



COMBART

**GUERRA, PAULA
& CAMPOS, RICARDO**

(EDS.) (2025)

**:: ARTE, ARTIVISMO
E CIDADANIA.
REVOLUÇÕES,
PROTESTOS
E ATIVISMOS
ESTÉTICO-POLÍTICOS**

:: ART, ARTIVISM
AND CITIZENSHIP.
REVOLUTIONS,
PROTESTS AND
AESTHETIC-POLITICAL
ACTIVISM

PORTO: FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

FACULTY OF ARTS AND HUMANITIES OF THE UNIVERSITY OF PORTO

GOVBOART

**Arte, ativismo
e cidadania.**

Revoluções.

Protestos.

**Ativismos
estético-políticos.**

Paula Guerra

Ricardo Campos [Eds.]

Design: Rui Saraiva

Artwork: Esgar Acelerado

Revisores: Sofia Sousa

Primeira publicação: fevereiro 2025

[First Published: february 2025]

Universidade do Porto. **Faculdade de Letras**

[University of Porto. Faculty of Arts and Humanities]

Porto, Portugal

ISBN: 978-989-9193-02-4

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-9193-02-4/com>

Todo o conteúdo apresentado nos textos é de exclusiva responsabilidade dos seus autores. As ideias apresentadas não representam necessariamente a opinião dos editores.

Atribuição CC BY 4.0. International.

Este livro é licenciado sob um **Creative Commons Attribution 4.0. International License [CC BY 4.0]**. É permitido compartilhar, redistribuir, adaptar, transformar e construir o conteúdo deste livro. Os créditos apropriados devem ser atribuídos aos autores e editores.

Mais Informação: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

ALL THE CONTENT PRESENTED IN TEXTS ARE SOLELY THE RESPONSIBILITY OF THE AUTHORS. THE IDEAS PRESENTED DO NOT NECESSARILY REPRESENT THE OPINION OF THE EDITORS.

Attribution CC BY 4.0. International.

This book is licensed under a **Creative Commons Attribution 4.0. International**.

License [CC BY 4.0]. It is allowed to share, redistribute, adapt, remix transform and build upon the content of this book. The appropriate must be given to the authors and editors.

More Information: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Coordenação Coordination

Paula Guerra – IS-UP, CITCEM, CEGOT, DINÂMIA'CET-Iscte - University of Porto, Portugal

Ricardo Campos - CICS. NOVA - New University of Lisbon, Portugal



Paula Guerra – Instituto de Sociologia, CITCEM, CEGOT, DINÂMIA'CET-Iscte - Universidade do Porto, Portugal

Ricardo Campos - CICS.NOVA - Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Sofia Sousa – Instituto de Sociologia - Universidade do Porto, Portugal



Comissão Organizadora Organizing Committee

Comissão Local Local Committee

Bla Petrus - LabEA/FBAUP - Universidade do Porto, Portugal

Cat Martins - LabEA/FBAUP - Universidade do Porto, Portugal

Diego Soares Rebouças - Instituto de Sociologia - Universidade do Porto, Portugal

Gabriela Leal - CICS.NOVA - Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Patrícia Perelra - CICS.NOVA – Instituto Politécnico de Leiria, Portugal

Sidarta Landarini – Universidade Federal do Rio de Janeiro e Universidade do Porto, Portugal, Brasil

Susana Januário – Instituto Politécnico do Porto – Escola Superior de Educação, Instituto de Sociologia - Universidade do Porto, Portugal

Tiago Assis - LabEA/FBAUP, IS-UP- Universidade do Porto, Portugal

Comissão Científica Scientific Committee

Carles Felxa - Universitat Pompeu Fabra, Espanha

Carlos Garrido Castellano - University College Cork, USA

Cat Martins - LabEA/FBAUP - Universidade do Porto, Portugal

Chiara Pussetti - Instituto de Ciências Sociais - Universidade de Lisboa, Portugal

Cintia Sanmartín Fernandes - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Cláudia Madela - ICNOVA - Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Constance DeVereaux - University of Connecticut, USA

Cornelia Eckert - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristina Pratas Cruzelro - IHA - Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Eeva Mäkinen - Kuopio Conservatory, Finlândia

Fátima Vileira - Reitoria Universidade do Porto, Portugal

Francesca de Luca - Instituto de Ciências Sociais - Universidade de Lisboa, Portugal

Mary Fogarty - York University, Canada

Micael Herschmann - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Michael MacDonald - MacEwan University, Canada

Monika Salzbrunn - Université de Lausanne, Suíça

Mykaell Riley - University of Westminster, Reino Unido

Patrícia Perelra - CICS.NOVA - Instituto Politécnico de Leiria, Portugal

Paula Guerra - Instituto de Sociologia, CITCEM, CEGOT, DINÂMIA'CET-Iscte -
Universidade do Porto, Portugal

Paulo Raposo - ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, Portugal

Pedro Costa - ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, Portugal

Ricardo Campos - CICS.NOVA - Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Simone Luci Perelra - Universidade Paulista, Brasil

Tiago Barbedo Assis - LabEA/FBAUP, IS-UP- Universidade do Porto, Portugal

Vi Brunvald - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil



Organização
Organization

Apoios
Support

Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP)
Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.NOVA, NOVA FCSH e IPLEIRIA)
CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória»
LabEA - Laboratório de Investigação em Educação Artística / FBAUP
CEBOT – Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território

Eventqualia

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT)

Rede de Pesquisa Luso-Brasileira em Artes e Intervenções Urbanas (RAIU)

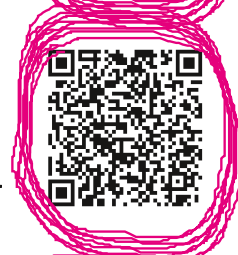
Rede Luso-Brasileira Todas as Artes (TAA)

