as imagens e os sons independentemente da narrativa do filme. Essa *não teleologia* se expressa numa cadência fílmica entrecortada por momentos de “suspensão”: a cena parece se deter em si mesma e no que ela performa, com frágil preocupação sobre seu papel narrativo dentro da tessitura fílmica. Por vezes, sequer há qualquer papel narrativo que seja. É como se o filme entrasse em suspensão para que o quadro nos mostre a performance do que é encenado — e é essa performance que pode trazer afetos e que dirá sobre com que regimes estéticos o filme se engaja.

Filmes que elogiam o indiscernível são, de certa maneira, fragmentários — também, por isso mesmo, corpos quebrados — em que a narrativa sempre parece, por um lado, “perder algo” para a potência afetiva das imagens e dos sons em seu excesso; mas, por outro lado, “ganhar algo” que escapa à própria narrativa e a ela empresta uma cara estranha e singular. As principais marcas dessa *não teleologia* são o efeito de suspensão — de “giros” no presente das imagens —; um senso de “desierarquização” narrativa, em que o filme não necessariamente privilegia a figura de um protagonista, mas se refestela e “toma tempo” com outros personagens, outros corpos, outras imagens e o que esses podem nos mostrar; um engajamento sensorio que nos mobiliza afetos que vão além da narrativa do filme — talvez até nos afastem dela, de algum modo — mas que são, independentemente, o que trarão a tônica do filme e sua proposta de experiência estética.

Todas essas marcas não teleológicas “estranham” o filme, o tornam algo “confuso”, talvez algo “difícil de entender”, algo cujo engajamento é marcadamente diferente daquele ao qual fomos acostumados, por um

modo de narrar hegemônico em cinema e audiovisual. São marcas que parecem performar tributo, justamente, àquilo que não se pode entender, àquilo que escapa da compreensão e, por isso mesmo, talvez escape das garras do capitalismo, mesmo que provisoriamente. É essa invenção exploratória e especulativa, operacionalizada como procedimento estético-narrativo em audiovisual, que entendemos por *elogio ao indiscernível*, que é “elogio” no sentido de ser um tributo: as obras fílmicas não necessariamente são, de todo, indiscerníveis ou ininteligíveis, impossíveis de compreender e fruir; porém, elas animam, brincam, prestam tributo à indiscernibilidade, ao que escapa à linguagem, ao que é confuso e difícil de explicar, ao que não se pode facilmente apreender.

Ciborgues e odisseias anárquicas

Pode-se dizer que tanto Anarca Filmes quanto Choromex são ciborgues que constroem corpos quebrados. As obras de ambos os coletivos, de caráter multimídia e francamente experimental, não se furtam a despedaçar qualquer integridade pretensa das tecnologias imagético-sonoras das quais se apropriam. Ao desafiarem esquemas de produção hegemônicos, fazem obras de baixíssimo orçamento, com recursos rudimentares e, ao mesmo tempo, bastante criativos. Obras que modulam o tema das dissidências sexuais, de gênero, entre outras, em sua própria concepção formal, seu uso das imagens e dos sons. Desafiando, também, esquemas de distribuição hegemônicos e a frequente rejeição em festivais, circuitos e espaços mais “tradicionais”, são obras que são exibidas em diversas janelas: projeções em paredes, em galpões e em espaços de festa, para além das muitas janelas *online*.

Fundado por Amanda Seraphico, Clari Ribeiro, Lorran Dias e Mariana Cavalcanti, o coletivo Anarca Filmes é exímio no que tange à produção e distribuição em espaços de resistência política, cultural e estética LGBTQIAPN+. Assinando obras desde 2014 entre Rio de Janeiro e Recife, o coletivo lança em 2021 seu primeiro filme interativo, *Usina-Desejo Contra a Indústria do Medo*. Trata-se de um curta-metragem

feito especialmente para a plataforma digital, sendo o primeiro filme do coletivo a permitir interatividade do público, que pode escolher entre três finais alternativos.

Muito há que se dizer de *Usina-Desejo*, em termos de texto *queer*, *excesso* e corpos ciborgues, contíguos a tecnologias, especialmente em seus três finais alternativos. O filme se inicia quando os personagens Bill (Lorre Motta) e Penélope (Amanda Seraphico) recorrem aos conselhos de Oráculo (Max Willà Morais), uma taróloga youtuber, um corpo que não cabe em categorias de gênero “masculino” ou “feminino”. Oráculo, então, literalmente “puxa” os personagens para dentro do computador, para o “estranho mundo da *internet*”, onde eles ficam presos, onde sua carne biológica se torna parte das proliferantes imagens virtuais. Aqui os ciborgues Bill e Penélope, corpos conectados à tecnologia audiovisual, são literalmente “puxados” e “engolidos” para dentro dela, tornando sua matéria em *pixels* que se misturam com os tantos dispostos na tela que antes estava diante deles. Então, eis que os espectadores são convidados por Oráculo à interação, a escolher entre três possíveis finais para a narrativa. Três telas nos são dispostas para que cliquemos.

Clicamos em um caminho e somos conduzidos para mais um mar de imagens convulsas e sobrepostas. Vemos as cabeças de Bill e de Penélope amalgamadas a outros corpos. Seus rostos incorporam memes, incorporam divas *pop* contemporâneas em fragmentos de videoclipes. Aqui se vê uma profusão de imagens reapropriadas da *internet*. Um excesso de atrações se abre conforme essas imagens e esses sons tomam a tessitura do filme sem se preocupar com uma linha teleológica clara, de modo bastante vertiginoso, saturado, que gira muito mais em torno da própria exibição das imagens e sons do que de uma relação causal e explicativa dessa exibição. Aqui, valem mais as imagens e os sons fruindo de sua própria aparição e cadência, em si mesmos, do que do que virá depois, em termos narrativos. Um som eletrônico, similar ao de jogos de videogame, embala a confusa aventura digital, que parece terminar quando Bill e Penélope atravessam mais um limiar, uma “cortina de algoritmos”. Ao passarem pelo portal, caem em outra realidade. Acreditam ter retornado

ao “mundo real”, porém percebem que voltaram como “miniaturas” de si mesmas. “A gente tá igual o Chapolin, cara!”. Os acordes iniciais da música de abertura do seriado mexicano tocam, e vemos Bill e Penélope ao lado de um gato “gigante”. A imagem remete à versão encolhida do personagem Chapolin no seriado televisivo. Começam a tocar acordes de *funk* que revelam-nos um *remix* da música do seriado, por MC Drika e MC Maycão: Chapolin Corobaile. O filme acaba.

Clicamos em outro caminho, e uma outra experiência ciborgue se inicia. Entramos em um novo cenário, escuro, avermelhado, com luzes localizadas, que nos remete a um estúdio de filmagem. Refletores *ring light* e tripés dispostos no espaço. Uma projeção cinematográfica acontece em uma parede. Bill e Penélope adentram o quadro. Há uma mesa, com um grande pedaço de carne ao lado do que parece ser um cilindro com sal. Em um tripé, um celular fixo revela a imagem de um olho que parece espiar a ação dos personagens que exploram o espaço. Um som agudo os assusta, e Bill e Penélope saem correndo. Entra em quadro um homem, vivido por Lorrán Dias, que contorna a mesa e se dirige ao pedaço de carne e ao cilindro de sal. Mistura um ao outro, de forma lenta. A “carne salgada” é colocada em um tripé, entre dois refletores. O homem, então, começa a filmar e fotografar aquele cenário, que é projetado na parede ao fundo. Uma profusão saturadora de imagens toma a cena. O “olho espião” no celular, em diversas escalas. A carne. O olho e a carne. O olho, a carne e suas imagens virtuais. Movimentando, dançando. Os anéis de luz, os tripés, o sal jogado no chão. Tudo em fluxo, sem ordem específica, sem destino. As vozes dos personagens verbalizam pistas sobre o excesso de atrações que vemos na cena, bem como sobre comentários ao capitalismo estético e tecnológico no qual estão inseridos aqueles corpos e tecnologias: “o terror e a maravilha, o excesso e o delírio [...], presas e predadores disputando mundos [...], desconfiamos da luz da caverna, das armadilhas da visibilidade”. Imagens se justapõem: a carne e a imagem da carne; a imagem do olho no celular e a imagem do celular com a imagem do olho; a carne entre a luz e a câmera, a imagem projetada do rosto, em *close up*. O filme acaba.

Clicamos no último caminho: Uma sala. Um corpo ciborgue ao centro, delicadamente sentado ao chão. Uma forma de espinhos digitais paira no ar. Um computador aberto no chão. Fios e aparelhos. Uma alta frequência sonora é sintonizada pelo corpo ao centro, que olha para nós enquanto manipula os equipamentos. Bill e Penélope adentram o quadro e observam as ações. Seus corpos são afetados pelas frequências sonoras, e eles começam a dançar, movimentando-se pelo espaço ao ritmo dos ruídos produzidos. Penélope, com um tom de voz e uma expressão fixos e apáticos, dança conforme fala, segurando um celular à altura do ouvido. Bill emite um som sintonizado a um aparelho. Sons tensos, ruídos em frequência crescente. O rebolado de Penélope. Mais uma vez, um excesso de atrações mediado por uma exibição vertiginosa de imagens e sons que pouco nos contam ou nos explicam, e mais nos sensibilizam e nos fisgam por suas próprias qualidades. Os grandes olhos pretos do corpo ciborgue nos encaram, e o filme acaba.

Os três caminhos, que levam a diferentes finais para o filme, têm muitas coisas em comum, mas talvez a principal delas seja: nenhum deles conduz a um final. Não há um fim narrativo. A expectativa narrativa é quebrada, destruída em favor da potência das imagens e dos sons em si. A causa e o efeito são deixados de lado em prol dos afetos propiciados pela exibição saturadora e vertiginosa das imagens e dos sons. Em outros termos, um texto *queer* combinado com um excesso de atrações. Cada final alternativo nos mostra uma aventura diferente em uma odisseia de imagens e sons frenéticos, com pouca ou nenhuma causalidade, despreocupados com uma linha narrativa coerente e teleológica. Imagens e sons cujo poder reside neles mesmos, em sua potência afetiva, em sua qualidade de nos fisgar e nos provocar. Aqui, não se trata de uma narrativa que pretende se fazer entender, que busca trazer soluções aos problemas propostos. No momento em que Bill e Penélope atravessam o portal e são puxados para dentro da realidade virtual — o que confirma e amplia o estatuto ciborgue de seus corpos —, tudo ali se torna imagem. A “zona de indiscernibilidade” propiciada na junção do corpo dos personagens com a tecnologia que os engoliu gera imagens vertiginosas

que prescindem de estágios narrativos estabelecidos, imagens sem muita legibilidade para padrões e demandas estético-narrativas hegemônicas. É uma onda de imagens que gera uma espécie de “enredo alternativo” fundamentado por certa recusa, inclusive, a demandas hegemônicas. Nada está ali para ser propriamente entendido de forma linear e consumido, tampouco para apontar para um futuro esperançoso, redentor. As narrativas se oferecem à percepção estética do espectador, sem anestesia, que pode interpretar e compreendê-las à luz de suas “mediações culturais” (MARTÍN-BARBERO, 1997; 2004). Em sua saturação vertiginosa e não teleológica de imagens e sons, o filme celebra de forma jocosa tais imagens e sons, de modo superficial, e, como diria André Antônio Barbosa (2017), frívolo. Porém, é essa superficialidade mesma que se faz estranha, ruidosa. A confusão mobilizada pelas imagens não intenta se explicar ou ter significados profundos. É uma confusão imagético-sonora que aqui se encena para tirar proveito de si mesma, bem de como ela se vale da tecnologia audiovisual para “bugá-la”, para fazê-la não “funcionar direito”. É nisso que reside seu elogio ao indiscernível. *Usina Desejo* é um “corpo quebrado” que se vale de sua intensa estilização — modulada por texto *queer* e excesso de atrações — para brincar com a contiguidade corpo-tecnologia, para brincar com o estatuto ciborgue da contemporaneidade e ensaiar por sobre ele sensibilidades estranhas, um tanto improdutivas aos interesses do capitalismo.

Algo parecido se verifica no curta do Chorumex. O coletivo do Rio de Janeiro não se furta a dissimular seu estatuto ciborgue, francamente assumido nos corpos dos personagens do curta *Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo*, que se apresentam a si mesmos como “cyborgues”. O coletivo se apropria da tecnologia audiovisual, em todos os seus trabalhos, para empreender uma experimentação, tal qual o coletivo anterior, “anárquica”, anticapitalista, pós-humanista. Vale-se de um excesso vertiginoso de imagens e sons que fundamenta seu estatuto ruidoso e marginal, que não faz questão nenhuma de se comprometer com qualquer ditame hegemônico que seja. Pelo contrário, compõe corpos quebrados que se orgulham de “funcionar mal”, de consumir e regurgitar “lixo”, de se “alimentar

dos restos” e conceber daí uma “estética do resto”, do “descartável” e do “descartado”, do que foi jogado fora pela economia hegemônica. Se o “resto” e o “lixo” são materiais dispensados pelas dinâmicas do capitalismo, a essas dinâmicas eles também são, de algum modo, indiscerníveis — daí o seu preciosismo. É coletando esse preciosismo que o Chorumex modula suas imagens e seus sons, em paródias saturadas, “fritadas” e “escatológicas” da contemporaneidade, tempo que não traz esperanças teleológicas e promessas de futuro a não ser, como infere o título de seu curta-metragem, o “lixo”.

O curta de Ana All, Cleyton Xavier e Clara Chroma traz um cenário futurista e *cyberpunk* paródico, ambientado nos anos 3000, em que há uma sociedade distópica governada por um poder anarcocrente. A cidade — que, no passado, era um Rio de Janeiro belo e tropical — agora é uma selva de restos e de lixo. Na marginalidade, viviam os cyborgues, que fizeram do crime sua forma de vida. O crime: produzir e traficar obras de arte experimental. Por isso, eles são perseguidos por uma agente infiltrada do governo anarcocrente.

Mais uma vez, vemos a modulação de um texto *queer*, narrativamente fragmentário, e um excesso de atrações que se fundamenta na potência imagético-sonora. Podemos dizer que não só os corpos dos personagens em cena são ciborgues, mas o próprio filme o é. Uma contiguidade humano-máquina repleta de embaraço, que parece pulsar a “zona de indiscernibilidade” desse encontro até seu último grau.

As imagens brincam com a tecnologia ao forjar uma tecnologia futurista que, na verdade, faz referência direta a tecnologias “retô”: o videogame dos anos 1980, o vídeo em VHS, os computadores antigos. O filme começa com os dizeres, em intertítulo com letras digitalizadas que remetem a videogames antigos: “depois do apocalipse suíno os robôs e as máquinas ganham liberdade da escravidão humana”. Essas máquinas, os cyborgues que se “libertam” do poder hegemônico — representado pela humanidade que ora os construíra em prol de si mesma e de seus caprichos —, encenam uma invertida às tecnologias hegemônicas contemporâneas, que, por sua vez, mobilizam também

D
O
S
S
I
D
O

uma tecnologia, mas de forma perversa, com pouca lógica e utilidade para padrões hegemônicos. As imagens e os sons são uma espécie de contratecnologia que anima um módulo de força contrário às tecnologias hegemônicas. Uma contratecnologia que visa quebrar o caráter humanista e teleológico da tecnologia audiovisual em benefício da potência que o corpo — os corpos em cena e o corpo fílmico em si — tem a nos mostrar. Os cyborgues são corpos trajados com adereços e apetrechos variados, com textura de plástico e material barato, com “cara de lixo”. Numa sociedade pós-apocalíptica em que tudo é lixo, em que as pessoas se hidratam com chorume, o lixo se torna algo de valor, e é reapropriado pelos corpos ciborgues, que se embrenham em restos de fitas VHS e delas se alimentam.

As cores são saturadas, e nada em cena parece ter uma materialidade concreta. Tudo são imagens digitais, que não se furtam a se mostrar como tais. Mais do que imagens digitais, são imagens falhas, que se digitalizam, se fragmentam, se craquelam, quebram. São corpos quebrados. Os corpos dos cyborgues, os “personagens principais”, quase sempre enquadrados em plano médio, oscilam entre a textura de plástico do lixo que osorna e a textura dos *pixels* que fundamenta suas imagens. Os cyborgues criminosos traficam artes amadoras-experimentais, o que, em seu contexto, era algo grave, uma ameaça ao poder hegemônico dado. Decerto que o curta brinca com seu próprio estatuto de filme amador experimental, que se apropria das tecnologias hegemônicas contemporâneas, mas que ao mesmo tempo são ameaça, porquanto as deturpam e as torna algo sem sentido, algo que depõe contra os interesses do capital.

No filme, os cyborgues cuidam de todas as etapas de produção das artes que criam: produção, distribuição e consumo. Ao ironizar francamente esquemas de produção amplamente conhecidos do mercado audiovisual, o curta os retorce por dentro em uma sequência de imagens que se sobrepõem de modo saturado, como atrações. Na etapa de consumo, as artes experimentais, tal como “drogas” que são, são devoradas pelos cyborgues. Eles as introduzem na boca e

as comem. No futuro distópico, o lixo é a maior moeda de troca, e o prazer dos cyborgues é justamente capturar esse lixo, os restos do capital, e manipulá-lo a seu modo, modulando suas próprias imagens e sons. É o que o próprio filme do coletivo Chorumex intenta fazer: se apropriar de “restos” das imagens produzidas por tecnologias midiáticas hegemônicas e esgarçá-las ao ponto do desconhecimento, da improdutividade, da indiscernibilidade. Os cyborgues encontram restos de tecnologias obsoletas no lixo das ruas, e com elas fazem suas artes experimentais — essas que são, a um mesmo tempo, seu alimento e sua arma contra o poder hegemônico dado. Em ritmo pixelizado, craquelado, evanescente, sem profundidade e puramente imagético-sonoro, o filme segue em uma profusão de imagens rápidas, ultracoloridas e vertiginosas, até seu fim.

Anos 3000 Eram Feitos de Lixo, assim como *Usina-Desejo Contra a Indústria do Medo* são corpos quebrados que elogiam o indiscernível. Ciborgues que apresentam *bugs*, são fragmentários e não têm integridade estético-narrativa — e é justamente de sua fragmentação que se valem para se comunicar. São obras de experimentação visual e sonora, de investigação sensorial e especulação por sobre os corpos dissidentes que são por elas mobilizados. Seu elogio ao indiscernível, traduzido e encarnado em construções imagético-sonoras fundamentadas em texto *queer* (DE LAURETIS, 2011) e excesso de atrações (BALTAR, 2012), na verdade é um elogio às potências do que um corpo pode fazer para além do contido e economizado pelos ditames do capitalismo.

Considerações sem finais

O “corpo quebrado”, a figura poética que caminha pelo presente texto, sem anestesia, não teme suas rachaduras. Em vez disso, debruça-se sobre elas para delas extrair potência, quiçá algo de novo a se sentir nos tempos de hoje. O elogio ao indiscernível é sobre explorar algo que é, em alguma medida, incompreensível, ou mesmo

inútil, de um ponto de vista hegemônico. É sobre torcer os limites da linguagem, algo que acreditamos encontrar no trabalho especulativo e experimental de coletivos *queer* contemporâneos, como os aqui analisados.

Ao enunciar o elogio ao indiscernível como uma chave de leitura para objetos audiovisuais *queer*, buscamos demonstrar como parte do audiovisual contemporâneo feito por sujeitos dissidentes mobiliza imagens e sons que, além de não prestarem tributo à coerência exigida por uma economia narrativa hegemônica, brincam com sensibilidades que podem perverter e esgarçar interesses hegemônicos.

Se o poder na contemporaneidade é exercido sobre o corpo e a sensibilidade, é sobre o corpo e a sensibilidade mesmos que o audiovisual *queer* vai se debruçar. Se o capitalismo se vale da contiguidade corpo-tecnologia — do ciborgue — para produzir, gerir, controlar e economizar, o audiovisual *queer* brinca de perverter essa economia, quer investigar do que o corpo é capaz, o que ele consegue fazer de embarço. É o embarço — e, talvez, o que nele houver de indiscernível — que pode remexer algo nos ditames hegemônicos de hoje. É isso que cremos encontrar nas obras, uma espécie de ensaio especulativo que, em sua tessitura fragmentária — seu “corpo quebrado” —, encena imagens e sons francamente estranhos, que não se prestam a uma inteligibilidade hegemônica. Por isso são obras que fazem elogio ao indiscernível, e é nisso que buscam novas possibilidades estéticas.

Longe de vestir para si um estatuto do que é tradicionalmente entendido por “político”, o audiovisual *queer* reconhece a si mesmo como um produto do capitalismo. Porém, um produto estranho e perverso, cujo intuito é dificultar a compreensão e a legibilidade para com interesses utilitários. Um produto modulado para “não funcionar direito”. Obras artísticas *queer* não são redentoras, não têm pretensão de sê-lo, e evidentemente não superarão o capitalismo. No entanto, podem usar de sua tessitura estranha e dissidente para encenar comentários a ele, para ensaiar sensibilidades outras para o aqui e agora.

Conflito de interesses: nada a declarar.

Fonte de financiamento: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

Contribuições dos autores: Wlian, L. F.: conceituação, curadoria de dados, análise formal, investigação, metodologia, administração do projeto, escrita – primeira redação, escrita – revisão e edição. Barros, L. M.: metodologia, administração do projeto, supervisão, escrita – primeira redação, escrita – revisão e edição.

Disponibilidade dos dados da pesquisa: Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo está disponível mediante solicitação ao autor correspondente.

Referências

- AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- BALTAR, M. Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um procedimento operacional padrão. *Revista Significação*, v. 39, n. 38, p. 124-146, 2012. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71141>
- BARBOSA, A. A. *Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- BARROS, L. M. Comunicação sem anestesia. *Intercom*, São Paulo, v. 40, n. 1, p. 159-175, 2017. <https://doi.org/10.1590/rbcc.v40i1.2642>
- BARROS, L. M.; WLIAN, L. F. Narrativa cuir, experiência estética e política na luta pela paz: notas sobre o curta-metragem *Negrum3*. *Revista de Estudos Sociais*, v. 1, n. 83, p. 41-60, 2023. <https://doi.org/10.7440/res83.2023.03>
- DE LAURETIS, T. Queer texts, bad habits, and the issue of a future. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, v. 17, n. 2-3, p. 243-263, 2011. <https://doi.org/10.1215/10642684-1163391>
- GUNNING, T. Attractions: how they came into the world. In: STRAUVEN, W. (Org.). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. p. 31-40.
- HARAWAY, D. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, T. T. (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 35-118.
- LOURO, G. L. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Ofício de cartógrafo*. São Paulo: Loyola, 2004.
- OS ANOS 3000 ERAM FEITOS DE LIXO. Direção: Ana All, Clara Chroma, Cleyton Xavier. [S.l.]: Coletivo Chorumex, 2016. 1 vídeo (14 min.), son., color.
- PRECIADO, P. B. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: N-1, 2017.

RAMALHO, F. As pertinências do afeto. In: PRYSTON, A.; SALCEDO, D. A.; DINIZ, T. R. (Org.). *Comunicação e sociedade: transformações midiáticas no contemporâneo*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2012.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. 2ª ed. São Paulo: EXO Organizacional / 34, 2009.

SODRÉ, M. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

USINA-DESEJO CONTRA A INDÚSTRIA DO MEDO. Direção: Coletivo Anarca Filmes. [S.l.]: Anarca Filmes, 2021. 1 vídeo (30 min.), son., color.

WILLIAMS, L. Film bodies: gender, genre and excess. In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (Org.). *Film theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 602-616.

WLIAN, L. F. *Alegres, para além de tudo: estratégias sensíveis dissidentes no queer contemporâneo*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, 2025.

Sobre os autores

Luiz Fernando Wlian: doutor em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: luizwlian@gmail.com.


Laan Mendes Barros: professor e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, com estágio pós-doutoral pela Université Stendhal Grenoble 3. E-mail: laan.m.barros@unesp.br.

Recebido: 29/07/2024

Aceito: 04/04/2025

Sobre as imagens cruéis: iconicidade dos massacres no campo

On the cruel images: iconicity of the massacres in the countryside

João Damasio da Silva Neto¹ 

RESUMO: *Este texto busca desenvolver uma abordagem, alinhada aos estudos visuais críticos, para o estudo da iconicidade da página “Massacres no Campo” da Comissão Pastoral da Terra. Parte-se da heurística de que, na midiatização, a emergência narrativa de contextos subalternizados viabiliza a percepção de olhares situados sobre suas imagens. Mobilizamos também os conceitos de catástrofes cotidianas e atordoamento para compreender a realidade dos conflitos agrários no Brasil. A análise foca a distinção entre a circulação de conflitos amplamente reconhecidos e a midiatização dos conflitos agrários, apontando algumas observações possíveis sobre o modo como as imagens dos arquivos da CPT situam as narrativas de massacres no campo.*

Palavras-chave: *imagem; circulação; narrativa; conflitos agrários.*

¹Universidade Federal de Uberlândia – Uberlândia (MG), Brasil.

Editores: Tânia Marcia Cezar Hoff  e Gisela Grangeiro da Silva Castro 

ABSTRACT: *In this text, we sought to develop an approach, aligned with critical visual studies, to study the iconicity of the “Massacres in the Countryside” page of the Pastoral Land Commission (CPT). It starts from the heuristics that, in mediatization, the narrative emergence of subalternized contexts enables the perception of perspectives situated on its images. We also mobilize the concepts of everyday catastrophes and perplexity to understand the reality of agrarian conflicts in Brazil. The analysis is focused on the distinction between the circulation of widely-recognized conflicts and the mediatization of agrarian conflicts, drawing some possible observations about the way in which the images from the CPT archives situate the narratives of massacres in the countryside.*

Keywords: *image; circulation; narrative; agrarian conflicts.*

Introdução

Entre as possibilidades hermenêuticas da imagem, vêm se desenhando ultimamente diversas formas de estudos visuais críticos¹, caracterizados pela elaboração de olhares situados a ponto de reposicionar os fazeres imagéticos. Contra a imaginação reprodutiva de ícones hegemônicos na história, Benjamin (2009), em suas *Passagens*, e Warburg (2024), em seu *Atlas Mnemosyne*, fazem ecoar, já há algum tempo, a potência heurística da imagem, respectivamente, para construções de “história a contrapelo” e remontagens de uma “ciência da cultura”. Fortemente inspirado neles, Didi-Huberman (2013; 2015; 2020) desloca a crítica visual das culturas em geral para problemas sociais localizados, como o dramático abuso das imagens na *invenção da histeria* e a potência histórica das quatro imagens concebidas e arrancadas do inferno de Auschwitz-Birkenau.

Olhares situados emergem das tramas narrativas “quando as imagens tomam posição” (Didi-Huberman, 2017) — o que nos impele a relacionar a condição empírica de sujeitos situados diante das imagens que afetam suas vivências e, portanto, suas próprias condições subjetivas. Entre os ensaios que fazem essa aposta, nos chama a atenção a aproximação que De Carli (2021, p. 7) efetua entre a filosofia da imagem e algumas noções especulativas que dizem respeito justamente à situação subjetiva, a exemplo do *perspectivismo ameríndio* de Viveiros de Castro (2017), que nos ensina como “a experiência de um ponto de vista cria os sujeitos, e não mais os sujeitos fabricam um ponto de vista e se descolam incolavelmente através deles”.

Situar o olhar torna críticos os estudos visuais à medida em que, além da busca por observar a cultura visual, centram-se no exercício de “mostrar o ver” (Mitchell, 2006). Entre outros méritos, o estudo de Saidiya Hartman (2020) se destaca por um exercício assim: não apenas acusa a ausência de arquivo de pessoas subalternizadas, mas propõe uma *fabulação crítica* como gesto potente diante de imagens de meninas negras. Certamente,

1 O termo “estudos visuais críticos”, neste artigo, advém do curso com esse nome oferecido pela pesquisadora Anelise De Cali na Associação de Pesquisas e Práticas em Humanidades (APPH) em maio de 2024. A ementa do curso pode ser consultada em: <https://anelisedecarli.com/cursos/>.

outras vias podem ser abertas nesta cena teórica, sempre que for possível reposicionar a crítica visual em face à constituição dos olhares.

Uma das vias a serem desenvolvidas, como é a aposta do presente trabalho, é a contribuição da tese da professora Ana Paula da Rosa (2012) ao relacionar teorias da imagem, do imaginário e da midiatização para compreender o processo de elaboração simbólica e de crítica visual em uma sociedade fortemente atravessada por processos midiáticos. Especificamente, é nas mudanças no processo de circulação de sentidos que se materializam outros modos de constituição de olhares situados.

Este artigo propõe uma questão deste tipo — mais do que uma interpretação de certas imagens, buscamos situar a crítica visual desde a emergência narrativa de contextos subalternizados na midiatização. Neste texto, o foco está na situação dos conflitos agrários no Brasil, que remonta à colonização e sobrevive ritualizada em todas as regiões do país como se fosse coisa do passado. São os registros da Comissão Pastoral da Terra (CPT) que mostram, em um levantamento realizado anualmente, a cotidianidade dessa catástrofe, que inclui assassinatos, grilagem, invasões, ameaças, escravidão e — o fenômeno regurgitado no presente estudo — massacres (ou chacinas) ocorridos em meio a conflitos por terras e águas nas áreas rurais do país.

No contexto que relaciona estudos visuais críticos, imaginário e midiatização, a relevância desse objeto empírico está na distinção que ele evidencia entre a circulação de conflitos amplamente reconhecidos (como as catástrofes televisionadas) e a midiatização de catástrofes cotidianas (como os conflitos agrários). O presente artigo contribui com essa cena teórica à medida que investiga, na midiatização, a emergência narrativa de contextos subalternizados, especificamente quando as imagens tomam posição nos movimentos de luta agrária.

Imagens de massacres no campo foram produzidas e arquivadas ao longo de quase 40 anos pela CPT. Com documentos oriundos de processos judiciais, coberturas jornalísticas e trabalhos de base de agentes pastorais, o acervo constituído em um centro de documentação foi disponibilizado na internet pela primeira vez em 2017, em uma página *online*

e interativa chamada “Massacres no Campo”, um *hotsite* vinculado ao site da CPT². Tomando essa página como objeto de estudo, nosso objetivo é compreender o modo como a inédita montagem de imagens de massacres no campo pela CPT interroga a circulação de sentidos sobre essa catástrofe ao longo do tempo. Entre a denúncia que apela alguma visibilidade e o atordoamento da invisibilização circulante, *como as imagens dos arquivos da CPT situam as narrativas de massacres no campo?*

Massacres no campo: da catástrofe ao atordoamento e do acervo à montagem

Desde os eventos que marcaram a colonização no Brasil, a disputa por terra se mantém patente. O histórico é longo, complexo e só começa a ser efetivamente pautado como um debate público sobre reforma agrária na segunda metade do século XX, com as lutas das Ligas Camponesas durante a elaboração das subseqüentes elaborações da Constituição Federal (COSME, 2018).

No centro do debate estão trabalhadoras e trabalhadores da terra, também reconhecíveis nas formas de comunidades tradicionais e camponesas e por diversas outras identificações:

Assentados, sem-terra, posseiros, pequenos proprietários, parceiros, pequenos arrendatários, trabalhador rural, garimpeiros, caiçaras, camponeses de fundo e fecho de pasto, faxinalenses, geraizeiro, marisqueiras, pescadores, quilombolas, retireiros, ribeirinhos, seringueiros, vazanteiros, extrativistas (castanheiros, palmiteiros, quebradeiras de coco babaçu, seringueiros), povos indígenas etc. (CPT, 2024a, p. 10)³.

A Comissão Pastoral da Terra (CPT), que documenta essa luta, surgiu em 1975, vinculada à Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), órgão da Igreja Católica que garantiu o trabalho de defesa aos

2 Disponível em: <https://cptnacional.org.br/massacresnocampo>. Acesso em 12 mar. 2024.

3 Atingidos por barragens e lideranças também são outras categorias mencionadas no relatório, que evidencia que há várias maneiras mais ou menos reconhecidas de se referir às diversas pessoas que vivem no campo, por critérios identitários, ocorrências ou atividades exercidas no cotidiano.

povos do campo no período da ditadura militar no país. Depois, tornou-se uma instituição ecumênica, mantendo a mística que dá identidade à ação pastoral na luta pelos direitos humanos.

Os direitos dispostos pelo Estado, mas pouco efetivos, e pelos quais lutam a CPT e outros movimentos sociais, se referem, basicamente, à “falta de titulação dos quilombos, de demarcação dos territórios indígenas, de destinação de terras públicas e de desapropriação de latifúndios para a reforma agrária, bem como a não realização de consultas livres, prévias e informadas” (CPT, 2024a, p. 7).

Alentejano *et al.* (2024), do Laboratório de Estudos de Movimentos Sociais e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (LEMTO/UFF) e do Grupo de Estudos, Pesquisas e Extensão em Geografia Agrária (GeoAgrária/UERJ), apontam que, na última década, o país registra uma verdadeira “contrarreforma agrária”, pois as políticas já elaboradas a esse respeito não só estacionam, como também retrocedem. Ocorre aquilo que podemos chamar de um atordoamento diante da catástrofe cotidiana dos conflitos agrários no Brasil.

Apoiando legal e culturalmente as comunidades que vivenciam esses conflitos, a CPT toma a “tarefa de documentar” como uma missão pastoral que tem, segundo sua própria declaração (CPT, 2024a, p. 11), a dimensão teológica, ética, política, pedagógica, histórica e científica. Além disso, categoriza alguns tipos de conflitos que ajudam a pautar o debate público acerca de: conflitos por terra, ocupações e retomadas, acampamentos, conflitos trabalhistas, trabalho escravo, superexploração, ações de resistência, conflitos pela água, conflitos em tempos de seca, conflitos em áreas de garimpo, conflitos sindicais, manifestações e violências no campo.

Dados sobre essas categorias são produzidos e publicados anualmente no relatório *Conflitos no Campo — Brasil*, periódico que contempla também textos analíticos intercalados a tabelas comparativas, infográficos e fotografias. A publicação tem como base um banco de dados constituído a partir de fontes primárias (relatos e documentos oficiais), seguido de fontes secundárias (jornais e internet) e organizado em um acervo atualmente digitalizado e, nos últimos anos, nato digital.

Pelo fato de que se estabelece como uma das dimensões da própria atividade de assessoria popular aos movimentos sociais, a CPT realiza a coleta de dados ‘in loco’ e, com isso, viabiliza os registros oriundos de situações reais vivenciados pelos trabalhadores rurais, pelas populações tradicionais, originárias, quilombolas, ribeirinhos, caiçaras -camponesas enfim -, que reagiram e reagem, organicamente, aos processos de grilagem, expulsão e aos impactos pela construção de grandes projetos como o das barragens e os desastres decorrentes das atividades de mineração, ou ainda, em suas lutas contra as formas de exploração de ‘trabalho escravo contemporâneo’ (RIBEIRO *et al.*, 2020, p. 412).

Podemos compreender esse trabalho de denúncia sobre a realidade dos conflitos no campo como um recurso narrativo que busca dar legibilidade e visibilidade a essa luta. A narrativa surge, justamente, quando é necessário elaborar e agir diante da complexidade dos problemas do mundo, constituindo-se “como mediação da experiência do tempo histórico” (MANNA, 2020).

A narrativa entendida enquanto processo comunicacional encontra sua maior potência heurística se é compreendida nesse campo amplo em que a linguagem se funda em relação a dinâmicas sociais complexas, historicamente constituídas e materialmente vividas na cultura (MANNA, 2020, p. 45).

Neste caso, a experiência do tempo mediada pela narrativa do caderno de Conflitos no Campo da CPT é necessariamente da ordem das catástrofes ou, ainda, das crises do tempo, configurações em que se percebe “uma confusão aguda nas elaborações e ações sobre o curso da história” (MANNA, 2020, p. 41). Essa catástrofe dos conflitos no campo no Brasil torna-se cotidiana quando percebida em sua historicidade, nas formas da colonização, dos séculos de violações, das últimas décadas de luta pela reforma agrária e do atual cenário de contrarreforma (COSME, 2018; ALENTEJANO *et al.*, 2024).

Tendo surgido em 1975, a CPT registra a catástrofe dos conflitos agrários com documentos que retroagem desde a década de 1960, mas é a partir de 1985 — portanto, há quase 40 anos — que passa

a publicar anualmente o relatório “Conflitos no Campo — Brasil”. Com a publicação, a Comissão consegue pautar a mídia e denunciar à sociedade a gravidade das ocorrências que os agentes pastorais testemunham cotidianamente.

Os Cadernos ganham destaque, portanto, por trazerem objetivamente e a contrapelo dos registros oficiais controlados pelas mesmas elites, a versão dos atingidos pela impunidade e ilegalidade praticadas por esses supostos (até que se comprove) proprietários de terra, os quais se locupletam do acesso promíscuo nos aparelhos estatais públicos (RIBEIRO *et al.*, 2020, p. 415).

Contudo, para além da cotidianidade da catástrofe, o ano de 2017 marca um momento de atordoamento — quando, junto ao golpe sofrido pela presidenta Dilma Rousseff, o já referido processo de contrarreforma agrária culminou com o aumento alarmante de mortes no campo. Só naquele ano ocorreram cinco massacres. O relatório, então, alarmou:

Crescem de modo assustador os números da violência. 71 assassinatos é o maior número registrado desde 2003, quando se computaram 73 vítimas. [...] Mas o lado mais macabro dos assassinatos em 2017 são os massacres. Cinco massacres com 31 vítimas. Como destacou o professor Cláudio Maia, em dois destes massacres, Colniza, MT,(9) e Pau D’Arco, PA, (10), o número de pessoas mortas só foi menor que o de Eldorado dos Carajás, ocorrido em 17 de abril de 1996, com 19 mortes. Números de massacres, próximos aos de 2017, foram registrados somente no ano de 1985, com 10 casos e em 1987, com seis casos. Porém, em nenhum desses 16 casos, o número de mortes, por evento, chegou perto dos registrados em 2017. Desde 1988 não se registrava, num único ano, mais do que dois massacres (CPT Nacional, 2018).

A CPT reconhece como “massacre no campo” todo caso em que três ou mais pessoas foram mortas em uma mesma ocasião de conflito agrário. O aumento desse tipo de ocorrência acentua a denúncia de outras violências, e é desse atordoamento que emerge o dispositivo narrativo que analisaremos aqui.

Entre a catástrofe cotidiana dos conflitos agrários e o aumento nas ocorrências de massacres, percebe-se o atordoamento que faz vibrar uma “crise temporal” (MANNA, 2020). De repente, 2017 confunde-se com o cenário registrado nos anos 1980 e até mesmo com o processo de colonização. É isso, a princípio, que se visualiza na página *online* que faz do acervo da CPT uma montagem de imagens que pretendeu “trazer maior visibilidade a todos os massacres no campo”:

Motivada pelo boom desses crimes no ano de 2017, com casos de maior repercussão nos estados de Mato Grosso e Pará, a CPT desenvolveu uma página dedicada ao tema, a fim de trazer maior visibilidade a todos os massacres no campo ocorridos nos anos anteriores e mostrar para a sociedade que este tipo de crime ‘é um rito de passagem para o genocídio’, como registrou Alfredo Wagner Berno de Almeida. Elemento que é evocado pois esse tipo de violência atinge historicamente populações originárias e do campo, em reflexo ao processo de colonização de terras e atualmente, da concentração fundiária no país (CPT, 2024b).

O acervo, antes disponível apenas no Centro de Documentação Dom Tomás Balduino, foi reorganizado e publicado na internet como um conjunto pela primeira vez naquele ano de 2017. Essa montagem inédita de imagens de massacres no campo pela CPT é um recurso que amplia e convida ao acesso público sobre aquilo que estava restrito a pesquisadores no centro de documentação. Esse é um dos efeitos da midiatização — positivo, diga-se de passagem — para narrativas oriundas de contextos subalternizados.

Assim, além de denunciar, a página aciona a circulação de sentidos e isso ocorre pelo menos de duas formas distintas. Primeiro, como uma narrativa que se inscreve em circulação, podendo seguir em fluxo adiante ou não. Segundo, como uma narrativa que revela os intervalos da circulação dos massacres no campo ao longo das quatro décadas de registros realizados pela CPT. Partindo desses dois aspectos, o objetivo desta pesquisa foi compreender como as imagens dos arquivos da CPT situam as narrativas de massacres no campo.

Circulação das imagens na midiatização

Mais do que uma interpretação sobre o sentido representado — o que, no caso de uma denúncia de assassinatos, é patente —, quando propomos uma investigação sobre as imagens de massacres no campo, que são apresentadas na página da CPT, buscamos especificamente situar empiricamente a crítica visual sobre esse tema, a partir da emergência narrativa de coletivos subalternizados. Levar a cabo o modo como a CPT dispõe suas imagens de arquivo é a aposta deste estudo para situar a crítica visual.

A midiatização, compreendida não como subjugação à tecnologia, mas como “processo interacional de referência” (BRAGA, 2006), intensifica os desafios, mas também as vias de luta, como sintetiza Freire (2023, p. 113), em seu estudo sobre a tessitura comunicacional dos direitos humanos na midiatização:

O processo de midiatização se intensifica de modo que nossas experiências estão cada vez mais condicionadas à presença nesses espaços de mediação, de negociação, de visibilidade, de interação. Ainda que não possamos falar sobre mudanças radicais na compreensão sobre direitos humanos em nossa sociedade, percebemos ganhos no esforço coletivo de trazer discussões mais abrangentes sobre o tema, que não fiquem restritas aos ditames dos textos normativos, mas que contextualizem o debate sobre direitos humanos a partir da concretude (FREIRE, 2023, p. 113).

Uma das formas como a midiatização se manifesta é autonomizando o âmbito da circulação de sentidos, não mais restrito nos fazeres produtivos ou nas formas de recepção. Para Eliseo Verón (2004), a circulação de sentidos sempre existiu como uma esfera invisível, na defasagem entre produção e recepção — o que se perde, se articula ou o que muda seria a circulação. Com os dispositivos digitais, constituem-se processualidades que não apenas ampliam o acesso aos meios de produção e de recepção, como também evidenciam uma esfera na produção de sentidos que não pode ser circunscrita nem pela agência emissora, nem pelo trabalho da recepção.

Verón (2004) aponta que a circulação pode ser compreendida pela análise de marcas, gramáticas, operações e lógicas perceptíveis em qualquer processo comunicacional. No contexto deste artigo, consideramos que a página “Massacres no Campo” pode ser vista a partir da circulação de duas maneiras: a circulação da narrativa dos massacres à qual a página se refere e a circulação dessa narrativa vista pela montagem visual propiciada pela própria página.

No primeiro caso, teríamos o processo que Braga (2006) chama de “fluxo adiante”. Trata-se da capacidade de continuidade da construção dos sentidos em circulação a partir de novas apropriações. Nesse sentido, e já no campo do imaginário das catástrofes oriundas de conflitos, Rosa (2012) investigou a circulação das imagens do 11 de setembro, percebendo como sua força simbólica motivou sua configuração como uma “imagem-tótem”.

Toda representação já traz em si uma determinada estrutura que se liga a imaginários construídos socialmente. Assim, mesmo inconscientes, há estruturas de base que são inerentes ao desenvolvimento do homem, cite-se aí, como exemplo, os mitos, os arquétipos. No entanto, há fotografias, vídeos, imagens técnicas que são mediatizadas e que se tornam preponderantes perante outras imagens que também estão acessíveis aos olhos. Isto ocorre não apenas por tais imagens estarem sendo publicizadas com frequência, mas porque envolvem estruturas mais profundas do social que considero, aqui, como totem (ROSA, 2012, p. 331).

Este é, portanto, um caso em que a mediatização não se furta à potência simbólica das imagens em circulação, que seguem um fluxo adiante e continuam a produzir novos sentidos (inclusive o desta análise) até os dias atuais em todo o mundo. No começo dos anos 2000, o 11 de setembro ocupa o lugar de ícone do novo milênio, tão potente que foi capaz de matar, como destrinchou Mondzain (2009).

Nesse sentido, é possível adiantar que as imagens de massacres no campo estão longe dessa iconicidade. Por isso, não nos deteremos, pelo menos neste momento, no estudo da circulação que acontece a partir da página. A visibilidade pretendida continua sendo uma luta empenhada

pela CPT e suas repercussões em fluxo adiante podem ser destrinchadas em outro momento, com mais espaço para essa análise.

O foco aqui está na análise da circulação vista pela montagem da CPT: como as imagens dos arquivos da CPT situam as narrativas de massacres no campo?

A análise será feita a partir da observação da página “Massacres no Campo” como uma “prancha de imagens”. A aposta heurística inspira-se na articulação que Didi-Huberman (2013) faz entre os pensamentos de Walter Benjamin e Aby Warburg para apontar para a existência de um “saber-montagem”, capaz de evocar as clássicas proposições de Benjamin sobre uma “história a contrapelo”, isto é, uma forma de remontar a história aquém da escrita hegemônica; e de Warburg sobre uma “ciência da cultura”, que se remonta continuamente pelas próprias imagens da cultura.

Didi-Huberman (2015) percebeu isso, por exemplo, ao estudar a iconografia fotográfica da Salpêtrière, clínica que, ao seu ver, foi responsável pela “invenção da histeria”. Montar uma série de imagens de mulheres em atos espetaculares foi uma iconicidade que se justificou como pesquisa médica, mas teve o efeito prático de inventar essa forma de sofrimento, especificamente atrelada à pose que se faz estética para que se torne imagem.

Em outro estudo, Didi-Huberman (2020) analisou as imagens produzidas por membros do *sonderkommando*⁴, de modo clandestino e arriscado, conhecidas como as quatro únicas fotografias do entorno da câmara de gás na *Shoah* — dando a esse feito o qualificativo de “imagens apesar de tudo”, pois elas conseguiram testemunhar e sobreviver apesar de toda a tragédia.

Nos interessa, em Didi-Huberman (2013; 2015; 2020), a possibilidade dessa crítica visual que ocorre a partir dos dispositivos que se colocam como montagens de certas imagens. Em nosso caso, a página “Massacres no Campo” revela uma montagem ou, como prefere Mondzain (2013), uma iconicidade.

4 Prisioneiros que eram obrigados pelos nazistas a trabalharem em campos de extermínio durante a Segunda Guerra Mundial.

Segundo Mondzain (2013, p. 118), “a essência da imagem não é a visibilidade; é sua economia, e somente ela, que é visível em sua iconicidade”. Trata-se de um olhar sobre a relação entre imagens simbolicamente designadas, mais do que uma análise da imagem como signo linguístico que designa seu referente. Para a autora, “a imagem é sustentada por uma ideia do sentido, e não do signo” (MONDZAIN, 2013, p. 112).

Para pensar a iconicidade, a metodologia que se apresenta com Warburg, Didi-Huberman e Mondzain é a da percepção das relações entre imagens. Para isso, em Warburg, destacou-se a montagem de pranchas de imagens. É justamente essa operação que podemos reconhecer na página “Massacres no Campo”, quando dispõe suas imagens. Nosso objetivo é perceber como a montagem dessas imagens pela CPT interroga a circulação de sentidos sobre essa catástrofe ao longo do tempo.

“As imagens cruéis do massacre dos posseiros”

A página “Massacres no Campo”, da CPT, (Figura 1) é aberta com uma capa que tem a representação do mapa do Brasil coberta pela terra, ícone da luta em questão, sobreposta pelo título da página e sua descrição: “Acompanhamento contínuo de massacres no campo no Brasil, pela Comissão Pastoral da Terra, desde 1985 até os dias atuais”. Esse mapa está imerso em recortes de jornais que noticiaram essas catástrofes. Um deles dá título a esta análise — “as imagens cruéis do massacre dos posseiros”.

Antes de prosseguir, é preciso acrescentar algumas observações metodológicas e operacionais às notas teórico-metodológicas já esboçadas sobre nossa compreensão dos conflitos no campo, como catástrofes cotidianas no Brasil, e do alerta sobre a crescente dos massacres nos tempos atuais como um atordoamento, bem como nossa proposição da heurística dos estudos visuais críticos a partir de um olhar situado na CPT.

Figura 1 – Capa da página “Massacres no Campo”



Fonte: CPT (2024b).

Primeiro, uma nota pessoal acrescenta um dado metodológico relevante deste estudo. No referido momento de atordoamento, em 2017, o autor do presente texto atuou como jornalista na assessoria de comunicação da CPT e noticiou não apenas o maior número de assassinatos por conflitos agrários em 14 anos, como também a série de cinco massacres envolvendo 34 vítimas: Pau D’Arco (PA), Colniza (MT), Vilhena (RO), Lençóis (BA) e Canutama (AM). Além disso, fez parte da equipe que executou a busca e síntese das informações que iriam do acervo da CPT para o *hotsite* “Massacres no Campo”, nosso objeto de análise aqui.

Esta pesquisa, portanto, começou em 2017, com a observação desse cenário e a elaboração de uma página capaz de evidenciar a recorrência e gravidade deste, entre outros, resultado dos conflitos agrários no Brasil. Neste projeto, me desloquei fisicamente do setor de comunicação para o de documentação. Fiquei algumas semanas no Centro de Documentação Dom Tomás Balduino para checar massacre por massacre. Partindo da informação sobre os casos ocorridos a cada ano, desde 1985 até 2017, o procedimento utilizado foi percorrer todos os registros, já digitalizados, eventualmente conferindo o acervo físico e os arquivos complementares, para

coletar as imagens disponíveis e as principais informações contextuais e de desfecho, com o objetivo de escrever notas resumindo cada ocorrência. Por isso mesmo, não cabe, neste estudo, analisar o trabalho realizado ou o que essas imagens representam — isso está devidamente enunciado. Como certos movimentos operativos com as imagens já foram realizados alguns anos atrás, o que nos cabe agora é nos colocarmos novamente diante dessas imagens e perceber como elas interrogam a circulação de sentidos sobre os massacres no campo ao longo do tempo.

A descrição que escolhemos como título desta análise — “as imagens cruéis do massacre dos posseiros” — revela o sentido que se quis dar ao conjunto dos massacres, apresentados na página a partir de uma imagem que leva à descrição e às notícias disponíveis sobre a ocorrência. Mas observemos, de pronto, uma captura de tela da página como um todo. Sua verticalidade inabitual atrapalha sua disposição neste trabalho, mas favorece nossa análise (Figura 2):

A apresentação dessa imagem tão vertical contrasta com os múltiplos modos possíveis de visualidade da página nos aparelhos digitais, e isso é motivado por dois objetivos do autor nesta análise: o primeiro é que, de fato, há imagens cruéis e nosso foco não é fixá-las obstinadamente na retina do leitor deste artigo. Visualizar as imagens em miniaturas, lado a lado, tem ainda um segundo objetivo, que é perceber mais sua montagem e o que ela pode nos revelar. É sobre isso que colocaremos alguns tópicos, por meio da prática da remontagem dessas imagens, para esboçar como a montagem da CPT interroga a circulação das imagens no imaginário relativo aos massacres no campo.

O primeiro aspecto que se revela é que, embora haja imagens que são mesmo “cruéis”, é a promessa de “imagens” que não se cumpre. São 56 massacres, 56 enquadramentos para imagens. Metade (30) dos massacres não é acompanhada por imagens, e o que se vê é o ícone da ausência de figura. A invisibilidade se apresenta iconicamente em quadros margeados pelo signo espaço-temporal que indica a cidade e o ano em que ocorreu um massacre (Figura 3).