Reitoria da Universidade do Porto / Caixa Geral de Depósitos

combartconference2022@gmail.com

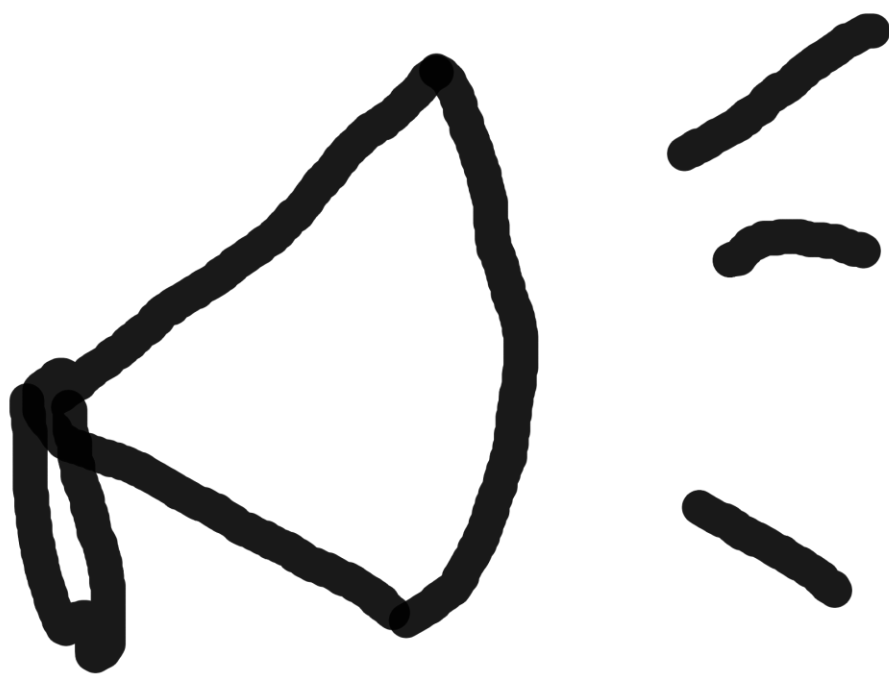


combart@eventqualia.net



<https://combart.eventqualia.net/pt/2024/inico/>





ÍNDICE

Entre revoluções, protestos e a(r)tivismos estético-políticos.....	2
O corpo em cartaz: erotismo, nudez e censura nas capas das pornochanchadas produzidas na região da Boca do Lixo (1975-1985)	8
Pode uma louca ser mãe? Maternidades de mulheres racializadas durante internamento psiquiátrico involuntário e de longa duração no Brasil.....	30
Uma Bienal Refugiada: O repositório estético decolonial e de direitos humanos da 5. ^a Bienal de Kiev.....	43
Skeleton Sea. Arte, Ativismo e Comunidade. A arte como forma de consciencialização e mobilização.....	67
(Des) Encontros Narrativos: representações histórico-ficcionais sobre a Batalha do Jenipapo – PI	82
“Na Quarta-Feira de Cinzas é tudo nosso!”: a(r)tivismos feministas no carnaval de rua do Rio de Janeiro.....	100
O Gramma: fazer jornalismo no piauí é desdobrar fibra por fibra o coração (anos 1970) ..	118
A identidade transnacional latino-americana e o tropicalismo: reflexões de Torquato Neto e José Carlos Capinan.....	140



COMBART

**GUERRA, PAULA
& CAMPOS, RICARDO**

(EDS.) (2024)

**:: ARTE, ARTIVISMO
E CIDADANIA.
REVOLUÇÕES,
PROTESTOS
E ATIVISMOS
ESTÉTICO-POLÍTICOS**

**:: ART, ARTIVISM
AND CITIZENSHIP.
REVOLUTIONS,
PROTESTS AND
AESTHETIC-POLITICAL
ACTIVISM**

PORTO: FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

FACULTY OF ARTS AND HUMANITIES OF THE UNIVERSITY OF PORTO

ENTRE REVOLUÇÕES, PROTESTOS E A(R)TIVISMOS ESTÉTICO-POLÍTICOS

BETWEEN REVOLUTIONS, PROTESTS AND AESTHETIC-POLITICAL A(R)TIVISMS

Paula Guerra, Faculdade de Letras da Universidade do Porto e
Instituto de Sociologia da Universidade do Porto [IS-UP],
Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt

<https://doi.org/10.21747/978-989-9193-02-4/coma1>

O Congresso Internacional COMbART já deixou de ser um mero congresso de pendor académico, tendo-se o tornado numa espécie de celebração de contemporâneas e históricas formas de resistência, de criatividade e de exaltação do poder transformador das práticas artístico-ativistas. Num mundo marcado por desafios complexos e por diversas urgências sociais, a participação cidadã de artistas, académicos e demais agentes sociais e institucionais, torna-se essencial para imaginar e construir realidades mais justas e igualitárias. Assim, este congresso, na nossa opinião, e dada a sua amplitude nacional e internacional, convida-nos a refletir sobre o papel das ciências sociais e das práticas artísticas enquanto motores de mudança, confiando na sua capacidade de transformar os limites de ação possíveis (Serra *et al.*, 2017).

O século XXI tem assistido a turbulências várias e a um contínuo reaparecimento de revoluções de protestos conduzindo a mudanças sociais (Frederix, 2024). Podemos, desde logo, tomar como exemplo, a Primavera Árabe (Sadiki, 2014) que aconteceu no norte da África e no Oriente Médio, a partir de 2010. Estes movimentos lutaram por justiça, por

democracia, pelos direitos humanos, pela dignidade da vida e contra os abusos policiais e/ou (para)militares. No mesmo período também eclodiram vários protestos como consequência da crise financeira, principalmente nos países do sul da Europa. Noutros contextos, como o Brasil (Matos, 2017), Hong-Kong (Cheng, 2022), Quênia ou Senegal (Dieng, 2024), igualmente tem havido dinâmicas massivas de protesto, dirigidas ao poder. Concomitantemente, o período pós-pandêmico viu despoletar guerras em larga escala. O século XXI tem-se pautado, por uma constante insegurança global (Steele, 2012), no sentido em que vários têm sido os confrontos militares e políticos, desde a Ucrânia e a Rússia, passando pelos conflitos no Sudão, Israel e Palestina (Abu-Hamdi, 2024). Em simultâneo assistimos à ascensão dos populismos, dos discursos xenófobos e homofóbicos, empregues por uma extrema-direita que ameaça um conjunto de valores que julgávamos garantidos.

A mudança, a resistência e a oposição têm sido levadas a cabo, muitas vezes, por via da arte. Assistimos, no presente século, ao renascimento da arte política (Guerra, 2024). É cada vez mais comum o empenho dos artistas na defesa de ideologias políticas e na elaboração de práticas ativistas engajadas com diferentes movimentos sociais— tais como os movimentos de justiça climática, feministas, LGBTQIA+, antirracistas, entre outros. Esta noção de arte política dialoga com múltiplas práticas performáticas e performatividades relacionadas com o campo mais alargado da criação artística (Simões & Campos, 2016). Estes protestos estéticos e visuais, na verdade, demonstram o potencial transformador dos indivíduos enquanto agentes sociais, ou seja, evidenciam que qualquer indivíduo é capaz de realizar ações estético-políticas (Guerra, 2022; 2019). Historicamente, as artes têm-se associado a processos revolucionários de várias tipologias. Além da dimensão coletiva da revolução, também são de importante relevo os artistas que adotaram um posicionamento político e que retrataram a revolução e o protesto nas suas criações artísticas.

O ativismo, entendido no contexto deste congresso como a interseção entre aquelas que são as práticas artísticas e ativistas, transcende uma definição simplista de criação estética, configurando-se antes como uma linguagem visual, sonora, escrita e falada que emerge para questionar aquelas que são as estruturas de poder (Guerra, 2023), bem como se afirma na proposta de novas formas de relacionamento dos indivíduos com o mundo da vida. Como nos lembra Rancière (2008), a arte possui a capacidade de tratar e de comunicar o

sensível, rompendo com narrativas hegemônicas, ao passo que permite que novas vozes sejam ouvidas e que se afirmem na arena das lutas sociais, como vistas e enunciadas acima. Este processo de subversão estética e política revela, de forma taxativa, o ativismo como uma prática que se encontra profundamente enraizada na luta por uma (utópica) justiça social e pela democratização do espaço público; um tema tanto mais premente na atualidade com os crescentes movimentos e fluxos migratórios forçados e voluntários.

Desta feita, acreditamos que a participação em iniciativas como o COMbART, reflete um compromisso social, através do qual as diferenças são valorizadas e os desafios são enfrentados coletivamente. A reflexão proposta neste congresso convidou não apenas à análise, mas à atuação direta. Para autores como Bourdieu (1996), podemos referir que a produção cultural está intrinsecamente ligada às múltiplas dinâmicas de poder, sendo que as ciências sociais são fundamentais para que possamos compreender e desafiar essas relações. Apesar de ainda ser um campo em desenvolvimento, na medida em que as ciências sociais são, na atualidade, ainda desvalorizadas pela sua capacidade de produção de conhecimento político, social e cultural, no contexto do ativismo, podemos asseverar que as ciências sociais permitem desenvolver ferramentas cruciais para desvendar as estruturas invisíveis que moldam a sociedade e identificar as fissuras onde a resistência pode emergir.