Figura 2 – Prancha de imagens de massacres no campo pela CPT



Fonte: CPT (2024b).

Figura 3 – Remontagem I: invisibilidade icônica



Fonte: Elaborado pelo autor, com base em CPT (2024b).

O primeiro desses quadros dá acesso ao relato sobre a morte de quatro posseiros por policiais e empregados de uma fazenda que aguardava avaliação, pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra), sobre a posse da terra ocupada por 1.200 famílias na Fazenda Agropastoril e Extrativa do Brasil, em São João do Araguaia (PA), 1995. É contra essa ausência de arquivo que a CPT afirma sua missão.

Estudos que já se debruçaram sobre o problema da (in)visibilidade nos casos de conflitos agrários denunciam como é extrema a diferença da visibilidade requerida pelos movimentos sociais e a invisibilidade ofertada pela mídia tradicional. No caso dos massacres no campo, Machado (2021, p. 168) sinaliza que “no jornalismo da mídia corporativa, esses atores [camponeses] tiveram baixa visibilidade e visibilidade negativa” e considera que isso dificulta o reconhecimento dessa violência como um problema social do cotidiano.

A baixa visibilidade das violências que ocorrem em lugares distantes dos centros urbanos pode estar relacionada a um aprofundamento das

violações, porque reduz as possibilidades de serem incorporadas enquanto problemas sociais, reconhecidas (e rechaçadas) socialmente (MACHADO, 2021, p. 44).

O problema da visibilidade, neste e em outros casos, é lamentado diante da alienação da mídia. Machado (2021, p. 169) acredita que, “ao passo que a dor e o sofrimento visibilizados podem suscitar empatia, sentimentos de pesar e comoção, as condições em que essas mortes ocorrem e o desenrolar dos acontecimentos são marcados por apagamentos, injustiças e invisibilidade”.

Um segundo aspecto a se destacar é que essa invisibilidade revela também a motivação simbólica da página “Massacres do Campo” como montagem da invisibilização. As lacunas podem nos dar tempo para pensar, mas também informam que, mesmo sem registros visuais, cada espaço guarda o relato da crueldade dos massacres no campo.

Por outro lado, um terceiro aspecto de nossa análise neste momento é a percepção dos temas que motivam e se apresentam simbolicamente nas imagens. Todas as 30 imagens apresentadas nas capas dos conflitos, sem exceção, são altamente indiciais. Em diálogo com a estratégia da montagem da página, elaboramos, na Figura 4, a seguir, uma remontagem que dialetiza diferentes modos indiciais:

Neste conjunto, vemos cartuchos restantes de quinze disparos contra três integrantes da Liga dos Camponeses Pobres (LCP) em Porto Velho (RO), em 2021, após meses de perseguição; a ausência de corpo das lideranças quilombolas em um barco vazio ao rio, em Lençóis (BA), em 2017; corpos mortos no Massacre de Pau D’Arco, em 2017; corpos em caixões no Massacre de Eldorado dos Carajás (PA), em 1996; corpos irreconhecíveis de colonos mortos em Marabá (PA), em 1985, que foram jogados no rio Itacaiunas e encontrados uma semana depois; cinzas de corpos em um carro carbonizado com trabalhadores que apoiavam a luta pela reforma agrária em Vilhena (RO), em 2017⁵.

5 Relatos completos estão no site consultado. Disponível em: <https://cptnacional.org.br/todos-massacres> Acesso em: 12 fev. 2024.

Figura 4 – Remontagem II: indicialidade da violência



Fonte: Elaborado pelo autor, com base em CPT (2024b).

As cores são em tons terrosos de paisagens devastadas pela morte e os corpos feridos só não aparecem como ícones quando as próprias imagens de jornais ocupam esse espaço. Elas não estão ali apenas pelo que disseram os jornais, mas pela indicialidade do acontecimento. A necessidade do indício é revelada, como vemos nesta outra remontagem, que articula diferentes temporalidades ao multiplicar os quadros indiciais: são fotos inseridas em publicações jornalísticas, por sua vez replicadas na página da CPT. Percebe-se como o trabalho com as imagens de arquivo da CPT produz articulações complexas, que ainda carecem de mais estudos, entre fontes primárias e secundárias, articuladas a seu trabalho de campo nas comunidades que acompanha. Longe de ser um ato isolado, trata-se de um trabalho assumido como necessário pelos movimentos de luta pela terra. Por esse motivo, durante a avaliação do presente artigo nos processos editoriais desta *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, uma das pessoas avaliadoras teve a generosidade de indicar possíveis paralelos com o atlas de fotografias do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), elaborado por Stella Senra.

Um quarto aspecto nos ocorre quando acessamos as imagens (Figura 5). Elas nos guiam, na maioria dos casos, para pequenos resumos sobre cada massacre. Com o passar do tempo, as imagens e notícias se multiplicam. Há certamente mais imagens sobre os cinco massacres ocorridos em 2017 do que sobre aqueles dos anos 1980. Nem mesmo o maior massacre já registrado pela CPT — o Massacre de Eldorado dos Carajás em 1996 — que foi amplamente noticiado à época pode superar a proliferação das imagens atuais em formato digital. A página, contudo, não deixa mostras dessa diferença imagética. O que ela denuncia é que por mais que haja mais imagens, a invisibilidade parece ser a mesma.

Figura 5 – Remontagem III: inicialidade do acontecimento



Fonte: Elaborado pelo autor, com base em CPT (2024b).

Ao olharmos para os “intervalos” da circulação (DIDI-HUBERMAN, 2013; ROSA, 2012), fica evidente que, entre as imagens, há uma distância temporal de 40 anos de registros articulada por uma unidade das formas e cores que denunciam os massacres no campo de maneira bastante

indicial. Essa constatação de algo que se repete ao longo do tempo nos remete à afirmação evocada pela própria CPT (2024b) de que “este tipo de crime é um rito de passagem para o genocídio”.

Apesar da invisibilização circulante, o que essa persistência temática nos mostra parece ser o sentido de resistência e sobrevivência das comunidades e das imagens, o que é aguçado pelas poucas imagens de pessoas vivas entre o conjunto analisado. São fotos de fotos de lembranças, são olhares de crianças, são indígenas em comunidade, conforme vemos em nossa remontagem na Figura 6:

Figura 6 – Remontagem IV: sobrevivência das imagens, dos povos e dos conflitos



Fonte: Elaborado pelo autor, com base em CPT (2024b).

Essas anotações — a que não se pretende uma análise conclusiva, mas sim um estudo capaz de abrir as interrogações que a página “Massacres no Campo” apresenta à circulação de sentidos sobre sua própria temática ao longo do tempo — nos fazem concluir que há uma outra face das imagens midiaticizadas. As imagens cruéis não são apenas aquelas que nos apresentam a morte cruel. Enquanto as do

11 de setembro ou mesmo das guerras contemporâneas fazem ver a circulação em fluxo adiante na produção de sentidos, as imagens aqui estudadas nos levam a pensar na permanência de um sentido jamais elaborado, pois nunca reconhecido socialmente. As imagens de massacres no campo não são cruéis apenas em seus conteúdos, mas em sua invisibilização circulante.

Conflito de interesses: nada a declarar.

Fonte de financiamento: nenhuma.

Disponibilidade dos dados da pesquisa: Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo está disponível mediante solicitação ao autor correspondente.

Referências

- ALENTEJANO, P.; WANDERLEY, L. J.; SANTORO, K.; LEÃO, P. C. R.; RIBEIRO, A. G.; MARITNS, V. Ruptura política e contrarreforma agrária: geografia dos conflitos no campo brasileiro (2014-2023). In: CPT NACIONAL (Org.). *Conflitos no campo Brasil 2023*. Goiânia: CPT Nacional, 2024. p. 24-36. Disponível em: <https://www.cptnacional.org.br/publicacoes-2/destaque/6746-conflitos-no-campo-brasil-2023>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- BRAGA, J. L. Mediação como processo interacional de referência. *Animus*, v. 5, n. 2, p. 9-35, jul.-dez. 2006. <https://doi.org/10.5902/2175497790408>
- COSME, C. M. Luta camponesa, indígena e quilombola face à barbárie do agronegócio no Brasil: a contrarreforma agrária se aprofunda em tempos-espacos de golpe. In: CPT NACIONAL (Org.). *Conflitos no Campo Brasil 2017*. Goiânia: CPT Nacional, 2018. p. 96-108. Disponível em: <https://www.cptnacional.org.br/publicacoes-2/destaque/4371-conflitosno-campo-brasil-2017>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- CPT NACIONAL. *Conflitos no Campo Brasil 2017*. Goiânia: CPT Nacional, 2018. Disponível em: <https://www.cptnacional.org.br/publicacoes-2/destaque/4371-conflitos-no-campo-brasil-2017>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- CPT NACIONAL. *Conflitos no campo Brasil 2023*. Goiânia: CPT Nacional, 2024a. Disponível em: <https://www.cptnacional.org.br/publicacoes-2/destaque/6746-conflitos-no-campo-brasil-2023>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- CPT NACIONAL. *Massacres no campo*. CPT Nacional, 2024b. Disponível em: <https://cptnacional.org.br/massacresnocampo>. Acesso em 12 mar. 2024.

- DE CARLI, A. Como permanecer no dilema: fragilidades e perspectivismos no objeto frágil do pensamento por imagem. *Dobra*, n. 8/9, p. 1-9, 2021. <https://doi.org/10.1080/0969725X.2018.1497283>
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*, I. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: 34, 2020.
- FREIRE, A. I. *A tessitura comunicacional dos direitos humanos a partir do caso Marielle: experimentações sociais e agenciamentos de sentidos na circulação*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2023. Disponível em: <https://repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/12573>. Acesso em 22 fev. 2024.
- HARTMAN, S. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais*. São Paulo: Fósforo, 2022.
- MACHADO, J. C. S. M. *Notícias do Massacre em Pau D'Arco: dinâmicas de visibilidade das mortes por violência no campo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Fiocruz, Rio de Janeiro, 2021.
- MANNA, N. Narrativa e a experiência do tempo histórico: uma perspectiva contextual e conceitual para análise de processos comunicacionais. *Revista Latinoamericana em Comunicación, Educación e Historia*, n. 2, p. 37-52, p. 38-46, 2020.
- MITCHELL, W. T. J. Mostrar o ver: uma crítica à cultura visual. *Interin*, v. 1, n. 1, p. 1-20, 2006.
- MONDZAIN, M. J. *A imagem pode matar?* Lisboa: Vega Passagens, 2009.
- MONDZAIN, M. J. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto e Museu de Arte do Rio, 2013.
- RIBEIRO, A. M. M.; ANTUNES, J. L. C.; CAMELLO, L. B.; SOUZA, M. J. A.; SOUZA, W. K. A. Os cadernos de conflitos no campo da CPT. *Revista Trabalho Necessário*, v. 18, n. 36, p. 404-429, 2020. <https://doi.org/10.22409/tn.v18i36.42818>
- ROSA, A. P. *Imagens-tótems: a fixação de símbolos nos processos de midiaticização*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/3429>. Acesso em 22 fev. 2024.
- VERÓN, E. *Fragmentos de um tecido*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ubu, 2017. p. 299-346.
- WARBURG, A. *Virtual Tour – Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne exhibition at Haus der Kulturen der Welt*. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt>. Acesso em: 22 fev. 2024.

Sobre o autor

João Damasio da Silva Neto: doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Goiás, especialista em Assessoria de Comunicação Digital pela UniAraguaia e graduado em Jornalismo pela Faculdade Araguaia. Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Produtor cultural e coordenador de Divulgação Científica na Diretoria de Comunicação da UFU. Membro do Laboratório de Circulação, Imagem e Mídia da UFU. Integra também o comitê técnico e editorial do Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais. E-mail: joaodamasio16@gmail.com.


Recebido: 14/08/2024

Aceito: 31/03/2025

Artigos

Produção de visibilidades como potências de fabulação: dimensões das práticas cotidianas de elaboração e consumo da imagem

Production of visibilities as potencies of fabulation: dimensions of everyday practices of image creation and consumption

Ângela Cristina Salgueiro Marques¹ 

Luis Mauro Sá Martino² 

RESUMO: *O que é possível ver diante de tanto conteúdo para olhar? Este texto delinea algumas relações entre a fabulação da imagem e o regime contemporâneo de produção ininterrupta de visibilidades, focalizando as transformações na criação e consumo de representações. A partir de reflexão teórica e revisão de literatura, argumenta-se como o aumento indefinido da produção de imagens tende a afetar sua potência de fabulação. O argumento se desenvolve a partir da definição da potência fabuladora da imagem, enquanto representação e também enquanto borda aberta à imaginação, sendo essa borda o espaço de criação de uma potência que age contra: o controle político da imagem como forma de regular a produção do visível e sua disseminação e a elaboração de um regime de produção de visibilidades pautado na lógica de mercado inscrita na fabulação do social.*

Palavras-chave: *imagem; fabulação; visibilidade; visualidade; mídia.*

¹Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Belo Horizonte (MG), Brasil.

²Faculdade Cásper Líbero – São Paulo (SP), Brasil.

Editores: Tânia Marcia Cezar Hoff  e Gisela Grangeiro da Silva Castro 

ABSTRACT: *What is it possible to see with so much content to look at? This text outlines some relations between image fabulation and the contemporary regime of uninterrupted production of visibilities, focusing on transformations in the creation and consumption of representations. Based on theoretical reflection and a literature review, it is argued that the indefinite increase in the production of images tends to affect their fabulation potency. The argument develops from the definition of the image's fabulating potency, as representation and also as an edge open to the imagination, this edge being the space for the creation of a power that acts against: the political control of the image as a way of regulating the production of the visible and its dissemination, and the elaboration of a regime of production of visibilities based on the market logic inscribed in the fabulation of the social.*

Keywords: *image; fabulation; visibility; visuality; media.*

Introdução

“E, por tudo olhar, nada via”. Essa frase, título de um livro da escritora mexicana Margo Glantz (2021), lançado em 2018, de certa maneira captura e resume o argumento deste texto: quais são as potências fabuladoras possíveis em um regime de produção ininterrupta de visibilidades? A questão se coloca, entre outros aspectos, quando se considera, com dados de 2020, que a cada minuto são postadas 347 mil imagens na plataforma Instagram, representando um total de quase 500 milhões diariamente — números aos quais se pode acrescentar, além do crescimento nos últimos anos, as postagens em outras redes sociais, como o Youtube ou o TikTok.

Direcionados pela necessidade de manter um fluxo de postagens na expectativa de obter alguma remuneração — a “monetização”, na linguagem das plataformas —, usuárias e usuários são instados a uma produção constante de conteúdo, e não faltam, nas mesmas redes sociais, tutoriais sobre a necessidade de manter uma frequência de postagens.

À parte a busca de retorno financeiro, o ato de produzir imagens para postar em redes sociais parece ter se tornado uma parte integrante das práticas sociais ao menos desde o início da década de 2010, com a facilidade técnica de produção, nos *smartphones*, aliada ao modelo de capital presente nas plataformas digitais. Na síntese de Andrea Giunta (2018, p. 262):

Multiplicadas, itinerantes, mediatizadas, financiadas, las imágenes parecen haber desplegado su poder em los tempos globales. Lejos de haberse diluído em los circuitos de poder, ponen de manifiesto que hay algo em ellas que no puede ser controlado: su capacidad de presentar, de fijar em una imagen algo que no debe ser representado.

Esse cenário permite a formulação de diversas questões referentes às condições de produção, circulação e consumo dessas imagens, bem como das formas de constituição de sentido ligadas a isso, e, embora relativamente recente, já existe toda uma genealogia de estudos voltados para a compreensão desses aspectos (MARIN, 1998; HAROCHE, 2004; CÉSAR, 2009; ROSA, 2016; MILLMANN; SANTOS; ROSA, 2018; PRASS; ROSA, 2018).

Em diálogo com essa produção, o recorte aqui poderia ser delineado em termos de uma pergunta: o que é possível ver diante de tanto conteúdo para olhar? Quais são as mudanças nas potências de fabulação da imagem diante de sua produção ininterrupta? De maneira inicial, compreendemos a fabulação, a partir da abordagem de Jacques Rancière (2012; 2019), como um trabalho ficcional que prepara um cenário, uma cena sobre a qual as imagens, os corpos, os gestos, os sons que aparecem não eram aqueles esperados, escapam às convenções acordadas e fazem com que as conexões entre distintas temporalidades não funcionem de modo previsto. Fabular é um gesto estético e político que cria possibilidade de desmontagem do olhar, que redispõe os espaços e tempos previamente destinados aos sujeitos e seus corpos, redefinindo um imaginário e promovendo uma abertura sensível nas formas de perceber, sentir e entender diferentes formas de viver, experimentar e existir. As operações fabuladoras proporcionam visualidades que diferem do que estava programado para poder ser visto.

Existem, claro, visualidades que reproduzem violências e visualidades que recriam condições de produção e circulação de imagens e signos, questionando as regras que definem quem pode, efetivamente, retratar e ser retratado, construir suas próprias imagens ou se fazer presente nas imagens de outros. Nesse sentido, a visualidade configura uma operação política e estética que cria e modela regimes de visibilidade capazes de colocar em jogo tanto a violência quanto a insurgência emancipatória. Podemos dizer que a visualidade diz respeito não apenas à imagem (a seus elementos formais e expressivos), mas também a um olhar (historicamente constituído e singularmente situado). No trabalho das imagens, visibilidades emergem a partir de visualidades que resultam de um trabalho de produção, circulação e experimentação. Isso nos permite perceber que “uma imagem só pode expor o seu tema corretamente se implicar a relação com a linguagem que a sua própria visualidade é capaz de suscitar ao perturbá-la, exigindo sempre dela que se reformule, que se ponha em causa” (RANCIÈRE, 2012, p. 46).

A expectativa não realizada constitui um processo fabulativo que “altera o estatuto do visível, da maneira como olhamos as coisas e de como nos movemos entre elas” (RANCIÈRE, 2019, p. 51). Assim, de maneira mais ampla, a fabulação abrange as formas novas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção de afetos, que determinam capacidades novas e alimentam práticas de emancipação. Ela está ligada “à invenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns” (RANCIÈRE, 2012, p. 60). Ela aponta uma outra forma de montar a cena ao produzir diferentes relações entre palavras, os tipos de coisas que elas designam e os tipos de práticas que ressignificam o mapa sensível em que sujeitos anônimos “cavam hiatos, abrem derivações, modificam maneiras, velocidades e trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações e reconhecem suas imagens” (RANCIÈRE, 2000, p. 62).

A partir dessas considerações iniciais, apresentaremos algumas relações entre as potências de fabulação da imagem e o regime contemporâneo de produção ininterrupta de visibilidades. O objetivo é compreender algumas das transformações que interferem no trabalho das imagens em termos de suas possibilidades de ressignificação do mundo. O texto se articula como tentativa de organização teórica de pesquisas realizadas anteriormente, voltadas para diversas empirias, mas que pareciam ainda requerer um desenvolvimento conceitual mais amplo (MARQUES; MARTINO, 2020a; 2020b; 2021; MARTINO; MARQUES, 2022).

Argumenta-se que a elaboração de um regime ininterrupto de produção de visibilidades tende, por uma questão de tempo para o exercício do olhar, a afetar a potência de fabulação das imagens. O argumento se desenvolve em três momentos, em que se discute a potência fabuladora da imagem enquanto representação e também enquanto borda aberta à imaginação, sendo essa borda o espaço de criação de uma potência que age contra: o controle político da imagem como forma de regular a produção do visível e sua disseminação; e a elaboração de um regime de produção de visibilidades pautado na lógica de mercado inscrita na fabulação do social.

A fabulação da imagem como operação estética e política

Como ponto de partida, pode-se entender a ideia de fabulação, a partir de Rancière (2013), como outra maneira de articular narrativamente um acontecimento, sem obedecer às lógicas de causalidade que definem o sucesso ou fracasso de formas de vida experienciadas. Fabular, como mencionamos antes, é escapar “do agenciamento de ações necessárias ou verossímeis que, pela construção ordenada do nó da trama e do desfecho, faz passar os personagens da felicidade para a infelicidade ou da infelicidade para a felicidade” (RANCIÈRE, 2013, p. 7). Enquanto categoria da narrativa, a noção de fábula geralmente se refere a um tipo de relato voltado para a transmissão de uma mensagem de caráter moral. Há, na fábula, uma “moral da história” a ser compreendida a partir de suas referências, alegorias e imagens, relacionadas à compreensão das distinções entre o bem e o mal, entre aquilo que deve ser feito ou evitado.

Daí seu uso corrente ser relacionado não apenas a histórias inventadas, mas, sobretudo, àquelas povoadas por animais falantes, seres míticos ou quase mágicos, mas antropomorfizados o suficiente para a mensagem ser plenamente compreendida. A fábula diz algo sobre a sociedade onde é criada na medida em que está revestida de uma moralidade tácita: o conto, a narrativa e, sobretudo, o conto de fadas podem desafiar as convenções morais de uma sociedade, mas a fábula, ao contrário, se firma como uma espécie de guardiã narrativa das práticas sociais.

O componente moral da fábula implica que a fabulação se distingue não só de outros tipos de narrativa, mas também da imaginação. Daí o uso, neste texto, da noção de “fabulação”, mas não necessariamente de narrativa: a fabulação remete a uma imaginação moral, ao exercício de compartilhamento de uma moralidade que, reforçada pelo sentido da fábula — novamente, a “moral da história” —, volta-se como exemplo de comportamento no tecido social. Dessa maneira, se toda fábula encerra em si uma moral, toda fabulação tende a se apresentar como uma forma dessa moral em movimento, no sentido não só de ter uma mensagem no final, mas, durante sua própria elaboração, de mostrar quais são os valores colocados em disputa.

Os elementos ligados às condições e formas da fabulação, em uma sociedade, não deixam de trazer inscritos em si toda uma gama de elementos axiológicos aí presentes — os valores dessa sociedade, seus julgamentos implícitos e explícitos, as dinâmicas de luta, formas de construção hegemônica e potências de agenciamento e resistência dos sujeitos. Isso implica pensar, de outra maneira, a partir de onde se constitui a fabulação dentro de uma sociedade, quais seriam as fontes da imaginação moral de uma época e como elas se articulam com as condições de agenciamento dos sujeitos em suas práticas sociais.

No cenário contemporâneo de midiaticização, poderia ser apressado ou ingênuo deixar de lado o lugar da mídia como uma das fontes da fabulação — na mesma medida em que seria também precário creditar somente a ela essa prerrogativa. Na perspectiva de Rancière (2013, p. 8), essa lógica “contradiz a vida que pretende imitar. A vida não conhece histórias. Não conhece ações orientadas para fins, mas somente situações abertas em toda as direções. Ela não conhece progressões dramáticas, mas um movimento longo, contínuo, feito de uma infinidade de micromovimentos”.

A fabulação contemporânea está ligada diretamente aos insumos providos da mídia, articulados com as práticas sociais dos sujeitos que, em suas condições de agenciamento, elaboram e reelaboram esse material. Esse pode ser um caminho inicial para se pensar as relações entre fabulação e imagem — não qualquer uma, como se discutirá adiante, mas daquelas que são, ao mesmo tempo, fruto e origem desse ato de instituição e reinstituição de uma moral fabular.

Assim, sobretudo no ambiente das mídias digitais, a fabulação se estabelece como um regime coletivo de produção de imagens. A produção de imagens, nesse contexto, não se resume a registrar momentos ou gravar acontecimentos, mas, sobretudo, de construir relações: a imagem, mesmo produzida individualmente, faz parte da fabulação coletiva a respeito de seu conteúdo, de sua mensagem, da história que conta e, mais importante, da moral dessa história, isto é, dos julgamentos de valor atribuídos ao sujeito autor da imagem.

Cada imagem presente em um *post* em uma rede social parece se constituir como mais um nó em uma trama fabular voltada para a acomodação dentro de uma moralidade — ou seu desafio, mas às custas do risco de enfrentar todo tipo de sanção decorrente — ser a “vilã” da fábula, para manter a argumentação dentro do esquema conceitual deste texto ou, em termos mais próximos do vocabulário empírico, “ser cancelada”.

Nesse sentido, na medida em que está voltada para a constituição e o reforço de uma moral social, a fabulação parece implicar sempre em uma dimensão coletiva responsável por legitimá-la, de um lado, e também se valer dela como recurso de definição de seus valores. Daí também o caráter, se é possível usar o termo, “educativo” da fabulação — não, evidentemente, em termos exclusivamente cognitivos, mas, sobretudo, em termos da aquisição progressiva de uma moral, inscrita como parte do hábito de cada sujeito — estamos, aqui, nas proximidades da Ética de Aristóteles: a menção é feita por Rancière (2012) exatamente ao oferecer sua definição da fábula como elemento que se distingue de outras formas de discurso.

Igualmente importante, em termos de sua dimensão narrativa, é lembrar que a fábula se afasta de outras formas narrativas por conta de sua intencionalidade moral vigente em sua concepção. Enquanto as narrativas ficcionais ou documentais trazem embutidas, em si, essa moralidade, a fábula intencionalmente trabalha a partir disso.

Daí a fabulação não ser a simples elaboração de histórias a respeito de um fato, mas a utilização dessa história para a elaboração de uma avaliação moral nítida sobre esse fato. Não há espaço para a sutileza na fabulação e, por isso mesmo, ela parece ter encontrado um espaço privilegiado dentro do regime de produção de imagens contemporâneo: a ânsia de documentar, gravar, registrar, capturar um real inexprimível a partir das câmeras dos *smartphones*, cada vez mais sofisticadas, parece ser também o desejo de participar de uma fabulação coletiva a respeito de como a sociedade é e/ou deveria ser, de como os comportamentos são ou podem vir a ser, das práticas e formas de vida a serem admiradas ou negadas — talvez não seja demais argumentar que em cada imagem

postada nas mídias digitais existe a potencialidade de uma fabulação coletiva a respeito de seu valor.

Associar a fabulação a códigos morais que orientam o olhar e a agência dos sujeitos é um dos gestos valorizados por Rancière (2019) para definir como a fabulação realiza um trabalho sobre o sensível, que produz alteração sobre a maneira como o visível está organizado. Para ele, a fabulação, em sua dimensão estética e política, investe em operações imageantes que vão interromper e alterar uma continuidade, produzir outro registro de aparecimento. Essas operações dão origem a formas de se fazer imagem que produzem fugas (verticalidades nas horizontalidades narrativas dadas) e comunidades sensíveis. É como se a fabulação erguesse a arquitetura que faz surgir certo modo de aparecimento, produzindo um intervalo, exibindo uma montagem que articula imagens de uma forma inesperada, imprevista. “A imagem como forma visual está ligada a algo mais amplo, uma maneira de pensar o comum ou pensar a história das transformações do mundo comum” (RANCIÈRE, 2019, p. 34). O trabalho da imagem consiste, assim, em tomar força a partir do quadro mais amplo instaurado pela fabulação e produzir um arranjo, um reenquadre, uma reorganização de formas perceptivas dadas, uma recomposição da ordem que sustenta uma dada narrativa, uma montagem que evidencie um intervalo, um espaço que torna possível habitar o “entre” “a partir das relações indeterminadas entre as imagens que são dadas e o que elas podem suscitar em associação a outras imagens, palavras e temporalidades que vêm de outro lugar” (RANCIÈRE, 2019, p. 69). São esses arranjos indeterminados que, associados à indecidibilidade de sentido que orienta a operação das imagens, delineiam cenas polêmicas. É importante precisar que a montagem, para Rancière, é uma ação que, ao mesmo tempo, aproxima várias imagens, mas confere também importância à singularidade de uma única imagem (uma imagem-cena) quando ela introduz uma linha de fuga em relação ao desdobramento horizontal de um enunciado no qual impera a causalidade consensual.

O intervalo fabulado pela imagem liberta “o que estava indexado sob o registro do único real possível, apresentando a esse real ordinário e já

consensual uma desierarquização e uma possibilidade outra de aparecer” (RANCIÈRE, 2019, p. 55). Por isso, uma imagem e uma palavra estão sempre em movimento, tensionadas entre um passado e um futuro, entre uma invenção e uma nova invenção que solicita àquele que olha a imagem uma experimentação que altere as coordenadas de distribuição e organização do visível, do pensável e daquilo que nos afeta.

A imagem como trabalho político dissensual de fabricação de uma cena confere destaque ao gesto e ao ritmo de “jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma re-disposição local, um rearranjo singular das imagens circulantes” (RANCIÈRE, 2012, p. 34). O trabalho da imagem se associa, assim, à produção de intervalos, de descontinuidades que impossibilitam uma roteirização da experiência dos sujeitos. A indeterminação, ou seja, a impossibilidade de fixar o destino e sua significação, impede que as imagens sejam a mera expressão de uma situação ou de um acontecimento determinado. Isso envolve olhar para as imagens situando-as em uma rede, uma “intriga” de múltiplos elementos e significações.

Como mencionamos, tal intriga surge a partir de operações imageantes que, pela fabulação, criam formas de partilha em um “tecido lacunar” (RANCIÈRE, 2009a, p. 319), uma topografia intervalar de um jogo que modifica as posições e coordenadas onde aparecem os corpos, as relações entre os corpos e as estimativas de suas capacidades, as palavras e as imagens. A fabulação está diretamente associada ao aparecimento político, ao “jogo que desfaz uma ordem dada de relações entre o visível e as significações a ele relacionadas e constitui outras tramas sensíveis que podem contribuir para a ação de sujeitos políticos” (RANCIÈRE, 2009b, p. 515). Esse trabalho, ao contrário do regime incessante de produção roteirizada de imagens destinadas ao consumo, configura uma experimentação política de reposicionamento dos corpos no espaço político, estimula sacudidelas e tremores necessários para produzir rachaduras e fissuras nos modos naturalizados de apreensão e descrição dos eventos.

Assim, é importante que a cena também seja um “espaço” no qual o aparecer seja associado a uma tomada de palavra, à emergência de

corporeidades que não se encaixam na ordem esperada, à construção de uma realidade a partir da sedimentação dos elementos que permitem a criação de outro imaginário possível (RANCIÈRE, 2018a; 2018c).

A literatura e as imagens adquirem proeminência na fabulação e na montagem da cena porque permitem a invenção “de uma outra imagem do tempo: um tempo da coexistência, da igualdade e da interexpressividade dos momentos, oposto ao tempo da sucessão hierárquica e da destruição de um momento por aquele que o sucede” (RANCIÈRE, 2017, p. 136). O trabalho da montagem e remontagem que cria as cenas altera a maneira como diferentes temporalidades são entrelaçadas na experiência e também na forma de sua comunicabilidade. O tempo é redescrito na montagem fabuladora, “mas quer dizer também que o tempo é, assim, singularizado, são criados destaques, relevos, contrariamente a outras vezes em que o tempo é despedaçado, esmigalhado. No fundo, o tempo é decomposto e recomposto” (RANCIÈRE, 2021, p. 35).

É por isso que a ficção é uma das forças produtoras da cena, operando na desestabilização das relações de dominação e propondo outras formas de enfrentar a realidade e transformá-la através de uma redistribuição do tempo. Assim, a desierarquização desencadeada pelo processo fabulativo deriva, de acordo com Rancière (2016; 2019), de um trabalho ficcional dissensual que nos revela a existência de várias maneiras de construir a realidade e a temporalidade.

Na fabulação, não só os tempos coexistem de maneira desierarquizada, mas também os sujeitos e suas formas de vida. Para isso, é importante correr o risco de fabular outros possíveis, pois pode instaurar “uma outra maneira de habitar o tempo, uma outra maneira de sustentar um corpo e um espírito em movimento” (RANCIÈRE, 2018a, p. 34). O exercício de fabulação contraria o encadeamento de causas e efeitos, a previsibilidade, criando uma narrativa experimental e dissensual desdobrada pela cena polêmica e seus arranjos temporais desestabilizantes.

Mas como possibilitar condições de criação de fabulações desestabilizantes se o trabalho político das imagens é constantemente minado pela produção em série de imagens destinadas a impedir a imaginação e a

emancipação? O que está em jogo aqui é uma tensão entre aquilo que é considerável representável ou não e o tipo de relação que o trabalho das imagens realiza entre o visível e o dizível, entre o sensível e o imaginável.

A produção de visibilidades como controle da imagem

A fabulação das imagens, historicamente, parece estar ligada à elaboração de narrativas próximas ao poder — não necessariamente ao poder político ou institucionalmente organizado, mas à abertura de uma possibilidade de contato com a realidade a partir da representação imagética para, a partir disso, dominá-la. Trata-se, em tudo e por tudo, de uma fabulação coletiva da imagem, e essa perspectiva se mantém como baliza da possibilidade de dominar o real pela manipulação de sua representação (ZÁTONI, 2011).

O controle das imagens não está separado, nesse sentido, do controle das fabulações possíveis ligadas a elas, sobretudo quando se pensa em termos da possibilidade de elaboração de um regime do imaginário a partir do direcionamento de suas representações fundantes. Representar o real é controlá-lo, é estabelecer um controle mágico — porque imagético e, por isso mesmo, imaginário — sobre a realidade de maneira a permitir sua compreensão e, porque não, seu direcionamento para algum tipo de efeito desejado. Os interditos em relação à produção de imagens, bem como o monopólio estatal da produção de grandes imagens, nas civilizações do mundo antigo — e até hoje, em algumas culturas — parecem retomar essa ideia de captura da visualidade do real transformada em visibilidade da arte, e isso ocorre em mais de uma dimensão.

O poder soberano capturado no regime de produção de visibilidade se expressa igualmente na representação das imagens de divindades: as deusas e os deuses, pintados, esculpido, tornados visíveis, se afiguravam na proximidade de um culto das imagens diretamente ligadas àqueles que elas representavam — a divindade, capturada, se tornava próxima e poderia mostrar suas potências e capacidades a qualquer momento. As possibilidades de representação da divindade estavam próximas de

tomar a visibilidade como um *medium* para interligar as relações com deusas e deuses; carregadas de simbolismo, as imagens das divindades nas culturas do Oriente Médio e da Europa até o século III eram um caminho para tornar presentes seus atributos (CARTLIDGE; ELLIOTT, 2001; WILLIAMSON, 2004).

Fazer ver, impedir de ver: esses dois modos de fabulação da imagem acompanham de perto as narrativas ligadas ao poder. Os regimes de visibilidade implicam sempre o direcionamento daquilo que pode ser imaginado, contado ou fabulado em termos das próprias imagens à disposição: “O que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 29). A herança ocidental, nesse ponto, parece estar mais ligada aos regimes de iconologia grega e da *imago* romana, nos quais a visibilidade é parte integrante da experiência do poder governamental e religioso, do que ao modelo prescrito em sua outra fonte, a cultura judaica, interditando a representação.

A História da Arte, bem como a história das práticas religiosas, oferece registros de imagens associadas ao Cristianismo desde o século II, e a visibilidade será sempre uma de suas principais características — nas pinturas de paredes das igrejas, nos vitrais e murais, mas também no formato das edificações, em sua disposição arquitetônica e simbólica, que encontram seus descendentes longínquos, mas não menos icônicos, nos grandes edifícios comerciais de uma grande metrópole em uma economia globalizada (OYARZUN, 2015).

Isso parece levar ao coração da ideia de “imagem” enquanto produto de um regime de visibilidade: historicamente, a imagem nunca parece ter sido feita para ser vista por si, mas para tornar visível um determinado poder — político, na soberania de Estado, mas também econômico, no mecenato, na encomenda ou em qualquer outra modalidade de pensar em termos da captura do poder na representação e em sua exposição pública (GIUNTA, 2018; 2020).

Em sua origem, segundo Peters (1983) e Gobry (2010), esse tipo de poder tende a ser observado em termos de uma distinção entre as noções

de “ícone” e “ídolo”, palavras que, na atualidade, podem remeter a um significado comum, mas tratavam, originalmente, de aspectos distintos de uma mesma relação com a representação.

O ícone, pensado como *eikon* em sua origem grega, é uma representação capaz de remeter imediatamente ao objeto representado: espera-se, ao ver o ícone, uma semelhança mais do que passageira com a realidade à qual ele se refere. Note-se que não se trata de uma imitação, para a qual os gregos teriam a palavra “mimesis”, mas de uma construção denotativa da semelhança entre realidade e representação.

Por seu turno, o ídolo, do grego antigo *eidolon*, refere-se à imagem formada na mente, relacionada a um determinado objeto — não enquanto devaneio, para o qual havia a palavra *phantasma*, origem, evidentemente, de “fantasma”, mas também de “fantasia”, enquanto a formação descontrolada — e às vezes involuntária — dessas imagens. O ídolo não era necessariamente o elemento que remetia ao conteúdo formado na mente, mas estava ligado à própria ideia — a proximidade com a palavra *eidōs*, de onde vem “ideia”, sugere essa perspectiva. Daí, também, a demanda por um controle ainda mais rígido: o ícone poderia inspirar, mas o ídolo é o que estaria, de fato, incorporado à mente.

Dessa maneira, a captura do real enquanto materialidade se dava sobretudo no regime dos ícones, ao passo que sua transformação em um elemento simbólico se apresentava com mais força na esfera do ídolo enquanto algo próximo de uma “ideia”.

Não por coincidência, regimes políticos dos mais variados matizes tendem a se esforçar no sentido de desenvolver toda uma iconografia do poder, representada nas formas de vestir, na estética das pinturas, fotos e filmes ou, atualmente, nas postagens em redes sociais: o vilipêndio da imagem do adversário precisa ocorrer no mesmo terreno, mas com sentido oposto, a partir da proibição da produção de suas próprias formas de visibilidade — daí o sentido ortodoxo do ícone, mas herético do ídolo, associado à falsidade e ao desvirtuamento do que seria a divindade legítima em cada caso.

Assim, a fabulação da imagem estava presente na forma do revestimento do ícone de um sentido de correção e representação, ao passo que ao ídolo estava relegado um lugar de desprezo, a partir do qual seria possível também narrar, mas de maneira negativa — e a distinção entre esses dois elementos se desenrolou, de várias maneiras, ao longo da história.

Vale observar que a presença desses regimes de visibilidade enquanto formas de poder não parece estar restrita a um elemento histórico, como talvez uma perspectiva genealógica possa sugerir: ao contrário, como sugerem diversos estudos, o estabelecimento das formas de representação da realidade, seja em termos do desenvolvimento de técnicas, seja a partir da formação de novas mentalidades, maneiras de ver e olhar a imagem, segue como problema ligado ao presente: trata-se, no entanto, de pensar em um regime de imagens diante da multiplicação quase infinita de fontes de produção, objetivadas nos *smartphones*.

Se, por um lado, existe uma forma de visualidade que se apega a *selfies*, fotos, vídeos produzidos para registrar eventos e momentos para afirmar que é essa visualidade a fonte de formas de vida “aceitáveis” e legítimas, existe, junto a ela, em tensão constante, um trabalho de fabulação que emperra a confiscação do trabalho imageante, ampliando a rememoração, a produção de comunidades sensíveis e a partilha de narrativas experimentais e dissidentes (RANCIÈRE, 2019).

Pensando no questionamento feito por Derrida (2004), o que o acúmulo de tantos arquivos está, de fato, tentando preservar? Trata-se de capturar, na superfície das imagens, uma situação para fazer sua duração ultrapassar o efêmero do instante? Mas, nesse caso, por que apenas raramente se acessa novamente o acontecimento? Ao que parece, em certa medida, a produção do arquivo ultrapassa a importância do elemento arquivado; fotografa-se, filma-se, registra-se não necessariamente por conta da preservação, em arquivo, de um momento, mas pela produção de visibilidade enquanto registro de uma presença — o arquivo não prova que o objeto existiu, mas a existência de quem registrou o objeto.

O regime de produção de visibilidades se caracteriza pelo destaque dado à produção: os atos de tirar a foto, fazer o vídeo, registrar o momento,

compartilhar, armazenar e curtir ganham um valor específico por si só, eventualmente mais alto do que poderia ser considerado em sua relação com a situação em foco. Registra-se o momento não pela importância de um evento, mas pela importância do registro, pois o arquivo é a garantia de fundo a partir da qual é tecido o registro da fabulação do grupo, a ideia de “ter estado lá” (HAND, 2013, p. 25).

O valor de exposição, assinalado por Benjamin (2006) em seu ensaio, aplica-se na contemporaneidade não apenas à obra, mas, talvez com mais ênfase, a quem produz a visibilidade, sobretudo por incorporar, nesse momento, as expectativas narrativas de elaboração de fabulações ligadas a um grupo no qual se está inserido — a prova de que se “esteve lá”, as fotos e os vídeos de grupo, o eco de uma perspectiva de verdade e autenticidade da imagem se assemelham a uma exposição não mais exclusiva da obra ou do momento, mas de quem a registra. Como recorda Diana Aisenberg (2017, p. 139), “*se desvanece la identidad del objeto visto, tanto como la del sujeto que lo observa*”.

As mudanças na potência de fabulação da imagem

Neste ponto, é possível retomar uma distinção proposta por Lucrécia Ferrara (2002) em relação às diferenças entre o visual e o visível, palavras próximas, mas não exatamente sinônimas, e que parecem guardar um efeito de distinção importante para se compreender o regime estético de produção de imagens contemporâneas. Em uma aproximação inicial, seria possível dizer que a visibilidade convoca o olhar, ao passo que a visualidade é interpelada pela intencionalidade de quem olha. Vale retomar o trecho em que essa distinção aparece:

Propõe-se uma distinção do visual criando-lhe duas categorias: visualidade e visibilidade. A visualidade corresponde à constatação visual de uma referência e, mais passiva, limita-se ao registro decorrente de estímulos sensíveis. A visibilidade, ao contrário, é propriamente semiótica, pois é compatível com a congñição perceptiva como alteridade que caracteriza e desafia a densidade signica (FERRARA, 2002, p. 101).

O que pode ser visto e olhado carrega em si a possibilidade de se tornar visível; tudo aquilo que pode atingir o sentido da visão se coloca como um elemento visual. Enquanto visualidade, não é projetado especificamente para ser visto e provoca um efeito na visão apenas se houver um olhar capaz de mirá-lo: trata-se de um elemento aberto, que pode ser ou não visível a partir de uma lógica de observação, e sua captura não se dá por suas próprias condições, mas pela existência de um olhar que perscruta, interessado em ver.

Nesse sentido, a visualidade se apresentaria como a característica própria de tudo aquilo que pode ser visto, independentemente de haver um olhar provido da intencionalidade para apreendê-lo. Se a visualidade é a característica daquilo que pode ser visto, a visibilidade está ligada à imagem feita para ser vista, dotada, ela mesma, de uma intencionalidade que tenta transmitir, comunicar — ou impor — ao olho que a mira, buscando produzir um determinado efeito, transformá-lo, de modo deliberado, no início de uma relação de caráter estético — no sentido de gerar a produção de algo no sujeito.

A imagem dotada desse aspecto de visibilidade se apresenta como um ato interessado, fruto da vontade de um artista para provocar um determinado efeito dentro de uma perspectiva estética. A paisagem artificial, o jardim planejado, o parque construído, podem efetivamente conter elementos da “natureza”, em seu sentido estrito, mas sua configuração é voltada para uma intencionalidade da captura do olhar de quem se posiciona diante dele (WARNKE, 2004; CAUQUELIN, 2019).

O regime estético da visibilidade se impõe enquanto uma lógica, mais ou menos agitada, de produção: trata-se de uma imagem feita para ser vista e fruída ou, em termos contemporâneos, consumida. Não se trata, desta vez, da imagem como resultado de uma fabulação diante do visual, mas da produção do próprio visível que se objetiva enquanto elemento de mercadoria estética.

Essa distinção parece se tornar particularmente mais aguda a partir do desenvolvimento das tecnologias de produção da imagem a partir do século XIX, prolongando-se pelos duzentos anos seguintes até o regime

estético contemporâneo, no qual a visibilidade, pelo excesso, apaga e torna invisível a visualidade. Se, cerca de um século atrás, Benjamin (2006) identificava as mudanças no estatuto da imagem a partir de sua reprodutibilidade técnica, é possível observar, nos desdobramentos desse processo, uma alteração também nas condições de produção da imagem — a produção da imagem, disponível para qualquer pessoa proprietária de um *smartphone*, apresenta-se como a possibilidade de elaboração virtualmente infinita de novas visibilidades.

Está em jogo, nesse sentido, não apenas as condições de reprodução de algo a partir da técnica, como lembra Benjamin (2006), mas a produção infinita e ininterrupta de visibilidades, desde as imagens elaboradas em complexos sistemas empresariais e técnicos, como as plataformas de conteúdo, a publicidade ou a indústria do entretenimento, até, como analisa Torezani (2022), a autocentrada produção da *selfie* registrada pelo *smartphone* individual, publicada na expectativa de gerar curtidas advindas de uma comunidade com a qual se compartilha a mesma fabulação a respeito dos significados a serem gerados. O momento estético da reprodutibilidade técnica da imagem, típico, parece ser complementado, em algum grau de transformação, pelo regime estético da produção infinita de visibilidades (GIUNTA, 2020).

Produzir o visível significa pensar em imagens feitas não para serem vistas, finalidade evidente de qualquer uma delas, mas para ser consumidas no menor tempo possível em sua substituição ininterrupta pela próxima. Uma vez consumida, pode e deve ser descartada, se não fisicamente de um *smartphone* ou de um cartão de memória, da realidade imediata da pessoa ou do grupo que a produziu. A fabulação coletiva do regime de visibilidade imediato reduz o espaço da memória ao mínimo possível, uma vez que a produção da imagem deve ser ininterrupta e, portanto, sem um maior espaço para a duração, no sentido atribuído por Bergson (2012). A visibilidade não tem duração, sobretudo na medida em que sua importância não está em ser vista, mas em ser produzida e consumida quase imediatamente, recompensada pelo compartilhamento ou pela curtida — transformadas, a partir de certa

escala, na “monetização”, medida da visibilidade contemporânea em sua taxa de conversão em capital.

Contra o empobrecimento da fabulação das imagens pela confiscação realizada no regime capitalista, mencionamos um ponto de interseção importante entre os pensamentos de Rancière (2016; 2019) e Benjamin (2006). Na abordagem de Rancière (2017; 2019; 2021) encontramos a aposta de que a coexistência de temporalidades, permitida pela reorganização da experiência a partir da fabulação, resulta da quebra e da fratura do “tempo dos vencedores”, que passa a ser mesclado com outras temporalidades, perdendo seu poder organizador de controle. A forma de identificar, articular e montar os acontecimentos e as temporalidades permite a abertura de um intervalo (*écart*), uma borda sobre a qual os sujeitos oscilam entre o nada e o tudo. Essa borda é onde Rancière (2017; 2018b) encontra Benjamin (2006): ambos buscando não os avanços do tempo, mas suas paradas, suas suspensões e desvios; ambos valorizando o momento decisivo que antecede o salto para a “criação do espaço desfamiliarizado, desdomesticado” (RANCIÈRE, 2017, p. 182). A fabulação emancipatória desfaz, segundo Rancière, o dilema de termos que optar pelo “tempo dos vencedores” ou pelo “tempo dos oprimidos”. O tempo dos “não vencidos” confere destaque à capacidade de agência e à dignidade dos oprimidos, uma vez que se trata de um tempo da coexistência precária de temporalidades, da articulação de um comum que apresenta e aproxima fatos, coisas, sujeitos, palavras, situações e acontecimentos de modo a alterar a percepção e a inteligibilidade do mundo, considerando o tempo em “suas paradas, superposições, voltas, rodeios e explosões” (RANCIÈRE, 2019, p. 85).

Sob esse aspecto, a fabulação não é apenas o momento de espiar por “uma janela entreaberta para um mundo de vidas e de emoções ignoradas”, mas ela carrega “a potência de estilhaçamento, de multiplicação que explode o tempo dominante — o tempo dos vencedores — no ponto de sua suposta vitória: na beira do nada a que ele relega os que estão fora da palavra e fora do tempo” (RANCIÈRE, 2017, p. 172). Uma vez explodido esse tempo, deve-se abrir espaço para o jogo que é importante na renovação

das formas de vida. Nele, a alteridade tem que escapar à nossa tentativa incessante de tudo categorizar, avaliar, julgar e submeter ao já familiar: ele deve permanecer estranho, infamiliar e, por isso mesmo, inquietante.

Considerações finais

A potência de fabulação das imagens produzidas coletivamente pode se apresentar como ponto de desafio e resistência diante de um regime de visualidade no qual a proliferação descontrolada de estímulos visuais se posiciona à beira do limite da visibilidade. Vimos que o imaginário instaurado pela fabulação, seja ela expressa pela arte, pelo cinema, pelo texto literário, evidencia um intervalo no seio de “um *continuum* temporal supostamente homogêneo” (RANCIÈRE, 2018b, p. 35), permitindo que momentos quaisquer emergjam a partir de limiares que desafiam o olhar e promovem a oscilação entre a reprodução do mesmo e a possível emergência do novo.

Benjamin (2006) fala do espaço de jogo (*Spielraum*) como um espaço de vida, lugar de resistência, de política inventiva e transformadora. Seria possível dizer que a fabulação configura um espaço de jogo como um “espaço vazio”, uma abertura para o redesenho e a redistribuição dos elementos e ocupações do cotidiano, que trazem movimento, promovem o intervalo que sacode a vida, porque jogar é experimentar, transformar. Rancière comenta que a fabulação que orienta o trabalho das imagens rasura “o dispositivo consensual a partir de um dispositivo experimental que mostra a possibilidade do impossível” (RANCIÈRE, 2024, p. 103) e aproxima uma multiplicidade “de narrativas sérias ou fantasiosas, de documentos históricos, de coleções de objetos testemunhas ou mitos perdidos na noite dos tempos” (RANCIÈRE, 2017, p. 132).

Assim, a fabulação que transforma as coordenadas da experiência instaura um espaço liminar, um espaço de jogo que possui intervalos e vazios nos quais se pode respirar e redefinir o rumo das coisas. Ainda é possível *experimentar*, porque ainda existe um espaço não preenchido, um espaço para jogar, imaginar, criar juntos, fraturando por dentro a lógica do espetáculo.

Conflito de interesses: nada a declarar.

Fonte de financiamento: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais.

Contribuições dos autores: Marques, A. C. S.: conceituação, metodologia, análise formal, escrita – primeira redação, escrita – revisão e edição, obtenção de financiamento. Martino, L. M. S.: conceituação, metodologia, análise formal, escrita – primeira redação, escrita – revisão e edição, obtenção de financiamento.

Disponibilidade dos dados da pesquisa: Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo está disponível mediante solicitação ao autor correspondente.