Em suma, a contemporaneidade trouxe (e traz) consigo um campo de tensões único, no qual as plataformas digitais desempenham um papel paradoxal, dado que, por um lado, elas ampliam o alcance das vozes dissidentes, mas por outro, também reproduzem desigualdades e criam bolhas informacionais. Lembremo-nos que Castells (2014) destacou que as redes digitais ao mesmo tempo que reconfiguram o poder, abrem espaço para a emergência de movimentos sociais horizontais e descentralizados.

Este Livro – o primeiro a ser produzido a partir das participações e contributos de conferencistas - reflete a diversidade de ideias e de perspectivas compartilhadas durante o V Congresso Internacional COMbART. Cada autor/a, na nossa ótica, contribuiu com análises e reflexões que ampliam o nosso entendimento sobre o papel do ativismo na sociedade contemporânea. Começando por Julio Alvarenga, Frederico Lima e Paula Guerra que analisaram as representações de erotismo e a censura nas capas de pornochanchadas brasileiras, explorando, assim, aquelas que são as tensões culturais e políticas em tempos

de repressão política e social. Além deles, Daniele Filgueiras Alves, propôs uma investigação sobre as maternidades de mulheres racializadas em contextos de internamento psiquiátrico, destacando, dessa forma, o poder das dinâmicas de gênero, desenvolveu conceitos como o de racialização e ainda aborda o tema da exclusão social. Alice Duarte e Cláudia Oliveira, no seu contributo, discutiram o projeto Skeleton Sea, evidenciando os modos como a arte-ativismo pode mobilizar comunidades para combater a poluição marítima e repensar relações com o meio ambiente.

Numa lógica temática distinta, Pedro Pio Fontineles presenteia-nos com um estudo onde compreende as (re)representações histórico-ficcionais da história da Batalha do Jenipapo, ocorrida na vila de Campo Maior-PI, em 13 de março de 1823, em prol da independência do Brasil, problematizando questões de fronteiras entre a história, a literatura e a ficção. Pegando nesta perspectiva histórica, discorreremos aqui sobre a apresentação dos contributos de Carlos Mota, Cláudia Fontineles e Paula Guerra, que estudaram a trajetória do jornal O Gramma, enfatizando que o mesmo carregava mensagens sobre a importância de ver, ouvir e curtir como formar de encarar as dificuldades dessa época, marcada pela Ditadura Militar no Brasil.

Destacamos ainda Danielle Lacerda da Gama que se debruça sobre cortejos de fanfarras formados por mulheres, sendo que a autora analisa as suas performances cénicas e musicais, em especial na Quarta-Feira de Cinzas, questionando aquelas que são as normas de gênero e os modos como o corpo da mulher pode ou deve estar no espaço público. Paralelamente, Laís Rabello de Andrade apresenta uma análise da 5ª Bienal de Kiev (2024), que ocorreu em várias cidades europeias entre o outono de 2023 e fevereiro de 2024. O seu foco é a exposição principal, que aconteceu no Ausgarten Contemporary (Viena), e o núcleo cultural Never at Home (Viena). Por fim, temos o trabalho de Daiane Rufino, Edwar Castelo Branco e Paula Guerra que nos oferecem uma leitura sobre o Tropicalismo, mais concretamente sobre a transnacionalidade da cultura latino-americana, através da obra torquateana, e a sua parceria com o também poeta e letrista tropicalista, José Carlos Capinam.

Referências Bibliográficas

- Abu-Hamdi, E. (2024). Forms of Protest: Political Art in the Digital and Urban Realm. *International Journal of Islamic Architecture*, 13(1), 23-37.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte*. Companhia das Letras.
- Castells, M. (2014). The impact of the internet on society: a global perspective. *Article from the book Change*, 19, 127-148.
- Cheng, S. (2022). Feeding hungry ghosts: Grief, gender, and protest in Hong Kong. *Critical Asian Studies*, 54(3), 327-347.
- Dieng, R. S. (2024). From Yewwu Yewwi to# FreeSenegal: Class, gender and generational dynamics of radical feminist activism in Senegal. *Politics & Gender*, 20(2), 478-484.
- Frederix, L. (2024). Mapping Beirut's landscapes of contestation: uprisings and artistic practice. *International Journal of Cartography*, 1-6.
- Guerra, P. (2024). Quebrar o silêncio. Reinventar o lugar. As cidades musicais ao som do brega. *Revista Farol*, 19(28), 138-152.
- Guerra, P. (2023). Underground Artistic-Creative Scenes Between Utopias and Activisms. *Journal of Cultural Analysis and Social Change*, 8(2), 10.
- Guerra, P. (2022). Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea. *Revista de Antropologia*, 65(2), e197977.
- Guerra, P. (2019). Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±. *Horizontes Antropológicos*, 25, 19-49.
- Matos, C. (2017). New Brazilian feminisms and online networks: Cyberfeminism, protest and the female 'Arab Spring'. *International Sociology*, 32(3), 417-434.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. La Fabrique Éditions.

Sadiki, L. (2014). *Routledge handbook of the Arab spring*. Taylor & Francis.

Simões, J. A., & Campos, R. (2016). Juventude, movimentos sociais e redes digitais de protesto em época de crise. *Comunicação, Mídia e Consumo*, 13(38), 130.

Serra, V., Enríquez, M. E., & Johnson, R. (2017). Envisioning change through art: Funding feminist activists for social change. *Development*, 60(1), 108-113.

Steele, B. J. (2012). *Defacing power: The aesthetics of insecurity in global politics*. University of Michigan Press.

O CORPO EM CARTAZ: EROTISMO, NUDEZ E CENSURA NAS CAPAS DAS PORNOCHANCHADAS PRODUZIDAS NA REGIÃO DA BOCA DO LIXO (1975-1985)

THE BODY ON DISPLAY: EROTICISM, NUDITY AND CENSORSHIP ON THE COVERS OF PORNOCHANCHADAS PRODUCED IN THE REGION OF BOCA DO LIXO (1975-1985)

Julio Eduardo Soares de Sá ALVARENGA, Universidade Federal do Piauí, Teresina, Brasil. E-mail: julioeduardoalvarenga@gmail.com

Frederico Osanan Amorim LIMA, Universidade Federal do Piauí, Parnaíba, Brasil. E-mail: frederico.osanan@hotmail.com

Paula GUERRA, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt

<https://doi.org/10.21747/978-989-9193-02-4/coma2>

Resumo

O presente trabalho discute o aspecto erótico relativo às pornochanchadas – gênero cinematográfico que se consolidou no Brasil durante as décadas de 1970 e 1980, e que explorava a sexualidade como forma de atrair público consumidor às salas de cinema –, em um contexto de censura e repressão relativo à Ditadura Civil-Militar. Para isto, são analisadas as representações de erotismo e nudez através das capas dos filmes produzidos na região da Boca do Lixo (com ênfase nas obras da Dacar Produções), em São Paulo, bem como jornais, cartas e processos censórios, em que indivíduos tidos como conservadores buscavam controlar quais conteúdos e discursos poderiam ser apresentados nos filmes e em seus cartazes. Como resultados parciais de pesquisa, constatou-se que apesar do suposto conservadorismo do período, as chanchadas eróticas conseguiram contornar o crivo censório e se constituir enquanto obras com sucesso de bilheteria, que possibilitaram a representação e consumação de desejos sexuais, em um contexto de maior flexibilização comportamental e desvinculação, cada vez maior, da necessidade de laços matrimoniais para a prática sexual.

Palavras-chave: História; Cinema; Pornochanchada; Boca do Lixo.