Referências

- AISENBERG, D. *Apuntes para um aprendizaje del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense, 2006. v. 1. p. 34-71.
- BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- CARTLIDGE, D.; ELLIOT, K. *Art and the Christian Apocrypha*. Londres: Routledge, 2001.
- CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- CÉSAR, M. A ambivalência da imagem. *Poiesis*, v. 1, n. 13, p. 31-44, 2009. <https://doi.org/10.22409/poiesis.1013.11-26>
- DERRIDA, J. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 2018.
- FERRARA, L. *Design em espaços*. São Paulo: Rosari, 2002.
- GIUNTA, A. *Escribir las imágenes*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2018.
- GIUNTA, A. *Contra el canon*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2020.
- GLANTZ, M. E. *por tudo olhar, nada via*. Rio de Janeiro: Relicário, 2021.
- GOBRY, I. *Le vocabulaire Grec de la Philosophie*. Paris: Elipses, 2010.
- HAND, M. *Ubiquitous photography*. Londres: Polity, 2013.
- HAROCHE, C. Manières de regarder dans les sociétés démocratiques contemporaines. *Communications*, v. 75, p. 147-169, 2004.
- MARIN, L. *Les pouvoirs de l'image*. Paris: Seuil, 1998.
- MARQUES, A.; MARTINO, L. M. S. Entre o digno e o precário: enquadramento biopolítico de mulheres em fotografias jornalísticas sobre o Programa Bolsa-Família. *Bakhtiniana*, v. 15, n. 1, p. 33-60, 2020a. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/39739>. Acesso em: 5 ago. 2024.

- MARQUES, A.; MARTINO, L. M. S. Fotografias do limiar. *Interin*, v. 25, n. 2, p. 83-110, 2020b. <https://doi.org/10.35168/1980-5276.UTP.interin.2020.Vol25.N2.pp83-110>
- MARQUES, A.; MARTINO, L. M. S. O momento qualquer e a coexistência de temporalidades liminares em Jacques Rancière. *Logos*, v. 28, n. 3, p. 36-52, 2021. <https://doi.org/10.12957/logos.2021.62617>
- MARTINO, L. M. S.; MARQUES, A. A imagem na parede: presenças da fotografia como afirmação e insurgência por famílias empobrecidas na depressão norte-americana dos anos 1930. *Iluminuras*, v. 23, n. 62, p. 236-247, 2022. <https://doi.org/10.22456/1984-1191.116095>
- MILLMANN, I. F.; SANTOS, A.; ROSA, A. P. “Cuidado ao acessar. Imagens fortes”: a circulação do discurso sobre violência urbana a partir de lógicas jornalísticas e policiais. *Parágrafo*, v. 6, n. 2, p. 77-89, 2018.
- OYARZUN, P. *Arte, visualidad y historia*. Santiago: Ed. Universidad Diego Portales, 2015.
- PETERS, F. R. *Léxico filosófico grego*. Lisboa: 70, 1983.
- PRASS, M. A.; ROSA, A. P. Ressignificação imagética. *Conexão*, v. 17, n. 33, p. 223-238, 2018.
- RANCIÈRE, J. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La Fabrique Éditions, 2000.
- RANCIÈRE, J. *Et tant pis pour les gens fatigués*. Paris: Amsterdam, 2009a.
- RANCIÈRE, J. Les territoires de la “pensée partagée”. Entretien a Jacques Lévy, Juliette Rennes et David Zerbib. In: RANCIÈRE, J. *Et tant pis pour les gens fatigués*. Paris: Amsterdam, 2009b. p. 572-586.
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, J. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papyrus, 2013.
- RANCIÈRE, J. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- RANCIÈRE, J. *Les bords de la fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2017.
- RANCIÈRE, J. *La Méthode de la scène*. Paris: Éditions Lignes, 2018a.
- RANCIÈRE, J. *Les temps modernes*. Paris : La Fabrique, 2018b.
- RANCIÈRE, J. O desmedido momento. *Serrote*, n. 28, p. 77-97, 2018c.
- RANCIÈRE, J. *Le travail des images*. Conversations avec Andrea Soto Calderón. Dijon: Les Presses du Réel, 2019.
- RANCIÈRE, J. *Pequena máquina anti-hierárquica: entrevista sobre o método da cena*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2021.
- RANCIÈRE, J. *As palavras e os danos*. São Paulo: 34, 2024.
- ROSA, A. P. Visibilidade em fluxo: os níveis de circulação e apropriação midiática da imagem. *Interin*, v. 21. n. 2, p. 60-81, 2016.
- TOREZANI, J. *As selfies do Instagram*. Santa Cruz: Editus, 2022.
- WARNKE, M. *Political landscape*. Chicago: Editora da Universidade de Chicago, 2004.
- WILLIAMSON, B. *Christian Art*. Oxford: OUP, 2004.
- ZÁTONI, M. *Arte y creación*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.

Sobre os autores

Ângela Cristina Salgueiro Marques: professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Comunicação pela UFMG. Pós-Doutora pela Universidade de Grenoble, França. E-mail: angelasalgueiro@gmail.com.

Luis Mauro Sá Martino: doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, professor da Faculdade Cásper Líbero e professor visitante do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: lmsamartino@gmail.com.

Recebido: 12/08/2024
Aceito: 18/02/2025

“Memes são bons para pensar”... sobre consumo e cultura material: atividade avaliativa com o uso de starter packs

“Memes are good for thinking”... about consumption and material culture: an evaluative activity using starter packs

Guilherme Libardi¹ 

Resumo: *O texto aborda uma atividade de avaliação aplicada a uma turma de Comportamento do consumidor na qual os(as) alunos(as) deveriam criar e descrever um meme starter pack, correlacionando-o com discussões inerentes à antropologia do consumo e cultura material. Após acumular os trabalhos desenvolvidos ao longo de 3 semestres, reuni 59 starter packs, que permitiram observar 7 temas que mais interessaram aos(as) alunos(as): Esporte; Classe; Tecnologia; Música; Estilo de vida; Sexualidade; Política; e Outros. O conteúdo dos memes revela que os(as) estudantes optaram por ilustrar identidades às quais se filiam, mas também exploraram outros grupos sociais dos quais se afastam radicalmente. Esta atividade avaliativa se demonstrou efetiva para promover a compreensão da importância das práticas e dos objetos para a produção de identidades no mundo contemporâneo.*

Palavras-chave: *recurso pedagógico; starter pack; comportamento do consumidor; consumo; identidade.*

¹Universidade Federal de São Carlos – São Carlos (SP), Brasil.

Editores: Tânia Marcia Cezar Hoff  e Gisela Grangeiro da Silva Castro 

Abstract: *The text addresses an evaluative activity applied to a Consumer behavior class in which students were asked to create and describe a meme starter pack, correlating it with issues inherent to the anthropology of consumption and cultural material. After gathering the assignments developed over three semesters, I put together 59 starter packs, which allowed me to observe seven topics that most interested the students: sports; class; technology; music; lifestyle; sexuality; politics; and others. The content of the memes reveals that students chose to illustrate identities to which they belong, but also explored social groups from which they radically distance themselves. This evaluative activity has proven to be effective in promoting an understanding of the importance of practices and objects for the production of identities in the contemporary world.*

Keywords: *pedagogical resource; starter pack; consumer behavior; consumption; identity.*

Introdução

Nos cursos de Publicidade e Propaganda, o tema “comportamento do consumidor” costuma estar sempre contemplado, seja em disciplina homônima, ou através de outros nomes, como *Estudos do consumo*, *Psicologia do consumidor* ou, simplesmente, *Psicologia*. Neste texto, utilizo a nomenclatura “comportamento do consumidor” para me referir aos temas abarcados por ela.

Para o(a) aspirante a(à) publicitário(a), aproximar-se de uma compreensão da complexidade do humano é tarefa fundamental. Disciplinas como Filosofia, Antropologia e Sociologia, quase sempre oferecidas nos primeiros semestres do curso, fornecem a base para uma abordagem humanística da prática profissional. A disciplina *Comportamento do consumidor*, geralmente, surge na grade curricular após o contato do(a) aluno(a) com as propedêuticas citadas, por volta do terceiro ou quinto semestre. A ela, de forma geral, cabe abordar questões psicossociais inerentes ao processo de compra e às práticas de consumo propriamente ditas, podendo ganhar diferentes contornos, a depender da ementa da disciplina e do perfil do(a) professor(a) ministrante. Mais à frente, abordo com maior investimento as especificidades da disciplina a partir da experiência docente que proponho relatar aqui.

Neste artigo, portanto, pretendo discutir acerca da experiência de aplicação de uma atividade avaliativa em que o meme *starter pack* foi utilizado como recurso didático na disciplina *Comportamento do consumidor*. A avaliação foi proposta a uma turma da referida disciplina, inerente ao curso de Publicidade e Propaganda do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Decom/UFRN). Para além de explicitar a experiência docente, busco situar o debate acerca da centralidade de uso de novas linguagens nas práticas pedagógicas em sala de aula no ensino superior, sobretudo no curso de Publicidade e Propaganda, no pano de fundo das possibilidades do docente em sustentar tantas transformações.

Desde o início do presente século, esta já é uma preocupação em vista no campo da Educomunicação. Conforme apontado por Soares (2000,

p. 12), “outra questão ganha relevância e diz respeito às condições que os professores têm de conviverem com o novo *modus comunicandi*, próprio das novas tecnologias e inerentes à natureza das comunidades virtuais”. Peterossi e Meneses (2005, p. 105) também diagnosticavam a mudança dos tempos na paisagem tecnológica e suas reverberações no processo de ensino-aprendizagem, alegando que “as novas tecnologias estão alterando a natureza do que é preciso aprender, de quem precisa aprender, de quem ensina e do como pode ser ensinado”.

Mais recentemente, Citelli, Soares e Lopes (2019) discutiram sobre os desafios impostos à Educomunicação. Dentre eles, há o problema do diálogo na relação professor e aluno, situação em que muitas vezes — e cada vez mais — o docente acaba por performar um monólogo no curso das aulas expositivas. Um segundo ponto que vale destacar é o problema dos dispositivos, cujo uso poderia representar uma oportunidade de fazer circular novas linguagens. Os autores reconhecem que “[a] experiência da sala de aula [...] nem sempre está atenta a tais paisagens, pois tende a restringir a circulação das linguagens à modalidade verbal (cuja importância é inequívoca), deixando escapar as ricas sugestões permitidas pelos planos icônicos, cromáticos, sonoros etc.” (CITELLI; SOARES; LOPES, 2019, p. 19).

Neste texto, portanto, a tematização da atividade se propõe a contribuir, de forma modesta, ao debate situado no campo da Educomunicação, tentando pensar de que maneira um outro *modus comunicandi* mediado pelas oportunidades inauguradas via novas tecnologias e linguagens — como os memes — podem mitigar problemas atuais, como o pouco diálogo constatado entre docentes e discentes.

Inicialmente, apresento ao(à) leitor(a) os principais objetivos da disciplina em que a atividade foi elaborada e o seu contexto de aplicação; em seguida, discuto sobre a relevância do meme na contemporaneidade e as especificidades do “meme *starter pack*” para, na sequência, discutir acerca das potencialidades de tal proposta avaliativa a partir das elaborações por parte dos(as) alunos(as).

Comportamento do consumidor: uma disciplina de múltiplas faces

Conforme já apontado na introdução, *Comportamento do consumidor* trata-se de uma disciplina central nos cursos de graduação em Publicidade e Propaganda no Brasil, uma vez que, além da sua importância pedagógica na formação de alunos(as), abarca algumas obrigações institucionais previstas por documentos oficiais. No Parecer do CNE/CES n.º 146/2020 (BRASIL, 2020), que trata das Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Publicidade e Propaganda, é destacada a relevância do desenvolvimento de capacidades para que os(as) futuros(as) publicitários(as) possam compreender os hábitos dos(as) consumidores(as). Ainda, entre as competências a serem desenvolvidas, tem-se a capacidade de os(as) estudantes conectarem-se criticamente aos sujeitos consumidores e às suas práticas de produção de sentido frente à publicidade, por exemplo, bem como a “sensibilidade solidária; conexão social; fascínio por pessoas; postura investigativa; interpretação psicológica, cultural e social dos sujeitos” (BRASIL, 2020, p. 32). A disciplina *Comportamento do consumidor* — mas não só ela —, por tratar essencialmente do estudo de aspectos macrosociais e práticas individuais e sua relação com o consumo, responsabiliza-se, em grande medida, pelo desenvolvimento das competências citadas.

No Decom/UFRN, a referida disciplina¹ tem carga horária de 60 horas, encontra-se situada no 5º semestre e tem como pré-requisito a matéria chamada *Psicologia social e comunicação*². Lecionei esta disciplina no Decom/UFRN em três ocasiões consecutivas: 2021/2, 2022/1 e 2022/2, buscando, a partir da ementa, construir um programa com forte inspiração interdisciplinar, ciente dos desafios inerentes a tal abordagem que residem, principalmente, na sua natureza ambígua: “[n]avegar na ambiguidade exige aceitar a loucura que a atividade interdisciplinar desperta e a lucidez que ela exige” (FAZENDA, 1998, p. 21).

1 De acordo com a estrutura curricular vigente, que entrou em vigor em 2018/2.

2 Disciplina do 4º semestre, de 60 horas, que, de acordo com a ementa, aborda formas sociais contemporâneas e os novos processos de subjetivação (SIGAA, 2023).

Para isto, empreendi um corpo de aulas e leituras³ que propusesse o entendimento do consumo como uma prática sociocultural complexa, com diversas facetas, o que se filia à minha íntima aproximação epistemológica com os Estudos Culturais Latino-Americanos. Ela foi dividida em quatro eixos de abordagem: antropológico⁴; sociológico⁵; psicanalítico⁶; e mercadológico⁷. Não cabe aqui discorrer teoricamente sobre de que forma cada uma das abordagens contribuiu para os entendimentos acerca do que se trata o consumo. Entretanto, apenas reitero que, dada a filiação com uma abordagem sociocultural para pensar tal fenômeno, busquei me aproximar de uma perspectiva mais compreensiva e ponderada, ou seja, menos pessimista ou denunciata acerca do papel do consumo nas sociedades contemporâneas. A partir da construção de um programa orientado a esse viés, foi possível estabelecer diálogos interdisciplinares para compreender o consumo como eixo estruturante da vida moderna, a importância da cultura material, as motivações conscientes e inconscientes para a compra e o poder mediador das variáveis socioculturais. Apresentadas as diretrizes gerais da disciplina e de que forma ela foi encaminhada nos três semestres em que a lecionei, sigo para a apresentação da atividade avaliativa proposta.

Atividade de avaliação: instruções gerais

Na UFRN, os(as) estudantes devem realizar três avaliações. A avaliação da qual trato neste artigo refere-se à primeira atividade, que contempla os debates acerca da emergência dos estudos de consumo no Brasil e a abordagem antropológica para discutir sobre cultura material. As orientações referentes à atividade avaliativa foram expostas em aula e, também, publicadas em um documento *.pdf*, disponibilizado à turma via SIGAA. Nele, a avaliação foi introduzida da seguinte forma:

3 Tanto teóricas, quanto “aplicadas”.

4 Através de autoras(es) como: Livia Barbosa, Colin Campbell, Mary Douglas e Rosana-Pinheiro Machado.

5 Através de autoras(es) como: Livia Barbosa e Néstor García Canelini.

6 Através de autoras(es) como: Sigmund Freud, Clotilde Perez, Naiara Pereira de Vaz e Anna Isabel Araújo.

7 Através de autores como: Philip Kotler e Michael Solomon.

Como disseram Mary Douglas e Baron Isherwood em 1979, parafraseando Lévy-Strauss, “*O consumo é bom para pensar*”. Contemporaneamente, no cenário das identidades pós-modernas (fragmentadas, móveis e inacabadas), o consumo se apresenta como eixo estruturante de formas estéticas e comportamentais de vida. Dependendo da filiação teórica, o nome para esses agrupamentos identitários será reconhecido como “grupos”, “culturas”, “tribos”, etc. Independentemente disso, é notório que muitos indivíduos conectam-se fortemente a uma organização identitária específica, reproduzindo seus sistemas simbólicos e morais. Apenas para nomear alguns, podemos falar de: *Fariálimers*; *Emos*; *Funkeiros*; *Otakus*; *Hippies*; *Hipsters*, etc.

Após este preâmbulo, expus o objetivo de forma mais direcionada: “O objetivo desta avaliação é escolher alguma identidade e ilustrar quais os elementos da cultura material integram o seu sistema de representações. A ideia é criar um ‘*starter pack*’, ou seja, quais as coisas essenciais que um ‘*roqueiro*’ (por exemplo) deve possuir e/ou fazer?” Para tanto, os(as) estudantes deviam cumprir três objetivos específicos, com seus respectivos pesos, que constituiriam suas notas:

- a) Apresentação da identidade (de onde surgiu e qual o elemento central ao redor do qual seus membros se organizam?) (3 pts.);
- b) Elementos da cultura material que caracterizam esse grupo: apresentar e descrever entre 3 e 5 coisas ou práticas (3 pts.);
- c) A partir da identidade apresentada, realizar uma breve reflexão sobre a importância dos elementos da cultura material na sociedade de consumo quanto ao seu caráter integrativo, citando ao menos 2 autores vistos em aula (4 pts.).

Por não se tratar de uma disciplina com foco em desenvolvimentos gráficos, dispensei a obrigatoriedade de produzir visualmente o meme do *starter pack*. Entretanto, adianto, a maioria dos(as) alunos(as) o produziu tal como os códigos de linguagem do meme que circulam popularmente na internet, que conheceremos na seção seguinte. Na esteira do que é discutido por Scolari (2010, p. 55), “fomentar a criação de conteúdos no

âmbito educativo significa passar do contexto do *conteúdo gerado pelo usuário* (um conceito proveniente do ecossistema midiático) aos *conteúdos gerados pelos estudantes*⁸. O trabalho era individual ou em dupla e não precisava ser apresentado, apenas enviado por escrito via sistema, obedecendo o limite de 1.500 palavras.

Antes de apresentar os resultados da aplicação da avaliação, é importante contextualizar algumas discussões em torno do papel do meme na cultura digital contemporânea, e em específico sobre o meme do *starter pack*, evidenciando seu surgimento e suas principais características.

O meme: breves apontamentos

Em 1976, o biólogo Richard Dawkins, em sua busca por uma verdade universal para a biologia, identifica nos genes um comportamento muito peculiar com potencial de tornar-se um princípio geral aplicável a todos os seres orgânicos: seu caráter replicador. Extrapolando o nível microscópico do gene, o cientista se questiona sobre outros tipos de replicadores que poderíamos supostamente encontrar no universo. Sua imaginação o leva a sugerir que um novo elemento replicador está bem diante de nós, em nosso planeta, em constante evolução: a cultura. À condição replicadora da cultura, Dawkins (1989) dá o nome de “meme”, que ele conceitua como a unidade de transmissão cultural, uma unidade de imitação.

Exemplos de memes são melodias, idéias, *slogans*, as modas no vestuário, as maneiras de fazer potes ou de construir arcos. Tal como os genes se propagam no *pool* gênico saltando de corpo para corpo através dos espermatozoides ou dos óvulos, os memes também se propagam no *pool* de memes saltando de cérebro para cérebro através de um processo que, num sentido amplo, pode ser chamado de imitação (DAWKINS, 1989, p. 254).

8 Tradução nossa. No original: Fomentar la creación de contenidos en el ámbito educativo significa pasar del *contenido generado por el usuario* (un concepto proveniente del ecossistema mediático) a los *contenidos generados por los estudiantes*.

O conceito original de “meme”, conforme tratado pelo biólogo, permaneceu praticamente adormecido até o surgimento da web 2.0⁹ e a emergência da cultura participativa¹⁰, quando pessoas comuns e pesquisadores(as) começaram a observar, em fóruns de discussão e em sites de redes sociais, a circulação de um tipo de material esteticamente simplório, com imagem e texto, e geralmente com teor humorístico. Esses conteúdos gráficos eram espontaneamente desenvolvidos e compartilhados por usuários da *World Wide Web*. Ressurge, portanto, o conceito de “memes”, acoplado do sufixo “da internet”, nomeando, desta vez, conteúdos miméticos e remixáveis desenvolvidos e compartilhados no ambiente digital. Shifman (2014) resume que a condição mimética diz respeito à capacidade do meme da internet de ser imitável por outras pessoas. O autor atesta que a imitação é algo que as pessoas sempre fizeram: imitam seus pais, seus professores, amigos e celebridades. O que muda a partir da emergência da web 2.0 é a visibilidade expandida desta prática. No YouTube, torna-se possível encontrar milhares de versões, feitas por usuários comuns, de um mesmo vídeo que acabou viralizando¹¹. Já a remixabilidade é considerada um elemento mais recente, tratando-se de uma prática que só se faz possível a partir do acesso a ferramentas tecnológicas que permitam criar/editar conteúdos para a sua posterior publicação na web. Na remixagem, o usuário edita a imagem ou vídeo, alterando elementos visuais e/ou sonoros, propondo uma releitura da versão original do meme¹². Requer, assim, certo conhecimento técnico para fazê-lo.

- 9 Conforme definida por Jenkins, Green e Ford (2015), trata-se de um modelo de negócios na internet que possibilita a participação dos usuários. Se até então os sujeitos possuíam uma relação “passiva” com os conteúdos da web, com a ascensão da sua versão 2.0 tornou-se possível produzir conteúdos tais como blogs, formando comunidades e grupos de discussão.
- 10 Tributária da web 2.0 e que define uma “cultura em que fãs e outros consumidores são convidados a participar ativamente da criação e da circulação de novos conteúdos” (JENKINS, 2013, p. 323).
- 11 Conforme proposto por Jenkins, Green e Ford (2015), chamar determinado conteúdo de “viral” significa indicar que o mesmo se disseminou entre os públicos de forma extremamente rápida através da internet (portais de notícias, blogs, sites de redes sociais). A viralização na internet trata-se, portanto, de caracterizar um comportamento em rede no qual agentes propagam rapidamente e de forma ativa determinado conteúdo.
- 12 Souza e Passos (2021) discutem, de forma bastante didática, alguns exemplos a partir de diferentes apropriações de memes do Presidente Lula.

O meme da internet, portanto, torna-se um artefato cultural do mundo contemporâneo, capaz de representar conteúdos relacionados a aspectos socioculturais locais e globais através do uso de recursos imagéticos, textuais e sonoros. No limite, conforme atestado por Shifman (2014, p. 182), “memes da internet têm um papel chave nas formulações contemporâneas sobre participação política e globalização cultural”¹³.

Em toada parecida, Miller *et al.* (2019) exploram os memes como uma forma indireta de expressão e controle das normas morais na internet. Ele observa que os memes não apenas reforçam o que se acredita ser normativo, mas também oferecem às pessoas uma maneira de se posicionar criticamente ou expressar valores, sem o confronto direto de uma postagem textual mais elaborada (os *textões*). Isso é, em grande parte, facilitado pelo caráter visual dessa linguagem, potencializado pelas redes sociais. Dessa forma, os memes são vistos como uma forma de “vigilância moral” por meio da qual os usuários promovem e reafirmam normas culturais de maneira humorística e acessível.

Obviamente, nem toda mensagem postada na web terá capacidade de propagar-se. São necessárias condições socioculturais, literacias e capacidades interpretativas específicas para que determinado conteúdo possa ser imitado e/ou remixado com efetividade. Conforme bem apontado por Blackmore (2000, p. 73), “o ponto de vista do meme é aquele que considera seu entorno para ver de quais oportunidades de replicação ele dispõe. O que necessita um meme para fazer mais cópias de si mesmo, e o que o impedirá de fazê-lo?”¹⁴.

Desde a emergência da web 2.0, incontáveis conteúdos que foram lançados na rede mundial de computadores tornaram-se memes, possibilitando, além da descrição de suas principais características conforme mencionadas acima (SHIFMAN, 2014), a identificação de uma certa

13 Tradução nossa. No original: “Internet memes play a key role in contemporary formulations of political participation and cultural globalization”.

14 Tradução nossa. No original: “el punto de vista del meme es aquel que contempla su entorno para ver de qué oportunidades de replicación dispone. ¿Qué necesita un meme para hacer más copias de sí mismo, y qué le impedirá hacerlo?”.

tipologia dos memes. O autor, por exemplo, reconhece nove tipos de memes que, segundo ele, trata-se de formatos importantes que pautaram a produção de memes na última década (2004-2014). Entre eles, destacamos os *LOLcats* e os *rage comics*, representados respectivamente na Figura 1 abaixo:

Figura 1 – Memes



Fonte: disponível em: <https://www.flickr.com/photos/mafaioz/5567019183> e <https://tinyurl.com/yc44cmsa>. Acesso em: 1º nov. 2024.

Identificar categorias de memes, claro, é uma tarefa contínua, dada a velocidade com que novos memes surgem na cultural digital. Um estudo mais recente, publicado em 2020, considera 11 tipos de memes (IBÁÑEZ, 2020). Entre eles, o autor destaca o meme do *starter pack*, ao qual me debruçarei a partir daqui.

Starter pack: prototipando identidades

O *starter pack* trata-se de um meme e, como todo o conteúdo deste tipo, possui uma história, ou seja, uma postagem originária e primeira que foi catapultada para a condição de “meme”. Conforme o portal *Know your meme*¹⁵, sua origem data de 27 de setembro de 2014, quando uma

15 O site se apresenta como um portal que pesquisa e documenta memes da internet e fenômenos de viralização. Foi fundado em 2008 e, desde então, já foi citado como fonte oficial de veículos de comunicação e também para pesquisa científica. Destaco que, no Brasil, temos um repositório de memes semelhante que se chama *Museu de memes*, projeto encabeçado e coordenado por Viktor Chagas e seu grupo de pesquisa coLAB, da Universidade Federal Fluminense.

usuária do Twitter postou três imagens representando partes de uma/um cabeça/rosto de uma (supostamente) mulher branca, organizadas em um quadro. Tais imagens mostravam um cabelo em formato de coque; uma orelha com brinco grande, dourado e em formato de argola; e uma fotografia de um rosto focando na área entre nariz, boca e queixo, na qual a mulher tinha um piercing logo acima do lábio inferior, localizado à direita. Essas três imagens, representando partes de um corpo humano, provavelmente de uma pessoa do sexo feminino, tinham como legenda “O ‘Eu namoro caras negros’ starter pack¹⁶” (KNOW YOUR MEME, 2014), conforme pode ser conferido na imagem que segue (Figura 2):

Figura 2 – Primeiro “starter pack”



Fonte: Know your Meme (2014).