Abstract

This paper discusses the erotic aspect of pornochanchadas – a film genre that became popular in Brazil during the 1970s and 1980s and explored sexuality as a way to attract consumers to movie theaters – in a context of censorship and repression related to the Civil-Military Dictatorship. To this end, the representations of eroticism and nudity are analyzed through the covers of films produced in the Boca do Lixo (with emphasis on the works of Dacar Produções) region of São Paulo, as well as newspapers, letters and censorship processes, in which individuals considered conservative sought to control what content and discourses could be presented in the films and on their posters. As partial research results, it was found that despite the supposed conservatism of the period, erotic chanchadas managed to bypass the censorship sieve and establish themselves as box office successes, which enabled the representation and consummation of sexual desires, in a context of greater behavioral flexibility and increasingly detachment from the need for marital ties for sexual practice.

Keywords: History; Cinema; Pornochanchada; Boca do Lixo.

Introdução

“No cinema, sem qualquer virtude, nasceu a ridícula pornochanchada”. (Jornal do Brasil, 09 fev. 1975, p. 03).

O trecho acima, veiculado no *Jornal do Brasil* durante o ano de 1975, é uma das aparições do termo pornochanchada¹ nas fontes hemerográficas disponibilizadas pela Hemeroteca Digital Brasileira. A palavra, entretanto, é alguns anos mais antiga, criada por jornalistas e críticos de cinema que objetivavam classificar negativamente os filmes que envolviam erotismo, comédia e mau acabamento técnico, segundo concepções da época. Contudo, tais obras foram numerosas e responsáveis por grande retorno financeiro a alguns de seus idealizadores, principalmente os provenientes da região da “Boca do Lixo”, em São Paulo.

¹ Para maiores informações sobre o conceito de pornochanchada, recomenda-se a leitura do artigo “Cinema e consumo popular de pornochanchadas” de Alvarenga e Castelo Branco (2020).

Segundo Nuno César Leal, o lugar que se convencionou chamar “Boca do Lixo” era localizado no bairro de Santa Cecília/Luz, zona de meretrício próxima às estações ferroviárias e à rodoviária, o que facilitou o transporte das fitas produzidas (Leal, 2002). Lá, foi criada uma comunidade de produtores, diretores, roteiristas, atrizes e outras profissões do âmbito cinematográfico que, ao início, se apoiavam em relações amadoras para a produção dos filmes. Contudo, durante a década de 1970, alguns núcleos se profissionalizaram.

As películas resultantes dessa região eram predominantemente voltadas ao mercado de massa, e os filmes eróticos – de grande sucesso – foram utilizados como investimento para a produção de outros gêneros, mas com constante enfoque no corpo e nudez. A fala abaixo, de Antonio Polo Galante, retrata parte do processo criativo de um dos seus filmes:

Eu fui na França [...] em Paris e vi *Emmanuelle*, que era um sucesso [...] apareceu uma menina, Cristina "não sei o quê", aí eu mudei o nome dela de Vanessa, fui eu que coloquei esse nome de Vanessa. [...] O filme não tinha ainda nem começado [...] tinha feito essa fotografia [utilizada na capa], que eu copiei da *Emmanuelle*, e comprei essa cadeira, coloquei ela no meu estúdio, fotografei e levei o cartaz para os exibidores. Só isso e eu vendi o filme (Galante, 2004, s/p).

Um aspecto percebido a partir da entrevista com Antonio Polo Galante é a influência estrangeira nas produções da Boca do Lixo, a ter em vista que *Emmanuelle* é um filme erótico de origem francesa, mas com grande impacto no âmbito brasileiro. No contexto de criação e circulação das pornochanchadas, o sucesso de obras estrangeiras – eróticas ou não – era levado em consideração, conforme um título de outro país que fizesse sucesso poderia ser apropriado e ressignificado na linguagem da pornochanchada, enquanto paródia. Dessa forma, o filme norte-americano *Tubarão* (1975) foi adaptado para a chanchada erótica *Bacalhau* (1976), e o filme francês *Emmanuelle* (1974) originou obras brasileiras como *Emmanuelle Tropical* (1977) e *A Filha de Emmanuelle* (1980), entre outros exemplos.

Também é possível analisar a exploração de nudez, principalmente feminina, a ter em vista que, no cartaz do filme mencionado por Galante, a atriz é apresentada com as pernas expostas, enquanto utiliza um vestido curto, branco e transparente, que revela os seus seios. Em muitas pornochanchadas, a forma em que apresentavam o corpo feminino era o principal atrativo para despertar o interesse de exibidores, e as sugestões de erotismo/sexualidade deveriam estar evidentes em todo o material de divulgação das obras, o que inclui sinopses, cartazes, títulos e slogans.

Além de Antonio Galante, muitos outros produtores venderam seus filmes apenas com os cartazes elaborados, ou com os títulos. David Cardoso, outro produtor vinculado à Boca do Lixo, e dono da Dacar Produções, afirmou: “tenho a convicção de que **19 Mulheres e Um Homem** levou milhares de pessoas aos cinemas pelo título [...] se tivesse colocado [o título] **Um Homem em Desespero** [...] será que levaria o mesmo número assustador de frequentadores que o filme produziu?” (Cardoso, 2006, s/p). Em uma linha de pensamento similar, o produtor reflete sobre a baixa rentabilidade da obra **E Agora, José?**, título sugerido pelo diretor Ody Fraga, que não fazia menções diretas à sexualidade. Dessa forma, David Cardoso sugeriu a complementação do título, para que ficasse **E Agora, José? – Tortura do Sexo**.

A exploração do erotismo em diferentes produtos publicitários da pornochanchada pôde resultar em retorno financeiro a muitos dos seus idealizadores. Segundo lista divulgada pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE), alguns filmes da Dacar Produções que ultrapassaram um milhão de pessoas em audiência foram **A Noite das Taras** (lançado em 1980, com 2.107.829 espectadores), **A Ilha do Desejo** (lançado em 1975, com 1.144.160 espectadores), **Dezenove Mulheres e Um Homem** (lançado em 1977, com 1.018.727 espectadores), entre outros (ANCINE, 2022). A lista da ANCINE também demonstra o sucesso e retorno financeiro de outras produtoras cinematográficas eróticas, mas o processo de divulgação das pornochanchadas não ocorreu sem embates. Desde o seu início, tais filmes foram alvo de críticas, por questões técnicas de produção cinematográfica, por conta da exploração de nudez e insinuações sexuais, combatidas por grupos de vieses supostamente conservadores e moralizantes, marcados pela Ditadura Civil-Militar, movimento político que, em grande medida, buscava se apresentar como defensor da “moral e dos bons costumes”.

Setores civis em luta pela conservação da “moral e dos bons costumes” denunciavam e combatiam a existência dos filmes eróticos e os materiais relacionados a tais obras, como trailers e cartazes. Por mais que a censura às pornochanchadas fosse para maiores de 18 anos – burlada por adolescentes, em muitos casos – há relatos em jornais de trailers eróticos que eram exibidos em sessões de cinema livres para todos os públicos, e os cartazes com nudez parcial poderiam ser divulgados em jornais e banners ao lado de fora dos estabelecimentos.

As dinâmicas de circulação e consumo das pornochanchadas em território nacional originaram disputas entre indivíduos favoráveis a tais produções e grupos que buscavam combatê-las e censurá-las, conforme apresentado em fontes hemerográficas de Estados como Piauí, Ceará, Maranhão, Pernambuco, São Paulo, Rio de Janeiro, Pará e outras regiões do Brasil. Além disso, especialmente no início da década de 1980, civis de várias localidades escreveram cartas ao presidente do Brasil João Figueiredo, com o objetivo de apoiá-lo em sua campanha contra a pornografia.

Muitos censores, jornalistas, críticos de cinema, líderes religiosos e outros profissionais desenvolveram vasta documentação contrária à produção, distribuição e exibição dos filmes eróticos, o que constitui – ao lado dos próprios filmes – importantes fontes históricas para estudo do período. Dessa forma, o presente artigo objetiva analisar o embate entre a divulgação material publicitário relativo às pornochanchadas, com ênfase nos cartazes, e os discursos proibitivos que foram desenvolvidos por camadas sociais contrárias a tais filmes. O recorte temporal vai de 1975 até 1985, período em que tais obras se desenvolveram e, posteriormente, passaram por crise financeira.

Os cartazes, a nudez e o erotismo para além do cinema

Ao estudar os cartazes de pornochanchadas provenientes da *Boca do Lixo*, foi possível analisar três principais padrões de reprodução do erotismo: 1. Caricaturas e outros desenhos que acentuam o aspecto humorístico da obra, mas ainda assim evidenciam a nudez; 2. Desenhos ou fotografias realistas, que acentuam principalmente representações de nudez e erotismo femininos; 3. Desenhos ou fotografias realistas, que ressaltam

representações de nudez e erotismo femininos e masculinos – características estas percebidas principalmente em obras da Dacar Produções, que evidenciavam o corpo de David Cardoso, dono da produtora. O enfoque do presente artigo está no terceiro tipo de cartazes mais comuns, por evidenciar o enfoque relacional de gênero, conforme exploravam nudez masculina e feminina.

Em representações visuais fidedignas ou não, o corpo desnudo é uma constante nas pornochanchadas, sendo o corpo um instrumento com o qual o ser humano entra em contato e lida com o mundo e, na mesma medida em que está sujeito às normas, padrões estéticos e comportamentos sociais, contribui na construção de novas subjetividades. Dessa maneira, a autoimagem corporal compreende uma mistura das autopercepções relacionadas ao corpo e os objetos dos outros (Cunha, 2014) – e conforme a pornochanchada se popularizava, as representações de nudez, erotismo e sexualidade reconfiguravam comportamentos e formas que os indivíduos lidavam com seus corpos.

Esse consumo pornográfico não é uma atividade recente, mas a veiculação de obras com temática sexual, especialmente nas décadas de 1970 e 1980, representa rupturas no modo que esses corpos desnudos foram consumidos para a satisfação de desejos sexuais. Se na primeira metade do século, a principal forma de consumo da pornografia consistia em revistas e calendários, a imagem em movimento do cinema possibilita acelerações tecnológicas: corpos enquanto objeto de consumo, que são representados e geram satisfação sexual com mais detalhes, perpassando por tons de voz, diálogos sexuais e carícias, cada vez mais detalhadas. Contudo, cabe ressaltar que o movimento de erotização de corpos dos atores e atrizes é anterior às pornochanchadas, mesmo em obras que não foram pautadas pela temática erótica.

Se é a partir dos corpos que nascem e se propagam significações que fundamentam a existência individual e coletiva, conforme defende David Le Breton (2007), o corpo sexualizado deve ser analisado de forma cuidadosa. As estruturas físicas dos seres humanos são eixos que permeiam a relação entre pessoas e o mundo, com suas percepções, dores, prazeres e outros sentidos. Dessa forma, os corpos desnudos veiculados pelas pornochanchadas significam e são significados pela prática sexual: atores e atrizes que, pela simulação (ou não) do prazer, criam representações sexuais que podem reconfigurar a forma que os consumidores das pornochanchadas lidam com seus próprios corpos e com o ato sexual. Um exemplo de cartaz com grande exploração do erotismo é o do filme *Corpo Devasso* (1980):



Figura 1: Cartaz do filme *Corpo Devasso*

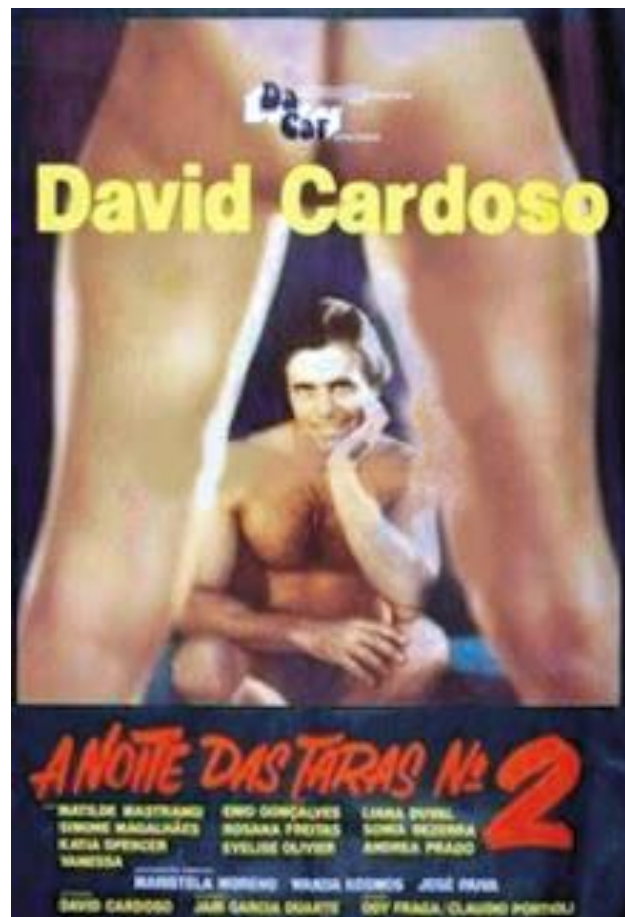
Fonte: Banco de Conteúdos Culturais (BBC).

Em muitas de suas obras, David Cardoso é representado como o centro da narrativa e dos possíveis desejos sexuais. No cartaz do filme *Corpo Devasso*, por exemplo, o ator – que, na obra, interpretou o personagem Beto – aparece totalmente desnudo, em pé e parcialmente de lado, virado em direção às duas mulheres, o que demonstra suas preferências sexuais. A forma que esta personagem segura e pressiona um cinto evidencia o tríceps do braço esquerdo, prática pensada para constituí-lo como objeto de desejo e admiração. As mulheres também são constituídas como objeto de desejo, posicionadas de lado, como forma de evidenciar os seios e nádegas.

Em contrapartida, há um outro personagem masculino no cartaz, também apresentado desnudo, mas em posição inferior. É representado como destituído de virilidade, ao acariciar o corpo nu de Beto. Apesar da nudez, não há elementos claros que possibilitem a constituição deste homem como objeto de desejo sexual – não forma foi feita com David Cardoso. Seu peitoral foi recoberto pelo próprio braço, as partes íntimas estão escondidas pela perna de uma das mulheres e suas curvas da cintura, acentuadas, são representadas de forma dissociada aos padrões masculinos da época.

Beto é apresentado como alguém que está em posição de domínio e superioridade em relação aos outros personagens, homens e mulheres. O masculino é constituído pelo que não se pode ser: não se pode ser feminino, fraco ou desvirilizado. Dessa forma, o personagem de David Cardoso é constituído, a partir da capa, como modelo cisgênero e heteronormativo a ser seguido – por mais que a obra apresente conteúdo homoerótico e homoafetivo. Contudo, segundo Romulo Gomes, no caso de *Corpo Devasso*, a quantidade de parceiros representados nestas peças publicitárias tinha o objetivo de aguçar a curiosidade do público-alvo, que poderia ficar interessado em saber o que seria mostrado em tela e como seriam os possíveis relacionamentos com os distintos gêneros, entre outras possibilidades (Gomes, 2023).