O que a usuária da plataforma estava sugerindo era que todas as mulheres brancas que se relacionam com homens negros costumam usar aquele tipo

16 Tradução nossa. No original: “The ‘I date black guys’ starter pack”.

de brinco, um piercing perto da boca e um cabelo em formato de coque. Tais elementos, portanto, seriam como os signos básicos que comporiam a identidade deste tipo de mulher específica que tem como prática “namorar homens negros”, um tipo de kit inicial. De acordo com o site consultado, em menos de um mês o X (à época, Twitter) já contava com centenas de postagens com *starter packs* de todos os tipos, sendo mencionados mais de 640 mil vezes por semana. Desde então *starter packs* seguem sendo elaborados para representar toda a sorte de relação entre indivíduos, grupos e práticas.

Obviamente, a produção e replicação dessas postagens revelam — como todo o meme — especificidades culturais, simplificações e, muitas vezes, preconceitos contra determinados grupos. De forma geral, Eschler e Menking (2018, p. 2) consideram que *starter packs* “ilustram um protótipo de um artefato cultural, de membros de uma comunidade, ou de uma experiência compartilhada¹⁷”. No estudo do autor e da autora, a seguinte pergunta tenta ser respondida: “Como a identidade social é concebida ou expressa em memes de *starter packs*?¹⁸”.

Avançando na interpretação dos dados, Eschler e Menking (2018) discordam de uma leitura que pudesse sugerir que tal meme em questão seja “categorizador” de grupos e indivíduos ou produtor de estereótipos e caricaturas. Alegam que os *starter packs* representam uma “bricolagem semiótica” mais complexa, uma vez que oferecem uma série de figuras isoladas que precisam ser interpretadas como um todo a partir de uma orientação em texto (a legenda). Preferem, assim, nomear os *starter packs* como “protótipos de identidades”. Citando Donath (2014), explicam que o termo “protótipo” refere-se, na perspectiva das identidades, à atividade de reduzir as peculiaridades de grupos sociais ao menor denominador comum, ou seja, “um conjunto de pequenas dicas sociais que uma pessoa pode utilizar para inferir outra informação sobre o mundo social de um indivíduo¹⁹” (ESCHLER; MENKING, 2018, p. 9).

17 Tradução nossa. No original: “*illustrating a prototype of a cultural artifact, member of a community, or shared experience*”.

18 Tradução nossa. No original: “*How is social identity conveyed or expressed in starter pack memes?*”.

19 Tradução nossa. No original: “*a set of minimal social cues that a person can use to infer other information about an individual's social world*”.

Apesar do tratamento brando em relação aos *starter packs*, menos politicamente preocupado e, eu diria, ligeiramente relativista, é necessário reconhecer que tais memes podem, sim, operar uma violência simbólica de magnitude em relação a certos grupos sociais. Tratar o processo de estereotipagem apenas como “dicas sociais” neutraliza a dimensão simbólica — e, portanto, política — que reside no meme. Hall (2016), referência dos Estudos Culturais e autor fundamental nos estudos de identidade, considera que a estereotipagem está sempre operando uma articulação entre representação, diferença e poder. Desse modo, segundo o autor, “o primeiro ponto é que a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e ‘fixa’ a diferença” (HALL, 2016, p. 191). Retomando à postagem que originou o meme *starter pack* (Figura 2), é essencial reconhecer que, nela, reside uma articulação de violências simbólicas operadas nas dimensões de gênero e de raça, travestidas de um humor sutil — recurso, como já foi dito, quase sempre presente na linguagem dos memes.

Retornando aos achados de Eschler e Menking (2018), temos que, através de uma análise de conteúdo de 500 memes do tipo *starter pack* postados no *Reddit*, o autor e a autora observam que 71,6% deles usam signos de consumo para codificar o meme, representando, através de produtos e marcas, determinado grupo ou determinada prática.

A hegemonia do uso de signos de consumo para representar grupos sociais não é algo surpreendente. Nas sociedades contemporâneas, valores e ideologias abstratas que informam as premissas de uma identidade social são, majoritariamente, representadas a partir de rituais que encontram, nas práticas de consumo de bens e serviço, a possibilidade de sua materialização. Os produtos e as marcas, conforme defendem Douglas e Isherwood (2006), tornam-se a parte visível da cultura, responsáveis por organizar e refletir a estrutura social e as relações de poder dentro de uma sociedade, e cujo uso ultrapassa a dimensão utilitarista, transformando-se em um veículo de significados simbólicos. Barbosa (2004) complementa, lembrando que as coisas, para além de servirem para a reprodução biológica que garante nossa sobrevivência (alimento, casa, roupas), asseguram também a nossa reprodução social, produzindo fronteiras simbólicas entre nós e outros e fornecendo insumos materiais

para a estabilização de identidades²⁰: não comemos, moramos e vestimos “genericamente”, mas sim de forma estruturada por múltiplas condições culturais, econômicas e sociais, podendo revelar desde os costumes de uma nação até suas profundas desigualdades sociais.

O antropólogo Daniel Miller (1998), reconhecendo a influência de Mary Douglas sobre a sua reflexão, aborda o tema da cultura material ao sugerir que qualquer análise sobre a materialidade dos artefatos concretos deve ser conduzida por uma estratégia metodológica que reconheça a maneira com que essa materialidade (re)produz subjetividades. Sendo assim, a cultura material não é apenas um reflexo material de gostos e preferências, mas também um meio pelo qual identidades são forjadas. Avançando em suas pesquisas sobre a cultura material, o autor oferece a seguinte definição: “uma via indireta para compreender as pessoas e os relacionamentos, mas [por onde] podemos chegar mais depressa ao nosso destino e ir muito mais longe que inúmeras outras vias mais tentadoras e diretas” (MILLER, 2013, p. 225). O autor também aponta para a condição ativa, viva e produtiva das coisas, dos objetos, que fazem as pessoas tornarem-se “alguém”, aludindo ao exemplo das vestimentas suntuosas de imperadores. As coisas, portanto, possuem valor simbólico e funcionam como um meio para pensar sobre relações, valores, identidades e sobre a própria sociedade.

O meme *starter pack*, nesse sentido, adquire relevância pois estimula que possamos pensar sobre a função da cultura material e das práticas rituais para a reprodução de grupos sociais e para a estruturação simbólica das identidades. Tanto a compreensão quanto a produção de tal meme requerem exercícios de abstração e, principalmente, de uma percepção antropológica aguçada, capaz de costurar os signos da cultura material para prototipar a identidade em questão. Tal “costura” pode ser entendida pelo conceito de “intertextualidade” que, no âmbito da circulação dos *starter packs*, “podem ajudar a erguer limites simbólicos em torno de uma cultura por meio de um sistema de referencialidade mútua” (MILTNER, 2020, p. 506).

20 Muitos outros autores e autoras se debruçam sobre a questão. Cf. Clotilde Perez, Elisa Piedras, Grant McCracken, Rosana Pinheiro-Machado, Everardo Rocha etc.

Assim, compreendida a relação entre o meme *starter pack* e sua função para “pensar” consumo e identidades, sigo na seção seguinte com o relato acerca dos resultados da aplicação da atividade avaliativa que, lembrando, tinha como objetivo a produção de *starter packs* para discutir a importância da cultura material.

Resultados da aplicação da atividade: como ser um jovem buseiro e outras identidades

Ao longo dos três semestres consecutivos²¹ em que a atividade foi aplicada, no âmbito da disciplina *Comportamento do consumidor* (Decom/UFRN) enquanto fui ministrante, reuni ao todo a elaboração de 59 *starter packs* produzidos pelos(as) alunos(as) de forma individual ou em dupla. Após reunidas por mim em um quadro, busquei categorizá-las sob sete etiquetas que sintetizassem o “tipo” de identidade prototipada para a elaboração do meme. As categorias foram as seguintes:

- Esporte: identidades que remetem à prática esportiva ou a torcidas;
- Classe: aludem a variáveis econômicas como elemento principal;
- Tecnologia: organizam-se em torno da apreciação e do consumo de aparatos tecnológicos e digitais;
- Música: têm em cenas sonoras a principal fonte de referência estética e comportamental;
- Estilo de vida: aderem a práticas cotidianas a partir da vinculação a um certo tipo de movimento, tendência ou comportamento;
- Política: remetem suas identidades a ideologias políticas;
- Outros: identidades que se estruturam em práticas bastante nichadas e isoladas.

No Quadro 1, é possível observar os grupos identitários produzidos pelos(as) alunos(as), organizados a partir das categorizações elaboradoras a posteriori por mim:

21 Em 2022/1, 11; em 2022/2, 21; e em 2022/2, 26.

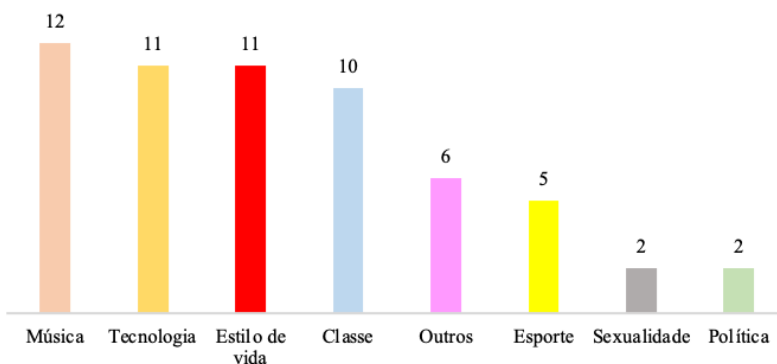
Quadro 1 – *Starter packs* produzidos pelos(as) estudantes

2021/2	2022/1	2022/2	
Bikers	Torcedor brasileiro	Brasileiro na copa	
Skatistas	Torcedor ABCdista	Gay casanova	
Universitário brasileiro morando sozinho	Patricinhas	Heterotop natalense	
Tiktokers	Patricinhas	Dublê de rico	
Tiktokers	Farialimers	Farialimers	
Indies	Geeks	Jovem buseiro	
Emos	Geeks	Patricinhas	
Kpopper	Gamers	Pintas	
Roqueiro	Pagodeiros	Pintas	
Otakus	Harries	Bolsonaristas	
Jovem místico	Roqueiros	Bolsonaristas	
Praiano	Roqueiro Teen Colegial	Blogueiras	
	Beliebers	BookToks	
	Góticos	E-girls / E-boys	
	Otakus	Gamers	
	Futuristas	Gamers	
	Clubbers	Vsco girls	
	Hippies	Emos	
	Dançarinos de tango	Funkeiros	
	Quadrilheiros	Indies	
	Brazilian vagabundas	Clean girl	
		Dark academia	
		Hippies	
		Veganos	
		Gateiros	
		Vinho lovers	
			Esporte
			Sexualidade
			Classe
			Tecnologia
			Música
			Estilo de vida
			Política
			Outros

Fonte: Elaborado pelo autor, com base nas atividades desenvolvidas pelos(as) alunos(as).

Observando o Quadro 1, podemos considerar que alguns grupos identitários podem se sobrepor. É o caso do “Dançarinos de tango”, que talvez pudesse estar contemplado também pela categoria *Música*. O grupo “Vinho lovers” poderia estar incorporado à categoria de *Classe*, se supormos que pessoas apreciadoras de vinho tendem a ter uma condição econômica mais favorecida. Embora uma organização mais complexa das categorizações pudesse ser muito bem-vinda, para fins de sistematização mais objetiva, optei por ser “fiel” àquilo que as identidades se aproximavam de forma mais direta e superficial. O objetivo foi apenas demonstrar a que elementos os(as) jovens estudantes mais se conectaram para realizar a atividade, o que fica revelado no Gráfico 1 abaixo:

Gráfico 1 – Categorias dos *starter packs*



Fonte: Elaborado pelo autor, com base nas atividades desenvolvidas pelos(as) alunos(as).

O Gráfico 1 é bastante revelador do contexto sociocultural dos(as) jovens estudantes que desenvolveram a atividade. Embora não fizesse parte da avaliação indicar o porquê das escolhas para o *starter pack*, em sala de aula, comentando acerca dos resultados, sondei junto aos(as) alunos(as) o que os(as) motivou. Nos três semestres, a maioria destacou que escolheu a identidade em questão pois se sente integrante ou bastante próxima à mesma. O fato de as categorias de *starter packs* mais presentes serem *Música*, *Tecnologia*, *Estilo de vida* e *Classe* demonstra a presença estruturante desses elementos para a

conformação das identidades dos(as) jovens estudantes. É sabido que a música, principalmente, exerce grande influência como um imenso arsenal simbólico de referências para que adolescentes e jovens adultos construam seus estilos. Muitos deles se reconhecem, por exemplo, como “roqueiros”, cuja identidade é resumida da seguinte forma por um aluno²² (Figura 3):

Figura 3 – *Starter pack* de “Roqueiro”



Fonte: Washington Câmara, aluno da disciplina *Comportamento do consumidor*.

Outro *starter pack* que merece ser destacado é o do(a) “Jovem buseiro(a)” (Figura 4). Assim como outros, o meme em questão sugere práticas cotidianas de jovens, principalmente estudantes, que se locomovem de ônibus diariamente. Embora tal questão seja tratada com humor pelo aluno, o meme revela as dificuldades que jovens que não possuem carro ou condições econômicas para se transportar de Uber e afins passam. Ônibus lotados e precários, sem ar-condicionado e que chegam no ponto em horários aleatórios, muitas vezes submetendo os passageiros a longos períodos de espera abaixo de sol, são experiências compartilhadas por muitos dos discentes.

22 A divulgação da autoria dos memes foi autorizada pelos(as) alunos(as) por e-mail.

Figura 4 – *Starter pack* de “Jovem buseiro(a)”**jovem buseiro(a) starterpack**

Fonte: Luiz Gustavo Bezerra de Souza, aluno da disciplina *Comportamento do consumidor*.

Este conjunto de elementos, a partir do meme acima, representa a reificação de identidades específicas marcadas por atravessamentos geracionais e de classe. Nesse sentido, a identidade “jovem buseiro” representada no *starter pack* pode ser vista como uma criação material de si (MILLER, 1998), revelada através de objetos, práticas e rituais envolvidos no “simples” ato de transportar-se de ônibus.

Uma outra parcela significativa de estudantes disse que a escolha se deu mediante observação de alguns/algumas grupos/identidades muito presentes no seu cotidiano, principalmente no ambiente digital. É curioso destacar que entre aqueles(as) que escolheram descrever uma identidade “outra”, o fizeram com uma intenção de sutilmente criticá-la humoristicamente, fosse por sua excentricidade, futilidade ou por pertencerem radicalmente a outro “universo”. Um exemplo foi a identidade “Patricinhas” (Figura 5), que surgiu três vezes. A seguir, um exemplo de *starter pack* que ilustra tal grupo:

O meme, que busca representar o eleitor do candidato de extrema direita Jair Bolsonaro, opera uma satirização do sujeito bolsonarista, situando o próprio aluno no espectro oposto das ideologias ultraconservadoras. O exemplo é rico, pois condensa tanto o elemento do “humor”, que é um recurso altamente difundido na linguagem dos memes, quanto a dimensão política dos memes que, conforme Viktor Chagas (2018, p. 10), é capaz de “despertar ou demonstrar o engajamento político do sujeito ou ainda socializá-lo com o debate público, através de uma linguagem metafórica e orientada à construção de um enredo ou enquadramento próprios, que fazem uso, muitas vezes, de referências da cultura popular”.

Além dessa questão, algo bastante presente e explorado em alguns memes, como no da “Patricinha” (Figura 5) e em outros, foi o marcador da identidade regional potiguar ou natalense. Essa variável mostrou-se presente principalmente nos *starter packs* que se referiam às categorias de *Classe* e de *Sexualidade*. Nestes, foi possível observar a incidência de uma dimensão moral na construção dos memes (MILLER *et al.*, 2019), representando a identidade Outra com elementos que lhes permitissem realizar uma caricatura irônica e com uma dose de julgamento de valor implícita. Um exemplo de cada um pode ser visto nas Figuras 7 e 8.

Figura 7 – *Starter pack* de “Pinta”



Fonte: Geovanna Nascimento, aluna da disciplina *Comportamento do consumidor*.

Figura 8 – *Starter pack* de “Gay Casanova”**The “GAY CASANOVA” starter pack**

Fonte: Moisés Oliveira Lima e João Victor de Souza Coutinho, alunos da disciplina *Comportamento do consumidor*.

Na Figura 7, a aluna se apropria da expressão “pinta” para referir-se aos sujeitos potiguaros que adotam atitudes e práticas de consumo específicas, conforme reveladas pelas imagens que compõem o *starter pack*. Os “pintas” são jovens que adotam um estilo orientado à ostentação através das marcas das roupas, além de escutarem tipos de músicas específicas, que narram os seus cotidianos. Já o meme da Figura 8, o “Gay Casanova”, representa a identidade de sujeitos que frequentam o *Casanova Ecobar*, uma casa noturna voltada ao público LGBTQIAPN+ localizada na zona sul de Natal. Importante destacar que o meme em questão articula tanto o eixo da sexualidade quanto o de classe, ao passo que os alunos aludem a objetos e estilos comumente reconhecidos como “mais caros” pelos(as) jovens estudantes com o qual tive contato ao longo dos semestres. Destaco a imagem da peça de roupa laranja da *Alqobão*, uma marca de moda local cujos preços das camisas variam entre R\$ 130 e R\$ 330.

Em ambos os casos, é interessante pensar que a avaliação proposta permitiu um exercício de reflexividade sobre suas próprias práticas;

ARTIGO

bem como uma mirada de inspiração antropológica sobre um Outro. Embora não tenha sido discutida aqui, vale lembrar que os *starter packs* deveriam acompanhar uma breve historicização sobre o surgimento da identidade explorada, bem como uma explicação do porquê dos objetos e práticas selecionados para compor o meme. Este movimento permitiu que os(as) estudantes apresentassem tanto uma contextualização baseada em pesquisas documentais, como no caso dos *Hippies*, contando sobre o movimento *hippie* da década de 1970 nos Estados Unidos; mas também uma descrição a partir de suas próprias observações empíricas cotidianas, como no caso “Gay Casanova”.

Considerações finais

Este artigo teve como objetivo apresentar e discutir elementos das produções de alunos(as) referentes a uma atividade avaliativa da disciplina *Comportamento do consumidor* do curso de Publicidade e Propaganda do Decom/UFRN. Nesta atividade, os(as) discentes deveriam criar e explicar uma versão do meme *starter pack* com base em uma identidade social de livre escolha. Reuni os trabalhos desenvolvidos nos 3 semestres, o que somou 59 *starter packs* e, em seguida, organizei os materiais em 7 categorias: *Esporte; Classe; Tecnologia; Música; Estilo de vida; Política; e Outros*. A maior recorrência de *starter packs* se deu nas categorias de *Música, Tecnologia, Estilo de vida e Classe*. Em relação aos memes que se enquadram como *Música e Tecnologia*, a maioria refletiu suas próprias identidades, quase como um *starter pack* sobre si mesmos. Os memes desenvolvidos na categoria *Classe* também representaram questões experienciadas por eles(as), entretanto, a maioria se tratava de uma representação com tom de gozação e sarcasmo, o que ficava mais evidente na explicação descritiva apresentada pelos(as) alunos(as) após a exposição da imagem do meme, revelando sua dimensão moral — questão discutida por Miller *et al.* (2019).

Com base nos desenvolvimentos e resultados, é possível afirmar que a aplicação desta atividade foi bem-sucedida. Os(as) estudantes

engajaram-se na produção do meme, cumprindo com a maioria dos requisitos solicitados na atividade. Ao expor as orientações em aula, a maioria dos(as) alunos(as) demonstrou um semblante de empolgação. Alguns, entretanto, tiveram um pouco de dificuldade em compreender que meme era este ao qual eu estava me referindo. Embora tenham sido apresentados exemplos e contextualizado o propósito do meme àquelas(as) não familiarizados(as), não era uma obrigação montar a imagem tal como os memes de *starter pack* que circulam nos sites de redes sociais. Para além de ter sido uma atividade bem-vinda – pois, de acordo com os relatos, os(as) estudantes se entreteram na sua execução –, a avaliação se mostrou útil para desenvolver o objetivo principal, que era fazê-los relacionar a construção do *starter pack* com o referencial teórico discutido em sala de aula sobre antropologia do consumo e cultura material. A maioria dos trabalhos evocou autoras e autores como Livia Barbosa, Mary Douglas, Baron Isheerwood e Daniel Miller de forma coerente para interpretar seus próprios *starter packs*. Alguns o fizeram, inclusive, incorporando outros autores(as) não vistos na disciplina até então, como Gilles Lipovetsky e Jean Baudrillard, provavelmente porque tiveram contato com estes em outras matérias do curso – o que é uma questão a ser celebrada, pois sinaliza a conexão entre as disciplinas e os(as) autores(as).

A atividade com memes *starter pack* não só ilustra identidades a partir da cultura material, mas também revela a capacidade dos objetos de agir como veículo para a produção de identidades, conforme já explorado por Miller (1998), Douglas e Isherwood (2006) e outros autores(as) do campo da antropologia do consumo. Esse processo serviu para evidenciar, de uma maneira didática, que objetos e práticas culturais, embora simples em sua aparência cotidiana, desempenham um papel simbólico profundo, servindo como cimento para coesão de diferentes grupos sociais. Desse modo, o meme em questão é útil para representar um microcosmo das dinâmicas mais complexas da formação da subjetividade a partir da cultura material, oferecendo pistas importantes sobre como o consumo contemporâneo é produzido e produz a própria cultural.

Para encerrar, outro ponto relevante a se destacar é a importância da revitalização de processos avaliativos de modo a conectarem-se com o universo dos(as) jovens contemporâneos(as). Os memes, especificamente, podem promover uma oportunidade para que estudantes sintetizem teorias e abstrações de maneira mais lúdica e estimulante (GROHMANN, 2021), de modo que o referido gênero seja apropriado não apenas como objeto de estudo, mas também como recurso de linguagem possível de ser apropriado pelos(as) próprios alunos(as), na esteira do que Scolari (2010) denominou de “conteúdo gerado pelo estudante”.

Isso não significa dizer que todas as avaliações e exposições em aula devem transformar-se em um espetáculo memético. Significa reconhecer que, a partir da cultura digital, novas linguagens vêm emergindo, e o meme se mostra um potente recurso comunicativo. Acredito que seja possível, em circunstâncias nas quais façam sentido, pensar o meme, também, como um recurso pedagógico ou, conforme sugerido por Grohmann (2021), um dispositivo educacional. Não é profícuo engessar os métodos de ensino e de avaliação nos moldes do discurso conservador do “sempre foi assim”. A pandemia de covid-19 deixou isto bastante claro. Nesta retomada ao presencial, cabe não só ao docente conectar-se com novas realidades e dinâmicas, mas às esferas de gestão promover espaços nos quais professores(as) possam conhecer outros formatos e entender melhor novos hábitos, novas práticas e visões de mundo que constituem o “*ser jovem*” hoje em dia. Desse modo, admitindo a legitimidade das coisas que mudaram, pode ser possível, cada vez mais, estabelecer um espaço de ensino-aprendizagem que acolha o *sensorium* das juventudes neste ainda início de século 21.

Conflito de interesses: nada a declarar.

Fonte de financiamento: nenhuma.

Disponibilidade dos dados da pesquisa: Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo está disponível mediante solicitação ao autor correspondente.

Referências

- BARBOSA, L. *Sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BLACKMORE, S. *Lá máquina de los memes*. Barcelona: Paidós, 2000.
- BRASIL. *Parecer CNE/CES nº 60/2014*: diretrizes curriculares nacionais do curso de Publicidade e Propaganda. Brasil, 2020. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/escola-de-gestores-da-educacao-basica/323-secretarias-112877938/orgaos-vinculados-82187207/12991-diretrizes-curriculares-cursos-de-graduacao>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- CHAGAS, V. A febre dos memes de política. *Revista Famecos: Mídia, Cultura e Tecnologia*, v. 25, n. 1, ID27025, jan.-abr. 2018. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2018.1.27025>
- CITELLI, A. O.; SOARES, I. O.; LOPES, M. I. V. Educomunicação: referências para uma construção metodológica. *Comunicação & Educação*, v. 24, n. 2, p. 12-25, 2019. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v24i2p12-25>
- DAWKINS, R. *O gene egoísta*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DONATH, J. *The social machine: designs for living online*. Cambridge: MIT Press, 2014.
- DOUGLAS, M.; ISHERWOOD, B. *O mundo dos bens*: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- ESCHLER, J.; MENKING, A. “No prejudice here”: examining social identity work in starter pack memes. *Social Media + Society*, v. 4, n. 2, abr.-jun. 2018. <https://doi.org/10.1177/2056305118768811>
- FAZENDA, I. C. A. A aquisição de uma formação interdisciplinar de professores. In: FAZENDA, I. C. A. (org.). *Didática e interdisciplinaridade*. Campinas: Papyrus, 1998.
- GROHMANN, R. Doble uma teoria: a dublagem como dispositivo educacional no ensino de teorias da comunicação. *Comunicação & Educação*, ano 26, n. 1, p. 80-93, jan./jun. 2021. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v26i1p80-93>
- HALL, S. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio / Apicuri, 2016.
- IBÁÑEZ, M. F. *How do you meme? La transcreación y la adaptación cultural en memes de internet*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução) – Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2020.
- JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2013.
- JENKINS, H.; GREEN, J.; FORD, S. *Cultura da conexão*: criando valor e significado por meio da mídia propagável. São Paulo: Aleph, 2015.
- KNOW YOUR MEME. *Starter packs*. Know Your Meme, 2014. Disponível em: <https://knowyourmeme.com/memes/starter-packs>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- MILLER, D. *Trecos, troços e coisas*: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MILLER, D. (org.). *Material cultures: why some things matter*. Londres: UCL Press, 1998.
- MILLER, D. *et al.* *Como o mundo mudou as mídias sociais*. Londres: UCL Press, 2019.
- MILTNER, K. M. “Não há lugar para lulz nos LOLCats” – o papel do gênero midiático, do gênero sexual e da identidade de grupo na interpretação e no divertimento a partir de um meme de internet. In: CHAGAS, V. (Org.). *A cultura dos memes*: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital. Salvador: EDUFBA, 2020. p. 484-525.