Dessa forma, as possibilidades de lucro da Dacar Produções seriam ampliadas, diversificando o público consumidor, na medida que também poderiam incluir representações homoafetivas. Contudo, os principais frequentadores das pornochanchadas ainda eram pessoas do gênero masculino e heterossexuais, em busca de imagens com ênfase nas mulheres desnudas. Em outras obras, também é possível analisar tais representações:



Figuras 2 e 3: Cartazes dos filmes *Mulher Tentação* e *A Noite das Taras nº II*

Fonte: Astros em Revista.

Os padrões estéticos presentes nos diferentes cartazes de pornochanchadas possibilitam a identificação do mercado consumidor com as obras em destaque. A fórmula nudez parcial, subtítulos provocativos e ênfase nos corpos masculinos e femininos cria um universo familiar carregado de sentidos e responsável pela atração do público, especialmente masculino, que se identifica com as obras.

No filme *Mulher Tentação*, a trama aborda uma família movida pelo prazer sexual, constituída pelo pai, homem retratado como afeito às brincadeiras eróticas com empregadas domésticas, pela mãe, mulher que seduz e se entrega por inteiro aos jovens musculosos e inexperientes, e pela filha, jovem ninfomaniaca guiada pelo instinto do prazer. O filme dá ênfase à exploração dos comportamentos sexuais: há disputa entre mãe e filha pelos homens, jovens namorados que a filha consegue, enquanto o pai da família se afunda em seu único desejo e prazer, o *voyeurismo*.

Tais padrões comportamentais são dissonantes em relação à família nuclear e patriarcal moldada na sociedade ocidental contemporânea. A liberdade sexual fora de laços matrimoniais poderia ser tolerada – e entre alguns setores sociais, aceita – quando se tratava de homens heterossexuais. Entretanto, as disputas entre mãe e filha por parceiros e a representação do pai como figura desprovida de virilidade, autoridade familiar e controle sexual indicam significativas rupturas em relação à representação do masculino. Ainda na segunda metade do século XX, prevalecia a expectativa social de que os homens exercessem domínio físico e simbólico em relação aos membros do núcleo familiar, na esfera privada ou pública da sociedade.

Ao representar homens destituídos de virilidade e domínio sobre suas esposas – em artifício comum, por retratar de forma rotineira homens adultos virgens, maridos impotentes e indivíduos que sentiam prazer ao observar suas parceiras em relações sexuais com outros homens, entre demais comportamentos – as pornochanchadas reconfiguravam modelos familiares e de masculinidade até então considerados cristalizados e imutáveis. Tais representações, consideradas imorais e perigosas à sociedade, foram combatidas pelos setores sociais de tendências conservadoras.

Vale ressaltar que a família representada pertencia à classe alta da sociedade brasileira, e segundo Carlos Winckler a família nuclear burguesa é o principal território onde se constrói a individualidade dos sujeitos, que têm o corpo e alma transformados em órgãos de realização, adequados ao processo de produção e ampliação da ordem capitalista (Winckler, 1983). Tal processo também seria estendido classes às menos abastadas, e permite a percepção de que a sexualidade, considerada perigosa, deveria ser controlada para que os indivíduos, destituídos de vícios, pudessem focar no âmbito do trabalho.

Todavia, essa ênfase dada ao controle sexual da classe trabalhadora é criticada por Michel Foucault, a ter em vista que se buscassem controlar comportamentos sexuais apenas dos trabalhadores, para evitar vícios e desvios em relação ao mundo do trabalho, não teriam proposto maior controle sexual aos burgueses, à princípio (Foucault, 2022). Independente do debate, por meio dos autores é justificável a percepção de que os controles relacionados à sexualidade perpassavam diferentes camadas sociais brasileiras, na segunda metade do século XX, como forma de manutenção do sistema patriarcal.

O filme *A noite das Taras nº 2*, da figura 3, é dividido em dois episódios. No primeiro é retratado Rodrigo, bancário e músico frustrado e envolvido em um relacionamento conturbado com a mãe, que se torna psicótico e começa a assassinar prostitutas. O segundo episódio foca em Malvina, atriz que organiza um assalto à casa de David Cardoso, que interpreta a si mesmo no filme. A capa da película representa uma mulher desnuda, de costas para a câmera e em grande escala, enquanto Cardoso aparece sentado, entre as suas pernas, em menor tamanho. Nesse caso, a escala utilizada não aparenta demonstrar inferioridade masculina, conforme o ator é representado com o cotovelo esquerdo apoiado no joelho e mão encostada no rosto, que sorri, a olhar em direção ao objeto de desejo masculino: o corpo feminino desnudo.

Durante o episódio *A Guerra de Malvina*, que foi utilizado como capa do filme, David Cardoso aparece sob controle das mulheres assaltantes: é amarrado e ameaçado com armas, mas não perde a posição de homem viril e no controle da situação, por meio do flerte e disputas sexuais com as mulheres. Em contrapartida, um de seus funcionários, apresentado de forma caricata e humorística, é dominado pelas assaltantes sem oferecer resistência. Quanto às mulheres, mesmo em posição temporária de controle, revelam seus corpos despidos e demonstram nutrir interesse sexual e afetivo pelo ator.

Os diretores de pornochanchadas utilizavam técnicas de angulação e *mise-en-scène* para ressaltar as curvas de mulheres e insinuações sexuais pensadas como o foco de desejo masculino, e na década de 1980, em contexto de profissionalização técnica e obtenção de novas tecnologias, utilizavam lentes que ampliavam as cenas, para dar ainda mais ênfase às representações de nu feminino. Enquanto gravavam, as atrizes não tinham noção de como estariam representadas e, em muitos casos, não participavam do processo de edição dos filmes.

Em sua pesquisa, Nuno César Abreu abordou algumas situações em que as atrizes não tinham completa noção de como seria o resultado das obras que participavam (Abreu, 2002). No filme *Mulher, Mulher*, Helena Ramos contracenava com um cavalo, e afirma que passaram hortelã em seu pescoço, para que o animal lambesse. A atriz ria, mas dependendo do ângulo da câmara, a conotação ficava mais forte, associada ao sexual. Em outro caso, no filme de sexo explícito *O círculo do prazer*, o diretor utilizou lente 90 mm, para dar ênfase

às curvas e genitálias dos atores – o que despertou conflitos com a atriz envolvida. Já Matilde Mastrangi, em *A noite das Taras nº 2* e imagens relacionadas à figura 3, afirmou:

Foi o último filme que eu fiz de pornochanchada. [...] Quando me vi na tela, eu me assustei, saí do cinema. Ficou três semanas no Marabá, o que é raro. Fui a rainha do Marabá com esse filme. Mas, depois de *Noite das Taras*, eu decidi parar, porque eu achei muito forte esse filme. Pela primeira vez, eu vi o que estava fazendo e achei horrível. Porque o filme, quando a gente faz, é muito divertido. [...] Não tinha sacanagem. No caso da *Noite das Taras*, já era um texto forte. Eu sabia, topei fazer, mas não sabia da angulação que o Ody Fraga estava fazendo. Na tela, ficou aquela coisa grande, ficou muito... Ali eu tive alguns closes mais genitais do que em qualquer outro filme [...] eu me assustei. [...] Hoje, se vir, não vou me assustar, mas, na época... (Mastrangi, 2002, s/p).

Cabe ressaltar que o corpo de produtores, distribuidores, patrocinadores, roteiristas e diretores era formado principalmente por homens, enquanto as mulheres atuavam como atrizes e, muitas vezes, não participavam do processo de elaboração da ideia e processamento do resultado dos filmes. Em contrapartida a tal ideia, o historiador Romulo Gomes analisa o trabalho da cineasta Tereza Trautman, que apesar de não possuir uma filiação propriamente dita com o que se caracteriza pornochanchada, produziu filmes no mesmo período das chanchadas eróticas e contou com a exploração do nu e da sexualidade (Gomes, 2023). Suas obras, feministas e com enfoque em aspectos políticos, não são classificadas midiaticamente ou pela autora como pornochanchadas. De qualquer modo, as obras veiculadas à Boca do Lixo eram pensadas principalmente do ponto de vista heteronormativo, controladas por homens e voltadas para o grande público masculino e heterossexual.

Com os vetos de censores da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), artistas da Boca do Lixo desenvolveram estratégias para veiculação de suas obras. David Cardoso afirma que nos primeiros cartazes de pornochanchadas censurados, o cineasta pedia para que os funcionários desenhassem biquinis nas atrizes, para que pudessem contornar a censura e divulgar os filmes, mas tal tática dificultava a identificação do público consumidor, que poderia ficar em dúvida sobre o nível de nudez encontrado nas obras.

Então, passaram a desenhar faixas pretas, ou seja, borrões mal-acabados para cobrir os seios (Cardoso, 2006). Dessa forma, o público-alvo teria maior facilidade para perceber que tais cartazes passaram pelo crivo da censura, mas ainda estavam associados a filmes que exibiam a nudez, sem borrões ou biquínis que a cobrisse.

Dessa forma, é possível perceber que a própria prática censória era utilizada como mecanismo publicitário de identificação do público. Um filme que era proibido, censurado e podado despertava curiosidades e possibilitava a identificação do público consumidor interessado nas representações sexuais que estavam em processo de supressão. Duas obras controversas da Dacar Produções com notáveis dinâmicas em relação à censura foram *A Freira e a Tortura* e *E agora, José? – Tortura do Sexo*:



Figuras 4 e 5: Cartazes dos filmes *A Freira e a Tortura* e *E agora, José? – Tortura do Sexo*

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais (BCC).

Lançados em 1983 e 1979, respectivamente, os filmes acima retratados fazem parte de um período em que, aos poucos, o público consumidor estava se habituando aos modelos das pornochanchadas, de promessa do erotismo, sem a sua consumação. Ainda não eram filmes de sexualidade explícita, mas representavam cada vez mais a violência e subjugação, especialmente das mulheres.

O filme *A Freira e a Tortura* aborda o delegado Rui (David Cardoso), retratado como homem de princípios e bem-casado, que é designado a investigar Joana, uma freira acusada de crimes políticos. O delegado, que desenvolveu afeto pela mulher, é o responsável pela tortura e interrogação. Já em *E agora, José? – Tortura do Sexo*, o filme retrata o jovem José, preso e torturado pelo Regime Militar – por mais que na obra, a identidade repressiva responsável pelas torturas não é identificada – por conta de uma ligação com um amigo da faculdade, considerado comunista.

Ambas as obras se associam diretamente à violência policial presente na segunda metade do século XX, e apresentam denúncias aos métodos utilizados por militares para obtenção de confissões das pessoas consideradas criminosas e/ou subversivas. Nas imagens publicitárias é possível analisar a constante das pornochanchadas – mulheres desnudas – mas em contextos de prisão e repressão. São obras que associam sexualidade e violência explícita, com o objetivo de despertar desejos sexuais no público espectador.

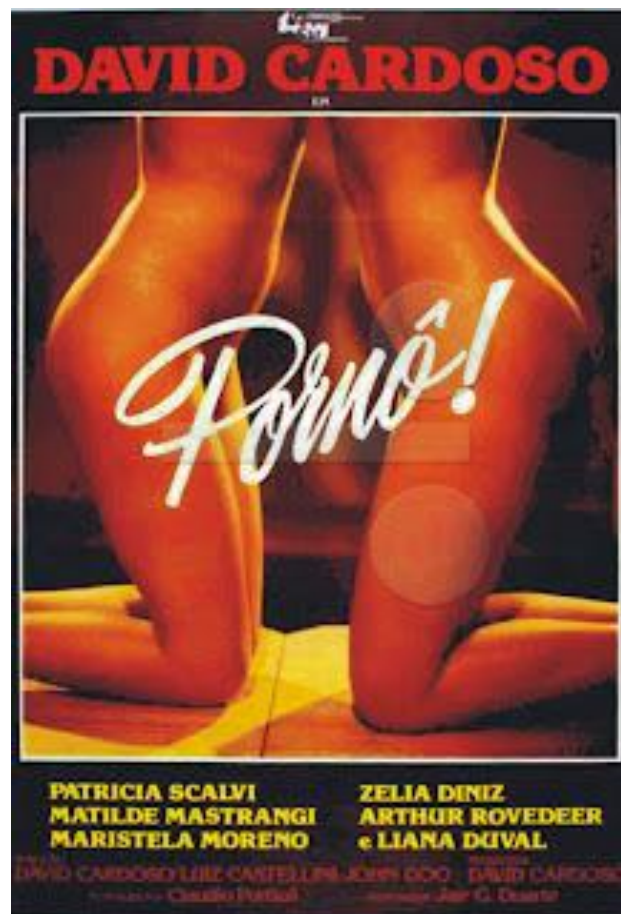
Para a compreensão da formulação de tais desejos, é necessário compreender que, principalmente a partir do século XIX, as relações entre masculinidade e violência foram reconfiguradas: se antes, o ofício do homem era combater e demonstrar força, no século XX, os modelos almejados envolviam relações contidas e racionais com a violência (Virgili, 2013). Não que a violência tenha sido completamente abandonada no decorrer do século XX, mas os homens deveriam saber os momentos e finalidades considerados moralmente corretos para a sua utilização.

Segundo Pierre Bourdieu, os padrões de masculinidade foram elaborados de acordo com uma rede de representações, em que o homem poderia dominar, de forma física e simbólica, as mulheres e outros homens (Bourdieu, 2002). Contudo, a partir do momento em que essa masculinidade deixa de ser hegemônica, ou passa por crises, o

comportamento do homem pode resultar em uma hipervirilidade, ou seja, performances de sexualidade, violência e tentativas de domínio exageradas, tidas como forma de compensar espaços perdidos, o que se relaciona com estes filmes que mesclam sexo e violência.

O corpo produtivo relacionado à Boca do Lixo perde espaço na produção cinematográfica, durante a década de 1980 e passa a explorar sexualidade, nudez e violências de formas mais explícitas. Conforme o gênero pornochanchada enfraquecia, os produtores testavam os limites da censura e desenvolviam obras que pudessem chamar a atenção do público consumidor, pelo choque ou pela atração de nichos específicos, adeptos ao sadomasoquismo ou outras práticas tidas como desviantes à moral do período.

As mulheres representadas nos cartazes, nuas e em prisões, podem ser associadas aos desejos masculinos de domínio. Durante a década de 1980, um subgênero da pornochanchada se desenvolve com a temática de prisão, associado ao **sexploitation**. Cabe ressaltar que as cenas de exploração e tortura femininas, especialmente no filme *E agora, José? – Tortura do Sexo* não possuem relevância para a trama – a ter em vista que as mulheres torturadas eram pessoas que tinham se relacionado sexualmente com os homens perseguidos pelo grupo de repressão, e não apresentavam grandes relações com o movimento comunista (perseguido pelos militares no filme). Essas personagens são elaboradas como acessórios, para a consumação do prazer masculino, sem grande relevância na trama, a não ser pela exploração da sexualidade. Outras obras da Dacar Produções com representações de nudez, especialmente feminina, são vistas nas obras abaixo:



Figuras 5 e 6: Cartazes dos filmes *Tentação na Cama* e *Pornô!*

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais (BCC).