- PETEROSSO, H. G.; MENESES, J. G. C. *Revisitando o saber e o fazer docente*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- SCOLARI, C. Convergencia, medios y educación. In: Red Latinoamericana de Portales Educativos (Org.). *Nuevos desafíos para la educación en Latinoamérica*. Buenos Aires: RELPE, 2010. p. 1-55.
- SHIFMAN, L. *Memes in digital culture*. Londres: MIT Press, 2014.
- SISTEMA INTEGRADO DE GESTÃO DE ATIVIDADES ACADÊMICAS (SIGAA). *Estrutura curricular: Comunicação Social – Publicidade e Propaganda – Natal – Bacharelado – Presencial – N. SIGAA*, 2023. Disponível em: <https://sigaa.ufrn.br/sigaa/link/public/curso/curriculo/130015387>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- SOARES, I. O. Educomunicação: um campo de mediações. *Comunicação & Educação*, n. 19, p. 12-24, 2000. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i19p12-24>
- SOUZA, T. A.; PASSOS, M. Y. Os memes em pauta: uma análise discursiva das apropriações midiáticas do humor. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. 44, n. 1, p. 231-246, jan.-abr. 2021. <https://doi.org/10.1590/1809-58442021111>

Sobre o autor

Guilherme Libardi: Doutor e mestre em Comunicação e Informação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Realizou missão acadêmica pelo Programa Nacional de Cooperação Acadêmica no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo. Integrante do Grupo de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico Comunicação e Práticas Culturais, da UFRGS, e Cinemídia, da Universidade Federal de São Carlos. E-mail: gblibardi@gmail.com.

Recebido: 17/03/2024


Aceito: 04/02/2025

Mães-torcedoras do futebol pernambucano: investigando o pertencimento feminino nos espaços clubísticos

Pernambuco football fan-mothers: investigating women belonging in club spaces

Paloma de Castro¹ 

Soraya Barreto Januário¹ 

Maria Collier de Mendonça¹ 

RESUMO: O artigo inicia um debate sobre a presença de uma parcela específica do público feminino nos espaços clubísticos do futebol pernambucano, composta por mulheres-mães, torcedoras dos times Santa Cruz, Sport Recife e Náutico. De início, contextualizamos as práticas torcedoras do futebol como atividades historicamente masculinas. Em seguida, descrevemos a evolução da participação feminina nas torcidas do país e apresentamos resultados da pesquisa quantitativa, realizada em dezembro de 2023. Na discussão, identificamos hábitos e características dessas mães-torcedoras, frequentadoras dos estádios, revelando quem elas são e como se relacionam com os espaços clubísticos. Por fim, concluímos que se destacam no papel de cuidadoras das crianças, e observamos mudanças nos seus comportamentos e níveis de engajamento com seus times, após se tornarem mães.

Palavras-chave: futebol; culturas torcedoras; maternagem; esportes e gênero; consumo.

¹Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-graduação em Comunicação – Recife (PE), Brasil.

Editores: Tânia Marcia Cezar Hoff  e Gisela Grangeiro da Silva Castro 

ABSTRACT: *The article initiates a discussion on the presence of a specific group of women in Pernambuco's football clubs, made up of mothers who are fans of the teams Santa Cruz, Sport Recife, and Náutico. We begin by placing football fan practices in the broader historical context of traditionally male activities. We then describe the evolution of women's participation in the country's football fan clubs and present the results of a quantitative survey held in December 2023. In the discussion, we identify the habits and characteristics of these female fans, who attend stadiums, revealing who they are and how they relate to club spaces. Finally, we conclude that they excel in their role as carers of children and observe changes in their behavior and levels of engagement with their teams after they become mothers.*

Keywords: *football; fans cultures; mothering; sports and gender; consumption.*

Introdução: comunicação, consumo e o futebol

Na contemporaneidade, o consumo tem sido estudado como um fenômeno social e comunicacional de ampla significação imaginária, simbólica e cultural, cuja importância cotidiana estende-se para além dos aspectos materiais, tendo em vista seu papel na construção de identidades e relações sociais (ROCHA, 2008; CASTRO, 2014). Gisela Castro (2014) enfatiza que todo ato de consumo também é um ato de comunicação porque as práticas de consumo expressam estilos de vida, modos de ser, agir e viver. Nessa perspectiva, Ronaldo Helal (2011) observa o futebol como um fenômeno comunicacional, que mobiliza discursos, práticas e identidades. E ainda, como um fenômeno cultural, que ultrapassa o aspecto esportivo para se tornar um espaço de produção de sentidos.

Historicamente, a construção do futebol, bem como seus espaços de performatividade e consumo, têm sido culturalmente legitimados como espaços masculinos (GOELLNER, 2005). Desde a infância, as práticas torcedoras são incentivadas para os meninos, pois os valores esportivos são associados a características comportamentais tidas como ideais para os homens, como força, virilidade e camaradagem. Assim, o futebol cresceu e se consolidou como espaço masculino, nas práticas desportivas, torcedoras e de consumo.

Segundo Martine Segalen (2002), as torcidas encenam fenômenos de identidade coletiva nos estádios por meio de rituais simbólicos vivenciados nos clubes e nas partidas de futebol. Vestem-se com roupas e acessórios dos times, cantam *slogans* e hinos dos clubes. Fortalecem laços identitários utilizando linguagens e comportamentos nos quais predomina o simbolismo guerreiro, aliado à sexualidade viril. Observa-se, ainda, uma intensa expressão corporal e sensorial dos torcedores quando o time ganha, provocando comemorações intensas como perturbações no trânsito, buzinações, etc. (SEGALEN, 2002).

Nesse contexto, entendemos os espaços clubísticos, ou seja, os estádios de futebol, como espaços de consumo. Eric Arnould e Craig Thompson (2005) explicam que, na cultura de consumo, existe uma rede ou sistema

ARTIGO

composto por imagens, textos e objetos produzidos comercialmente, que são utilizados por diferentes grupos consumidores. Dessa maneira, as práticas de consumo contribuem para a construção de identidades e significados que moldam experiências de vida, que dão sentido a hábitos coletivos e ambientes de convívio social. Mas esses significados frequentemente se sobrepõem ou até se opõem, por isso, os consumidores tanto incorporam quanto negociam papéis e relações em diversos contextos de consumo, também presentes nas práticas torcedoras e nos espaços do futebol.

Ao longo da história, os estádios de futebol passaram a ser vistos como locais de disputa, nos quais prevalecem os valores do gênero masculino em relação ao feminino (BANDEIRA; SEFFNER, 2013). Às mulheres, cabia a função de torcer para seus maridos, irmãos e filhos. Nesses espaços, elas passaram a exercer diversas funções, muitas delas atreladas às figuras e às funções maternas, como acompanhantes, organizadoras de festas e ações sociais dos clubes e torcidas organizadas ou até torcedoras-símbolo¹ (MORAES, 2017; ARAÚJO, 2019). Com o crescimento da violência nos estádios no final da década de 1980, uma nova configuração de público passou a ser estimulada por algumas instituições, as quais promoveram reposicionamentos desses espaços para que se tornassem *family-friendly* (amigáveis para famílias) (POPE, 2017; SVEINSON; TOFFOLETTI, 2022).

Partindo deste cenário, nosso trabalho discute como as mulheres torcedoras, que são mães, se relacionam com os espaços clubísticos. Corroborando com Garry Crawford (2004), entendemos os esportes como produtos culturais que envolvem diferentes práticas de consumo, como ocorre ao assistirmos a um jogo de futebol nos estádios. Para tanto, buscamos compreender — por meio de entrevistas com as próprias mães — as práticas de consumo e o sentimento de pertencimento ao ambiente das arquibancadas, investigando práticas e hábitos ao frequentarem os estádios.

1 Torcedor(a)-símbolo é um termo amplamente utilizado na mídia e comunidade esportiva para falar de torcedores que representam e se dedicam ao clube por um longo prazo. Estão na categoria de fanáticos e “costumam mesclar sua própria identidade com a da equipe” (REIN; KOTLER; SHIELDS, 2008, p. 100).

O referencial teórico combinou, especialmente, os estudos sobre futebol e torcidas de mulheres (GOELLNER, 2005; COSTA, 2006; POPE, 2017; BARRETO JANUÁRIO, 2019); os estudos de gênero, maternidade e maternagem (GILLIGAN, 2013; COLLIER DE MENDONÇA, 2014; 2021; O'REILLY, 2023), bem como trabalhos que já abordam o tema das mães fãs de esportes (SVEINSON; TOFFOLETTI, 2022). Como instrumento de coleta de dados, aplicamos um questionário estruturado com perguntas fechadas (LAKATOS; MARCONI, 2003), entre 13 e 22 de dezembro de 2023, com pessoas que se identificam como mulheres e mães que torcem para os clubes recifenses (Santa Cruz, Sport Recife e Náutico) e moram em Pernambuco, no intuito de conhecer seus perfis. O questionário foi elaborado pelo *Google Forms* e compartilhado *online* com redes de contato e grupos de torcidas femininas dos times. A pesquisa aplicou o método quantitativo na coleta e análise quantitativa, e qualitativa para análise dos dados em diálogo com teorias dos feminismos e estudos maternos.

Entendemos que as práticas de maternagem envolvem pessoas adultas que maternam uma ou mais crianças, independentemente de seu gênero, sexualidade ou vínculo biológico com a(s) criança(s), desde que considerem o trabalho materno parte das atividades centrais em suas vidas (COLLIER DE MENDONÇA, 2014, 2021; O'REILLY, 2023). Decidimos trabalhar com um recorte de mulheres-mães por acreditarmos na importância dos estudos de mulheres torcedoras, levando em consideração a binaridade ainda prevalente no campo esportivo e as representações associadas a elas como seres que torcem (COSTA, 2006): estereotipadas, inautênticas e negligenciadas enquanto à estrutura e segurança nos estádios. Katherine Sveinson e Kim Toffoletti (2022) argumentam que existem vários estudos voltados às relações dos homens pais com as crianças; aos comportamentos dos fãs; às políticas amigáveis ou excludentes para famílias; até mesmo às mulheres fãs de esportes, porém desconsiderando as mães. A proposta de levantar os perfis das mães-torcedoras e seus modos de ocupação nos estádios busca iniciar um debate sobre a presença de um recorte ainda mais específico do público feminino nas torcidas.

Futebol: reduto masculino e representações torcedoras

O futebol se desenvolveu entre as famílias brancas e abastadas do século XIX, e ao longo do tempo ganhou força como negócio. Sua prática atrelou-se aos homens de famílias abastadas, depois nas fábricas e clubes (DAMATTA, 1994). O futebol cresceu como espaço masculino, na prática e na torcida, onde os homens representam a norma (GOELLNER, 2005), ditam as regras, performance e rituais de consumo do mercado esportivo. Nessa conjuntura, as mulheres estão presentes desde o princípio, mas a participação delas foi se transformando no decorrer do tempo.

A partir dos anos 1900, as partidas oficiais de futebol passaram a apresentar recortes de classe e raça no Brasil. Ainda que outros esportes tenham contribuído para uma formação identitária torcedora (ARAÚJO, 2019), não havia, mesmo nos primeiros passos do futebol, uma relação de identidade torcedora nos moldes que conhecemos atualmente. O que se tinha era um público espectador, no qual a classe mais alta ficava separada e as mulheres já se faziam presentes como acompanhantes de maridos, filhos e pais. Eram eventos sociais importantes para apresentar essas mulheres à sociedade e exibir seu *status* por meio de roupas e acessórios de luxo. Logo, nessa época, a participação delas era encorajada.

Décadas depois, a relação entre as torcidas e os times ganhou um forte apelo emocional e, sobretudo, uma parcela da elite urbana, formada por mulheres jovens continuou frequentando as arquibancadas (ARAÚJO, 2019). Com a popularidade do futebol na classe trabalhadora e o crescimento do negócio esportivo, as mulheres foram desencorajadas a participar do espetáculo, que se tornou mais violento e entendido como inadequado às damas, devido às atribuições sociais femininas, dentre elas a procriação (POPE, 2017; ARAÚJO, 2019). Culminando no projeto de lei que proibiu a prática do esporte durante quase 40 anos por alegarem que essa e outras modalidades seriam “incompatíveis com as condições de sua natureza” (BRASIL, 1941). Estas condições estavam relacionadas a possíveis riscos físicos, principalmente de prejudicar o sistema reprodutor, que as mulheres estariam sujeitas ao praticarem esportes de contato.

Algo “pautado numa ideia biologizante e patriarcal sob questões ligadas ao gênero” (BARRETO JANUÁRIO, 2019, p. 20) e aos referidos papéis sociais para elas na época, tais como o de serem mães.

A partir dos anos 1950, as torcidas organizadas conquistaram espaço nos estádios pela figura dos chefes das torcidas, predominantemente homens, e foi nesse ambiente que uma mulher rompeu barreiras no futebol que se consolidava como reduto masculino. Dulce Rosalina foi a primeira mulher a presidir uma torcida organizada no Brasil, a TOV (Torcida Organizada do Vasco da Gama), ainda jovem em 1956, na qual posteriormente foi reconhecida como torcedora-símbolo (ARAÚJO, 2019). Segundo Daniela Araújo (2019), nessa época, o esporte deixou de ser visto apenas como um espaço de socialização e procura de bons partidos para as mulheres, tornando-se um importante espaço de adoração e formação identitária.

Com o crescimento de diversos grupos de torcidas no futebol brasileiro, principalmente torcidas jovens, contrárias aos valores festivos e passivos promovidos pelas organizadas até os anos 1970, houve um aumento da violência nos estádios. Isso potencializou um notável afastamento do público feminino das arquibancadas, assim como de outros homens (COSTA, 2006), que também não viam o futebol como um espaço seguro.

No Brasil dos anos 1980 e 1990, as mulheres continuavam sendo desencorajadas da performance torcedora. Nas torcidas organizadas, elas não podiam tocar os instrumentos nem flamular bandeiras (MORAES, 2017). Devido a isso, alguns grupos de torcidas organizadas só de mulheres passaram a surgir e ganharam ainda mais força a partir dos anos 2000. Segundo Leda Costa (2006), foi na internet que elas encontraram espaços para comunicação e manifestação. A criação de comunidades de fãs de futebol e de torcedores de times em redes sociais — como o Orkut e, posteriormente, o Facebook e Twitter (X) (VIMIEIRO, 2022) — contribuiu para as culturas torcedoras, especialmente quando pensamos na era da midiatização (FRANSEN, 2014). Sobre esse tema, Amaral *et al.* (2024) destacam que os estudos brasileiros sobre culturas

de fãs tiveram início nos anos 2000 e enfocaram especialmente a ficção televisiva, a cultura pop e as tecnologias da comunicação. Esse campo é caracterizado por processos de apropriação e ressignificação, no qual os fãs também produzem conteúdos e participam de comunidades ativas e engajadas (AMARAL *et al.*, 2024).

No contexto esportivo, alguns pesquisadores apontam que o *fandom* é um elemento central do entretenimento, desempenhando um papel significativo na construção da identidade pessoal e na formação de relacionamentos (CRAWFORD, 2004; MEWETT; TOFFOLETTI, 2011; TARVER, 2017). Segundo Wojoon Lee e George Cunningham (2016), as culturas de fãs de esportes foram historicamente estruturadas de maneira desproporcional em termos de gênero, dentro de uma lógica heterossexual e masculina, especialmente nos esportes praticados por homens. Entretanto, nas últimas décadas, mudanças têm ocorrido, impulsionadas por movimentos sociais e feministas, além do crescente reconhecimento de atletas, mulheres torcedoras ou fãs e torcidas LGBTQIAPN+ (VIMIEIRO, 2022). Esses grupos têm combatido o sexismo e os preconceitos de gênero e sexualidade, contribuindo também para o crescente destaque dos esportes de mulheres no cenário global. Contudo, esses avanços nem sempre acontecem de forma linear ou definitiva, sendo caracterizados por Ludmila Mourão e Márcia Morel (2008) como um “efeito sanfona” — um movimento cíclico de avanços e retrocessos (POPE, 2017).

Nesse sentido, sobre a torcida de mulheres, a partir de 2010, alguns grupos femininos independentes surgiram na internet, no Brasil. Em Pernambuco, destacamos as Coralinas, do Santa Cruz, um movimento feminista de torcida criado em 2016, com o objetivo de reunir mulheres para frequentar o estádio juntas, sem temer a violência (BARRETO JANUÁRIO, 2019), e discutir pautas que envolvem as vidas das mulheres na sociedade. Motivadas pelo mesmo objetivo, surgiram os movimentos femininos Elas e o Sport, do Sport Recife, e Timbuzeiras, do Náutico, criados no mesmo ano (BARRETO JANUÁRIO, 2019).

É pertinente destacar que, embora o termo “fã” tenha se popularizado no final do século XIX para descrever pessoas entusiastas dos esportes (CHAGAS; FONSECA, 2020), no Brasil, esse termo não foi amplamente adotado no contexto esportivo. Em vez disso, os termos “torcedor” e “torcida” (BARRETO JANUÁRIO, 2019) se consolidaram. Essa terminologia se originou como consequência da participação das mulheres nas arquibancadas dos estádios e clubes de futebol. Durante as partidas, elas costumavam torcer seus lenços ou luvas nos momentos de maior emoção das disputas.

Diferentes grupos de torcidas coexistem no Brasil por meio de práticas modernas e tradicionais (VIMIEIRO, 2022)². Percebemos, assim, que as torcidas femininas são diversas e convivem com diferentes características que não só se relacionam com práticas torcedoras e de consumo do futebol, mas também com condições que o ser mulher ainda nos impõe. Nesses lugares, as mães-torcedoras carecem de maior observação.

Mulheres, mães e torcedoras

Mesmo que atualmente as mulheres tenham conquistado maior participação no ambiente esportivo, a mídia e a sociedade ainda não enxergam a imagem deste público nas arquibancadas. Silvana Goellner (2005, p. 86) reforça que ainda não são “iguais as condições de acesso e participação das mulheres”. E, quando falamos de mães, há uma dupla opressão que contribui para a manutenção da cultura da maternidade patriarcal (O'REILLY, 2023). Além disso, outras opressões acentuam as desigualdades de gênero e sobrecarregam as mulheres que maternam, sobretudo quando se trata de mulheres racializadas, de baixa renda, baixa escolaridade, mães-solo e pessoas LGBTQIAPN+. Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021) contribuem com a discussão ao se referirem às relações interseccionais de poder como inerentes ao convívio social, posto que não se manifestam separadamente.

2 Ana Carolina Vimieiro (2022) considera 5 formações de torcidas ainda existentes no Brasil: as charangas (dos anos 1940), as torcidas organizadas (dos anos 1960), as comunidades *online* (dos anos 1990), os novos movimentos de torcidas (dos anos 2000) e as torcidas livres (dos anos 2010).

Stacey Pope (2017) observa os diferentes obstáculos presentes para as mulheres torcedoras que são mães, ao destacar que países como Suécia e Finlândia, que apoiam a empregabilidade na maternidade, têm uma maior participação das mulheres nos esportes. Já Maria Collier de Mendonça (2021, p. 58), em sua pesquisa com mães brasileiras e canadenses, aponta que mesmo “que se esforcem para conciliar diferentes tarefas e papéis, dentro e fora de casa, elas enfrentam muitas dificuldades para manejar o tempo dedicado aos filhos(as), aos cônjuges, às tarefas domésticas, a si mesmas ou às questões profissionais”.

Os estudos maternos e o feminismo matricêntrico (O'REILLY, 2023) propõem que o significado da palavra “mãe” estenda-se a qualquer pessoa adulta, independente do gênero ou vínculo biológico, que exerça o trabalho da maternagem como parte central de sua vida. Isso permitiria estimular a desconstrução da cultura da maternidade patriarcal, que até hoje prevalece como narrativa dominante, conforme argumenta Andrea O'Reilly (2023). Nesse contexto, ressaltamos que a pluralidade das experiências maternas, que se entrelaçam a várias interseccionalidades, abarcam diversas identidades sociais (de classe, gênero, raça, localização geográfica, etc). Pensando nisso, Lélia Gonzalez (2020) resalta que a opressão ocorre — sobretudo por questões de raça — com as amefricanas e ameríndias.

As discussões trazidas pelo feminismo matricêntrico mostram a importância de olharmos para as mães-torcedoras, pois precisamos reconhecer “um feminismo distinto para e sobre as mães e explorar suas necessidades, experiências e desejos específicos, que continuam a ser marginalizados em comparação com as não mães” (O'REILLY, 2023, p. 172). Percebemos também a importância de dialogar com a ética do cuidado como um trabalho feminino no sistema patriarcal (GILLIGAN, 2013). Assim, enxergamos o papel de cuidadoras colocadas em muitos espaços do futebol, seja para mulheres mães ou não. Mesmo porque as representações hegemônicas das mulheres no futebol ainda são associadas com mairias-chuteiras, torcedoras-símbolos, figuras maternas ou masculinizadas (VIMIEIRO; SOUZA, 2022).

Nessa perspectiva, conforme pontuado no início deste artigo, as torcedoras-símbolo (Figura 1) sintonizam representações de figuras maternas, que passam a ter privilégios nas arquibancadas. Para alcançar tal *status*, essas mulheres são geralmente mais maduras. Algumas costumam se vestir apenas com as cores do seu time e têm livre acesso nos clubes (COSTA, 2006) como forma de simbolizar um espaço familiar, na tradição patriarcal, e de amor incondicional ao time. Vale lembrar que tanto as masculinidades quanto as feminilidades são construções complementares, e não opostas (BARRETO JANUÁRIO, 2016). Portanto uma maior legitimação da participação das mulheres no futebol desafia o lugar tradicionalmente ocupado pelos homens nesse esporte. Todavia, as representações das mulheres mais velhas, cuidadoras, mães também podem dialogar com valores culturalmente dominantes forjados no patriarcado e na ética feminina do cuidado (GILLIGAN, 2013).

Figura 1 – Torcedoras-símbolo do Corinthians (Dona Elisa), Vasco da Gama (Tia Dulce) e Sport Recife (Dona Maria)



Fonte: Google Imagens.

Trabalhos como de Katherine Sveinson e Kim Toffoletti (2022) corroboram com a discussão aqui apresentada, ao tratar de mães que torcem por diferentes esportes nos Estados Unidos e na Austrália, mostrando, assim, a importância de ampliar a discussão do tema na comunidade acadêmica. As autoras apontam como, para essas torcedoras, é importante que os clubes invistam em espaços para as famílias nos estádios,

com estruturas que apoiem as mães no trabalho de cuidado, desde que esses espaços não atrapalhem a possibilidade de elas desempenharem, simultaneamente, o trabalho materno e as práticas torcedoras.

Onde estão as mães-torcedoras? Principais resultados

Para conhecer os perfis das mães torcedoras que frequentam os estádios, realizamos uma pesquisa exploratória de cunho quantitativo, para proporcionar a familiarização com o objeto estudado. Dessa forma, adotamos como método de coleta de dados um questionário estruturado, que foi aplicado com pessoas que se identificam como mulheres — cis e trans — e mães que torcem para os clubes da capital pernambucana (Santa Cruz, Sport Recife e Náutico). Contamos com o compartilhamento de *link* do *Google Forms* em grupos de movimentos femininos dos clubes, como Elas e o Sport, Timbuzeiras e Coralinas, bem como por meio de redes sociais próprias de uma das pesquisadoras. Utilizou-se uma amostragem de conveniência por bola de neve, que trata de uma técnica de amostragem utilizada principalmente para fins exploratórios e que funciona por intermédio de redes de referência, sendo utilizada, por exemplo, para explorar e melhor compreender um tema (SVEINSON; TOFFOLETTI, 2022). O período de aplicação foi de 13 a 22 de dezembro de 2023. Trabalhamos com perguntas de múltipla escolha, nas quais algumas permitiam apenas uma resposta e outras permitiam mais de uma resposta.

Assim, concluímos o questionário com 86 respostas, sendo 79 válidas, que foi aplicado com pessoas que se identificaram como mães e mulheres, cis ou trans. Como dito, o questionário foi aplicado junto a grupos de movimentos de mulheres torcedoras que costumam consumir o espaço clubístico com assiduidade, já que esses movimentos surgem com objetivo de ir aos estádios juntas. Pois, mesmo com o crescente aumento de mulheres nestes espaços, acreditamos que, após se tornarem mães, muitas delas acabam afastadas dos clubes. Com esse recorte, consideramos que tivemos um número de respostas qualificadas de mães-torcedoras consumidoras dos ambientes clubísticos. Inicialmente, solicitamos alguns

dados sociodemográficos para entender o perfil da amostra. Em termos de faixas etárias, a maior parte das entrevistadas afirmou ter entre 45 e 54 anos (32,9%), seguidas pelos grupos de 25 a 34 anos (29,1%), 35 a 44 anos (21,5%), 19 a 24 anos (8,9%), 55 a 64 anos (5,1%) e mais de 65 anos (2,5%). Com relação à questão de raça, houve um claro reflexo da realidade atual brasileira que, pela primeira vez no Censo 2022 (DURÃES, 2023), teve uma maioria de pessoas que se declarou parda (45,6%), seguida de brancas (35,4%), pretas (16,5%), indígenas e amarelas (1,3%).

Em relação ao nível de escolaridade, a maioria das mães mulheres indicaram ter nível superior completo (51,9%), seguidas por aquelas com segundo grau completo (25,3%), superior incompleto ou cursando (20,3%) e segundo grau incompleto (2,5%). Tais respostas nos indicaram que a amostra pesquisada foi composta por um público privilegiado, em termos de escolaridade, da sociedade brasileira. Essas torcedoras também têm uma maior proximidade geográfica com os clubes, pois a maioria delas mora em Recife (64,6%), cidade onde estão os estádios de cada time, seguidas por moradoras da região metropolitana (32,9%), Zona da Mata e Sertão (1,3% cada).

Do total de respondentes, 57 são torcedoras do Sport Recife, 12 do Náutico e 10 do Santa Cruz. Perguntamos, então, se elas costumam ir aos estádios e esse dado (Figura 2) reduziu a amostra em quase 30%, pois algumas mulheres responderam que não costumam ir aos estádios. Em nossa interpretação, essa realidade pode refletir motivos como: a violência, as dificuldades de deslocamento e o assédio sofrido pelas mulheres, discutidos em trabalhos previamente publicados (MELO; LIMA; CASTRO, 2019).

Figura 2 – Captura de tela: questionário sobre mães-torcedoras

Você costuma ir ao estádio ver os jogos do seu time?

79 respostas



ARTIGO

Diante dos objetivos desta pesquisa, foi importante compreender os motivos que levam essas mães a frequentarem os estádios. A proposta era identificar se essa participação está vinculada a uma motivação pessoal, relacionada à construção de uma identidade torcedora, associada à necessidade de compartilhar o consumo esportivo com outras pessoas, ou de levar filhos e filhas aos jogos. Elas poderiam assinalar mais de uma resposta, além de ter a possibilidade de selecionar outras opções, mas o que, de fato, se sobressaiu foi o amor pelo time (96,5%). Elas também afirmaram que frequentavam os estádios por causa dos amigos (19,3%), por causa da família (15,8%) e por último para acompanhar maridos ou esposas (8,8%). Entendemos, assim, que as mulheres mães também constroem suas identidades torcedoras e buscam pertencer aos espaços do futebol. Soraya Barreto Januário (2019) identifica no *ethos* da torcedora pernambucana uma histórica ligação com as lutas e resistências por ocupação de espaços antes negados, já que boa parte das mulheres presentes nas arquibancadas são jovens e muitas delas foram influenciadas por outras mulheres (mães, tias, avós) a gostarem de futebol.

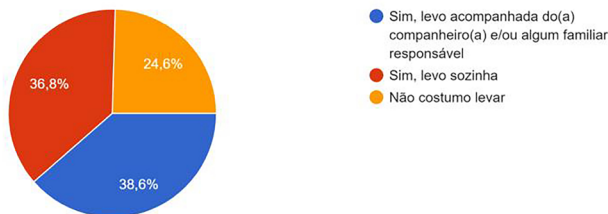
Ao focarmos no recorte de mães-torcedoras, pesquisamos como essas mulheres se relacionam com os estádios e com os times de futebol, ao se tornarem mães e serem responsáveis por cuidar dos(as) filhos(as). Nesse sentido, a maioria delas respondeu que levava as crianças aos estádios, tanto acompanhadas de demais responsáveis ou sozinhas (Figura 3). Em seguida, perguntamos para esta parcela se o hábito buscava incentivar a construção da identidade torcedora das crianças. Como essa questão era de respostas múltiplas, a maioria indicou que leva para que eles(as) também passassem a gostar de futebol e do time (82,2%), mas também por motivos como: são os filhos(as) que pedem para ir (42,2%), porque é um ótimo programa em família (44,4%) ou porque elas não têm com quem deixar os filhos(as) (6,7%).

Foi igualmente relevante compreender as possíveis dificuldades para mães-torcedoras levarem os(as) filhos(as) aos estádios. A maioria respondeu que o clube não tem estrutura para crianças menores, como fraldário, parquinho, banheiro infantil etc. (57,9%). Elas também indicaram que os gastos são altos para levá-los(as), pois envolvem compra de ingressos,

Figura 3 – Captura de tela: questionário sobre mães-torcedoras

Você costuma levar seus filhos(as) para o estádio?

57 respostas



alimentação, transporte, entre outros (45,6%). Katherine Sveinson e Kim Toffoletti (2022) corroboram com esses achados quando indicam que nos Estados Unidos e na Austrália uma das principais queixas das mães fãs de esportes também é a falta de estrutura nos estádios.

Continuando a lista de dificuldades encontradas, elas também declararam que os espaços de convivência do clube não são apropriados para crianças menores porque são ambientes nos quais ocorrem atos de violência e consumo de bebidas alcoólicas (36,8%). Conseqüentemente, esses espaços não são projetados para pais e responsáveis, com áreas exclusivas para a família (35,1%). Outros pontos também foram trazidos, como não ser um programa simples quando têm crianças pequenas que precisam de mamadeiras, brinquedos, comidas específicas (22,8%), além dos jogos muitas vezes serem noturnos (1,8%), por ocorrerem brigas (3,6%) e não existirem filas prioritárias para crianças (1,8%), por exemplo. Os números nos indicam que há uma naturalização das mulheres como cuidadoras (GILLIGAN, 2013), já que a maioria dos homens consegue ir ao estádio sozinho ou com amigos. As mães-torcedoras acabam sendo sempre chamadas para o trabalho do cuidado, seja pelo discurso social, seja pelos equipamentos do próprio estádio — como trocadores de bebês estarem localizados apenas nos banheiros de mulheres, por exemplo.

Corroborando para o entendimento da consciência das mães no papel de cuidadoras, vivenciamos, em 2023, jogos com torcida exclusiva de mulheres, crianças e pessoas com deficiência por determinação do tribunal desportivo,

ARTIGO

devido a casos de violência anteriores nas arquibancadas. Um exemplo foi o Sport Recife, que realizou três jogos do Brasileiro da Série B nesses moldes. Apesar de terem sido jogos para mulheres, crianças e PCDs, a mídia e o próprio clube deram bastante destaque ao momento histórico de uma grande festa feita pelas mulheres, sem violência e de “amor incondicional” ao time. Ainda assim, o que pudemos observar nos jogos — em trabalhos anteriores (BARRETO JANUÁRIO; CASTRO, 2023) — é que boa parte da estrutura para receber esse público dito pelo clube como “diferente” foi pensado para as crianças, reforçando o papel de cuidadoras (GILLIGAN, 2013), de que as mães estariam ali apenas acompanhando as crianças (meninos e meninas). Apesar disso, em nossa pesquisa, confirmamos que as mulheres nutrem sentimentos pelo time e pelo futebol, independente da maternidade.

Retomando a análise dos resultados, observamos mudanças nos hábitos de frequência nos estádios, pois, após se tornaram mães, quase metade delas, 28 torcedoras (49,1%), responderam que diminuiriam a presença nos jogos de seus times. Apenas cinco delas (8,8%) aumentaram a frequência nos estádios depois que se tornaram mães. As demais (42,1%) mantiveram a mesma regularidade. Quanto ao sentimento de pertencimento para com os clubes, a maioria das respondentes afirmou que se sente pertencente (57,9%). Apesar disso, pelo fato de serem mães com filhos(as) ou ainda grávidas, quase metade das torcedoras (49,1%) já sentiram dificuldades ou constrangimentos ao frequentarem estádios, seja pela pouca acessibilidade, seja pelas violências de cunho simbólico e físico, comumente relatadas pelas mulheres de forma geral (MORAES, 2017).

Quando falamos de torcedoras e de futebol, a cultura do consumo se torna parte das relações identitárias com os times e com os grupos de torcida. Entendemos a ida ao estádio como um ato de consumo que envolve a presença, o uso do espaço clubístico, serviços e produtos. Por isso, também questionamos às mães-torcedoras se costumam comprar produtos dos seus times, e todas as 57 respondentes afirmaram que sim, seja oficiais e/ou réplicas. Perguntamos também se elas já haviam visto roupas ou acessórios apropriados para mães, grávidas ou mulheres que amamentam, mas 96,5% delas declararam que não.

Sobre essa questão, vimos em 2022 a criação da primeira camisa apropriada para a amamentação do Racing Club, time argentino (FREITAS, 2022). A camisa tinha como objetivo facilitar o momento de amamentação de bebês por pessoas lactantes, ao contar com uma abertura abaixo do peito (Figura 4). O lançamento da camisa contou com uma campanha em vídeo que viralizou nas redes sociais ao trazer relatos de mães-torcedoras sobre o ato de amamentar crianças em locais públicos ainda ser visto com repressão. Apesar da importância da ação e do reconhecimento desse público pelo clube, não foi possível identificar uma continuação na confecção do modelo de camisa nos padrões do time e nem se sabe da utilização do modelo por outros times, visto que o Racing e sua patrocinadora Kappa teriam divulgado que disponibilizariam a matriz para quem se interessasse.

Figura 4 – Captura de tela: vídeo de lançamento da camisa Racing



Fonte: Racing Club (2022).

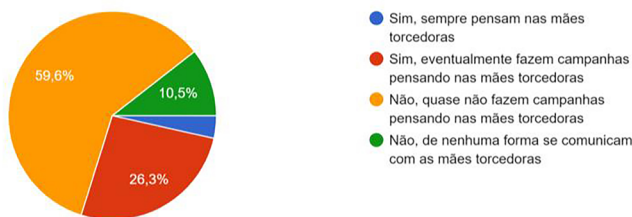
Por último, perguntamos se essas mães-torcedoras acreditavam que seu time de coração se comunicava bem com elas (Figura 5) e o resultado indicou que a maioria não se sente representada pelos clubes, pois não há atenção necessária com relação a campanhas direcionadas às mães. Os produtos de consumo, como as camisas oficiais, são limitados

e insuficientes para atender a demanda, especialmente, de produtos voltados às mulheres mães. Mesmo as que acreditam que o clube se comunica bem, indicam que são em ações pontuais. Essas ações estariam, provavelmente, na seara das campanhas de datas comemorativas, como Dias das Mães. O que sugere uma leitura mais associada ao calendário sazonal do mercado do que uma preocupação em atender as demandas das torcedoras.

Figura 5 – Captura de tela: questionário sobre mães-torcedoras

Você acredita que o seu time se comunica bem com as mães torcedoras? Seja em ações, posts nas redes sociais, campanhas, dias de jogo ou estrutura do clube.

57 respostas



Outra ação pontual que ganhou destaque internacional — e que reforça a ideia das mulheres mães no papel de cuidadoras (GILLIGAN, 2013) e, neste caso, apaziguadoras (VIMIEIRO; SOUZA, 2022) nas arquibancadas — foi a campanha “Mães Seguranças” de 2015, realizada pelo Sport Club do Recife. O time convocou cerca de 30 mães de torcedores de torcidas organizadas, que são consideradas violentas, para fazerem parte da segurança de um jogo pelo campeonato pernambucano contra o Náutico, clássico com histórico de violência entre as torcidas. Segundo o vídeo *case* da ação (SECURITY MOMS - MÃES SEGURANÇAS, 2015), nessa partida, nenhuma confusão nas arquibancadas foi registrada.

Após analisarmos os dados, conseguimos inferir que, da amostra respondente, as mulheres mães-torcedoras representam pessoas adultas em faixa etária de se ter filhos(as), segundo o discurso médico biologizante (20 aos 35 anos), e são consumidoras de produtos do time. Em boa parte,

provavelmente devido ao meio de espraçamento do questionário — nas redes de torcidas femininas de forma online — pudemos observar que essas mulheres são privilegiadas quanto ao acesso à educação e, conseqüentemente, às discussões acerca das questões de gênero, maternidade e maternagem. É importante ressaltar que tanto as Coralinas como o Elas e o Sport têm um discurso alinhado às pautas feministas, bem como uma maior escolarização previamente observada, o que pode sugerir o alinhamento das respondentes a um debate politizado e ativista. Essas mães-torcedoras também frequentam os estádios e o amor pelo time é considerada a motivação mais proeminente no fazer-se torcedora/o, independente de gênero (BARRETO JANUÁRIO, 2019). Isso reflete no que elas passam para os(as) filhos(as) ao levá-los(as) também. Ainda assim, são mães que sentem dificuldades com relação à estrutura e apoio do clube para levar as crianças. Mas, quase metade dessas torcedoras diminuíram a frequência aos jogos após se tornarem mães, demonstrando, novamente, como a maternagem recai sobre elas, e reforça a ética feminina do cuidado (GILLIGAN, 2013). De fato, foi possível notar que elas se sentem pertencentes ao clube, como mulheres, mas, enquanto mães, notamos camadas mais complexas, em que os constrangimentos, as limitações e as dificuldades para frequentar os estádios se acentuam. Além disso, não acreditam que os clubes se comuniquem bem com elas, fomentando uma ideia de invisibilidade e esquecimento.

Considerações finais

Neste artigo iniciamos um debate acerca das práticas de pertencimento nas arquibancadas, e as diferentes formas de frequentar os espaços clu-bísticos pelas mulheres que são mães em Pernambuco. Daniela Araújo (2019) aponta como o futebol, especialmente nas arquibancadas, é um espaço social de criação e reafirmação identitária, onde as mulheres estão em constante busca para (re)afirmar a sua legitimidade enquanto torcedoras. Ao analisar os dados coletados por meio da aplicação do questionário, reconhecemos que mulheres mães-torcedoras perfazem

ARTIGO

um público presente em tais espaços. Após levantamento teórico e análise dos resultados do questionário, decidimos utilizar o termo “mães-torcedoras” como forma de evidenciar essa relação mútua, na qual não poderíamos dissociar o ser mãe e o ser torcedora. Acreditamos que a pesquisa contribui para os estudos não só do campo dos esportes e das culturas torcedoras, mas também para um olhar com relação à maternidade e maternagem na sociedade, conforme propôs Andrea O’Reilly (2023).

Para além disso, as mães-torcedoras não se sentem representadas pelos clubes e marcas esportivas, o que indica uma lacuna importante a ser preenchida no universo futebolístico, tanto como um elemento de cunho social como no âmbito do consumo. Precisamos identificar os diferentes públicos consumidores dos espaços do futebol para que não só marcas e clubes possam se comunicar melhor com elas, mas também para que políticas e ações sejam realizadas em prol da participação delas nos esportes. Em consonância com Stacey Pope (2017, p. 34, tradução nossa), acreditamos que “a persistência das desigualdades de gênero hoje provavelmente continuará a restringir o acesso de algumas mulheres ao lazer e assim, pode impedi-las de entrar em domínios tradicionalmente masculinos, como o estádio”.

As mulheres no campo, nas arquibancadas e nos bastidores da indústria futebolística é uma realidade (GOELLNER, 2005; COSTA, 2006; BARRETO JANUÁRIO, 2019). Contudo, a promoção desses espaços ainda inviabiliza e desconsidera mães-torcedoras, que têm o trabalho do cuidado socialmente entendido como principal função delas, aspecto cultural que também é reforçado nos estádios e espaços clubísticos, contribuindo para certo afastamento de suas práticas de torcer. Esperamos que esta pesquisa, que utilizou o questionário como referência inicial para discussão, possa colaborar com futuras investigações acerca do tema, aprofundando o debate e envolvendo também a participação ou análise de clubes, empresas de mídia e marcas patrocinadoras, entidades esportivas que influenciam diretamente na fomentação do futebol.

Conflito de interesses: nada a declarar.

Fonte de financiamento: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Programa de Bolsas de Incentivo Acadêmico da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco, Programa de Bolsas de Extensão Universitária da Universidade Federal de Pernambuco e Programa de Iniciação Científica da Universidade Federal de Pernambuco.

Contribuições dos autores: De Castro, P.: escrita – primeira redação, curadoria de dados. Barreto Januário, S. M.: supervisão, conceituação, escrita – revisão e edição. Collier de Mendonça, M.: conceituação, escrita – revisão e edição.

Disponibilidade dos dados da pesquisa: Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo está disponível mediante solicitação ao autor correspondente.

Referências

- AMARAL, A. *et al.* Fan studies in Latin America: A call to arms. *Transformative Works and Cultures*, v. 43, 2024. <https://doi.org/10.3983/twc.2024.2689>
- ARAÚJO, D. T. *Lugar de mulher é no futebol: Dulce Rosalina e a representatividade feminina nas torcidas*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.
- ARNOULD, E. J.; THOMPSON, C. J. Consumer culture theory (CCT): twenty years of research. *Journal of Consumer Research*, Oxford, v. 31, n. 4, p. 868-882, mar. 2005. <https://doi.org/10.1086/426626>
- BANDEIRA, G.; SEFFNER, F. Futebol, gênero, masculinidade e homofobia: um jogo dentro do jogo. *Espaço Plural*, v. 14, n. 29, p. 246-270, 2013.
- BARRETO JANUÁRIO, S. M. *Masculinidades em (re)construção: gênero, corpo e publicidade*. Covilhã: LabCom/IFP, 2016.
- BARRETO JANUÁRIO, S. M. *Mulheres no campo: o ethos da torcedora pernambucana*. São Paulo: Fontenele, 2019.
- BARRETO JANUÁRIO, S. M.; CASTRO, P. S. M. Notas etnográficas de duas pesquisadoras-torcedoras: práticas do torcer e consumir futebol das mulheres do Sport Club do Recife. *Vivência: Revista de Antropologia*, v. 1, n. 62, p. 127-154, 2023. <https://doi.org/10.21680/2238-6009.2023v1n62ID33670>
- BRASIL. *Decreto-Lei nº 3.199, de 14 de abril de 1941*. Estabelece as bases de organização dos desportos em todo o país. Brasília: Presidência da República, 1941.
- CASTRO, G. G. S. Comunicação e consumo nas dinâmicas culturais do mundo globalizado. *PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, v. 4, n. 6, p. 58-71, abr. 2014.

- CHAGAS, V.; FONSECA, V. Faster, higher, stronger: Sports fan activism and mediatized political play in the 2016 Rio Olympic Games. *Transformative Works and Cultures*, v. 32, 2020. <https://doi.org/10.3983/twc.2020.1707>
- COLLIER DE MENDONÇA, M. *A maternidade na publicidade: uma análise qualitativa e semiótica em São Paulo e Toronto*. 338f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.
- COLLIER DE MENDONÇA, M. Maternidade e maternagem: os assuntos pendentes do feminismo. *Revista Ártemis*, v. 31, n. 1, p. 56-72, jan./jun. 2021. <https://doi.org/10.22478/ufpb.1807-8214.2021v31n1.54296>
- COLLINS, P. H.; BILGE, S. O que é interseccionalidade? In: COLLINS, P. H.; BILGE, S. *Interseccionalidade*. São Paulo: Boitempo, 2021. p. 15-49.
- COSTA, L. M. O que é uma torcedora? Notas sobre a representação e auto-representação do público feminino de futebol. *Esporte e Sociedade*, v. 2, n. 4, p. 1-31, 2006.
- CRAWFORD, G. *Consuming sport: Fans, sport and culture*. Londres: Routledge, 2004.
- DAMATTA, R. Antropologia do óbvio. Notas em torno do significado social do futebol brasileiro. *Revista USP*, São Paulo, n. 22, p. 10-17, 1994. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i22p10-17>
- DURÃES, W. Pardos são maioria no país pela primeira vez desde 1991, aponta Censo. *UOL*, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://acesse.one/BcIO9>. Acesso em: 26 dez. 2023.
- FRANSEN, K. Mediatization of sports. In: LUNDY, K. (Org.). *Mediatization of Communication*. Berlim: Mouton de Gruyter, 2014. p. 525-543.
- FREITAS, C. Pioneiro, clube argentino cria camisa de futebol própria para amamentação. *ECO A UOL*, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://acesse.one/BF8uz>. Acesso em: 15 jun. 2023.
- GILLIGAN, C. *La ética del cuidado*. Barcelona: Fundación Víctor Grífols i Lucas, 2013.
- GOELLNER, S. V. Mulher e esporte no Brasil: entre incentivos e interdições elas fazem história. *Pensar a Prática*, v. 8, n. 1, p. 85-100, 2005. <https://doi.org/10.5216/rpp.v8i1.106>
- GONZALEZ, L. Por um feminismo afro-latino-americano. In: RIOS, F.; LIMA, M. (Org.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HELAL, R. Futebol e comunicação: a consolidação do campo acadêmico no Brasil. *Comunicação, Mídia e Consumo*, v. 8, n. 21, p. 11-37, 2011.
- LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. *Fundamentos da metodologia científica*. 5 ed. São Paulo: Atlas, 2003.
- LEE, W.; CUNNINGHAM, G. B. Gender, sexism, sexual prejudice, and identification with US football and men's figure skating. *Sex Roles*, v. 74, n. 9-10, p. 464-471, 2016. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1007/s11199-016-0598-x>
- MELO, G. L.; LIMA, L.; CASTRO, P. Consumo delas: a presença nos estádios da torcida feminina dos três clubes da capital pernambucana. In: LIMA, C. A. R.; BRAINER, L.; BARRETO JANUÁRIO, S. (Org.). *Elas e o futebol*. João Pessoa: Xeroca!, 2019. p. 141-161.

- MEWETT, P.; TOFFOLETTI, K. Finding footy: Female fan socialization and Australian rules football. *Sport in Society*, v. 14, n. 5, p. 670-684, 2011. <https://doi.org/10.1080/17430437.2011.575112>
- MORAES, C. F. As torcedoras querem torcer: tensões e negociações da presença das mulheres nas arquibancadas de futebol. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 11., 2017, Florianópolis. *Anais eletrônicos* [...]. Florianópolis: UFSC, 2017. Disponível em: https://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503881784_ARQUIVO_Artigo_FazendoGenero_VF_Carolina.pdf. Acesso em: 15 jul. 2023.
- MOURÃO, L.; MOREL, M. As narrativas sobre o futebol feminino: o discurso da mídia impressa em campo. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Campinas, v. 26, n. 2, p. 73-86, 2008.
- O'REILLY, A. Feminismo matricêntrico: um feminismo para e sobre as mães. In: SILVA, J. G.; ZANDONÁ, J.; BRANDÃO, A. S.; GASPARETTO, V. F. (Org.). *Falas, percursos, práticas e modos de (r)ex(s)istir*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023. p. 164-181.
- POPE, S. *The feminization of sports fandom: A sociological study*. Nova York: Routledge, 2017.
- RACING CLUB. Sentimos orgulho por presentarles esta camiseta, el mismo que sentimos por transmitir tanto amor. YouTube, 2022. Disponível em: <https://youtu.be/Cr2L2vd3sCU>. Acesso em: 11 jul. 2023.
- REIN, I.; KOTLER, P.; SHIELDS, B. *Marketing esportivo: a reinvenção do esporte na busca de torcedores*. Porto Alegre: Bookman, 2008.
- ROCHA, E. Culpa e prazer: imagens do consumo na cultura de massa. *Comunicação, Mídia e Consumo*, v. 2, n. 3, p. 123-138, 2008. <https://doi.org/10.18568/cmc.v2i3.29>
- SECURITY MOMS - MÃES SEGURANÇAS. YouTube, 2015. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LpK8BbwZ0ok>. Acesso em: 9 jan. 2023.
- SEGALEN, M. *Ritos e rituais contemporâneos*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- SVEINSON, K.; TOFFOLETTI, K. What makes sport spectating family-friendly? A phenomenological study of mothers' sport fan game-day experiences. *Journal of Sport Management*, v. 37, n. 2, p. 102-115, 2022. <https://doi.org/10.1123/jsm.2021-0355>
- TARVER, E. C. *The I in team: Sports fandom and the reproduction of identity*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- VIMIEIRO, A. C. The ecosystem of football supporter groups in Brazil: traditions, innovation and hybridity. In: COOMBS, D. S.; OSBORNE, A. C. (Org.). *Routledge Handbook of Sport Fans and Fandom*. Londres: Routledge, 2022. p. 225-237.
- VIMIEIRO, A. C.; SOUZA, N. O. Representações das mulheres do futebol em telenovelas: uma análise da personagem Suelen de Avenida Brasil. In: 4CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM, 45., 2022, João Pessoa. *Anais eletrônicos* [...]. João Pessoa: UFPB, 2022. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0720202217165362d862b5d2b2b.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2023.

Sobre as autoras

Soraya Barreto Januário: doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa, tendo sido bolsista pela Fundação de Ciência e Tecnologia do Ministério da Educação de Portugal. Pós-doutora pelo Institute for Gender, Sexuality and Feminist Studies, Montreal, Canadá. Líder dos Grupos de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico: Observatório de Mídia: Gênero, Democracia e Direitos Humanos e Núcleo de Estudos Críticos de Feminismos, Gênero, Consumo e Capitalismo. E-mail: soraya.barreto@ufpe.br.

Maria Collier de Mendonça: Doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Realizou estágio de doutorado na York University, em Toronto, Canadá, como bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Foi bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado da Capes durante seu estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento da Universidade Federal de Santa Catarina. Participa dos grupos de pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico Publicidade Híbrida e Narrativas de Consumo, da Universidade Federal de Pernambuco, e Comunicação, Gênero e Desigualdades, da Universidade Federal de Santa Maria. Pesquisadora associada ao International Association of Maternal Action and Scholarship. E-mail: maria.cmendonca@ufpe.br.

Paloma de Castro: doutoranda e mestra em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com período sanduíche na Deakin University (Austrália), financiado pela CAPES. Graduada em Publicidade e Propaganda pela UFPE. Vencedora do Prêmio Expocom do Intercom nos anos de 2015, 2017 e 2018 e vencedora do Prêmio de Mídia da Globo Nordeste, Desafio Universitário (2017). E-mail: paloma.castro@ufpe.br.

Recebido: 02/09/2024

Aceito: 25/02/2025