No filme *Tentação na Cama*, três mulheres desnudas rodeiam a figura de David Cardoso, que aparece de muletas e perna engessada, mas ainda em posição de centralidade e poder, enquanto as personagens são posicionadas como acessórios que reforçariam a sua virilidade. Na obra *Pornô!*, não há presença masculina na capa, que representa relações homoeróticas entre mulheres, mas ainda assim os corpos foram posicionados de forma a ressaltar glúteos das atrizes.

Tais corpos, representados nos cartazes e no cinema, são entendidos como construções sociais possibilitadas pelo meio em que estavam inseridos. São homens e mulheres que estão identificados de acordo com os padrões de beleza do período, e criam subjetivações na medida em que suas imagens são veiculadas para o grande público. Segundo David Le Breton, em sociedades ocidentais, o corpo é tido como elemento isolável da pessoa a quem dá fisionomia. Uma ficção culturalmente eficiente e viva, em que os desempenhos,

imaginários e maneiras de viver são reestruturados de acordo com o lugar e o tempo nas sociedades humanas (Le Breton, 2007). Dessa forma, os corpos representados nas chanchadas eróticas tendem a ser dissociados de seus indivíduos, que passam a ser retratados principalmente sob perspectivas sexuais.

Apesar dos corpos serem o primeiro instrumento (e aparentemente mais natural) dos homens, os padrões de beleza, formas de corte de cabelo, posicionamentos dos corpos e outros comportamentos são modificados de acordo com a sociedade e com as relações entre os pares. Os exercícios físicos e dietas alimentares vivenciados pelos atores estão entre as manipulações calculadas de elementos, gestos e comportamentos do corpo humano.

Estar nos padrões de beleza da época correspondia não apenas às lucrativas possibilidades de atuação no cinema, mas ao controle do indivíduo sobre o próprio corpo e, possivelmente, atuação em situações de poder relacionadas aos corpos alheios. Nos cartazes das pornochanchadas, a representação erótica de indivíduos em acordo com os padrões de beleza era um mecanismo para atração do público, especialmente masculino – contudo, havia situações em que cartazes e títulos dos filmes eram enganosos, a prometer uma veiculação de encenações sexuais que não estavam presentes nas obras.

Assim como os próprios filmes, os cartazes chegaram a ser combatidos por setores sociais tidos como conservadores. A mídia impressa evangélica intitulada *O Informante* lançou a I Marcha Nacional Contra a Pornografia, batizada de Operação Sabão, a afirmar que “o lixo pornográfico é despejado indiscriminadamente nas mentes e corações de crianças e adultos” (O Informante, 1982, p. 01.). Além de textos contra pornografia e indicação de conteúdos culturais que deveriam ser consumidos pela população, eles divulgavam histórias em quadrinhos sobre a temática pornográfica:



Figura 7: Trecho de história em quadrinhos divulgada na mídia impressa **O Informante**.

Fonte: **O Informante**

Apesar da situação fictícia apresentada pela história em quadrinhos veiculada ao início da década de 1980, é possível perceber que as peças publicitárias associadas à pornochanchada não ficavam restritas ao espaço fechado das salas de projeção, a ter em vista que poderiam circular em fachadas de cinemas, bancas de revistas e outros espaços públicos. Há ênfase, na imagem, às bancas de revista e cinemas que estariam “infestados de imoralidade”. Dessa forma, o embate entre idealizadores de pornochanchadas (ou outros gêneros relacionados à pornografia/erotismo) e grupos de tendência moralizante foi intensificado, no decorrer das décadas de 1970 e 1980.

No início da década de 1980, o então presidente João Figueiredo lançou a “cruzada contra a pornografia”, a partir da mobilização de “forças sociais mais responsáveis, de qualquer obediência, seja filosófica, seja política” (Figueiredo, 1982, s/p). Desse modo, centenas de brasileiros escreveram cartas de apoio à empreitada do presidente, a demonstrar inconformidade com os conteúdos eróticos e pornográficos que circulavam em território nacional. Entre as documentações enviadas ao líder do Executivo, está o trecho abaixo:

O Juiz titular da Vara de Menores [...] baixou portaria dispondo sobre a proibição da exibição de revistas, cartazes, posters e fotografias que atentem à moral em locais de fácil visualização pelo público. A proibição atinge também as empresas cinematográficas e casas exibidoras de filmes e peças teatrais, às quais fica vedada a exposição de cartazes e fotografias de cenas de espetáculo programado que [...] despertem a sexualidade em lugares públicos (União Cívica Feminina, 1982, s/p).

Trata-se de um documento enviado pela União Cívica Feminina, grupo de mulheres da cidade de Santos (SP) que foi declarado de utilidade pública por decretos federais, estaduais e lei municipal. Na ocasião, elas parabenizavam o presidente pela campanha contra a pornografia e o informavam sobre a decisão do Juiz titular da Vara de Menores da cidade de Santos, também parabenizado por suas ações, sob a justificativa de que, dessa forma, aos adultos seria garantida “a decisão de adquirir material impresso pornográfico ou assistir a filmes da mesma categoria [...] usando sua liberdade de escolha. Ao mesmo tempo, protegendo o menor, que não mais será agredido [...] pelo despudor” (União Cívica Feminina, 1982, s/p).

Neste caso, é evidenciada a preocupação em proteger os jovens das possíveis imagens erótico-pornográficas exibidas em espaços públicos. Contudo, os movimentos em combate à pornografia foram mais amplos, não buscando apenas a proteção da infância e adolescência, mas a manutenção da moralidade e preservação das famílias, a ter em vista que o cinema erótico-pornográfico, especialmente as pornochanchadas e filmes de sexo explícito, eram vistos como ameaçadores às ideias de boa conduta social e à preservação de uniões matrimoniais e monogâmicas.

Portanto, se verifica que o combate dos grupos tidos como conservadores, no contexto apresentado, focava principalmente em filmes e materiais publicitários erótico-pornográficos – mídias de grande impacto e consumo durante o período estudado –, o que afetava as pornochanchadas e seus cartazes. Contudo, esse embate pela moralização da sociedade era mais amplo, a ter em vista que buscavam frear a revolução sexual, a liberalização dos costumes e os seus sintomas sociais. Trata-se de um período em que as pessoas estavam falando abertamente de sexo e dando vazão à curiosidade, conforme os discursos sexuais se multiplicavam, em dinâmicas a nível global e nacional.

Considerações finais

No tocante aos cartazes das chanchadas eróticas, observava-se exploração significativa da nudez parcial – especialmente das atrizes – e insinuações sexuais que poderiam trazer indicativos de quais conteúdos seriam exibidos nos filmes. Eram obras principalmente voltadas ao público heterossexual e masculino, mas que também incluíam cenas para atender aos interesses e desejos sexuais de espectadores homossexuais, como forma de diversificar o perfil dos consumidores.

Além da nudez feminina, que foi configurada como o principal atrativo das pornochanchadas, as obras da Dacar Produções também davam ênfase aos atributos físicos de David Cardoso, como estratégia de aumentar os lucros destes filmes. Desta forma, é possível analisar uma maior igualdade na exploração de corpos masculinos e femininos, em comparação a outras chanchadas eróticas, mas ainda assim os personagens de Cardoso costumavam aparecer em situação de dominação, física e simbólica, em relação às mulheres e aos outros homens.

Por conta do grande sucesso de bilheteria das pornochanchadas, especialmente em meados da década de 1970, elas foram combatidas por diversos setores sociais brasileiros, a ter em vista que eram consideradas obras subversivas, que poderiam desmoralizar a população e a instituição familiar, em vista do grande apelo erótico destes trabalhos – característica essa que em muitos casos estava evidente no título, na capa, enredo dos filmes e outros materiais publicitários, como forma de atrair o público consumidor para as salas de exibição.

Os grupos contrários ao erotismo e à pornografia em produtos culturais se organizaram para combater o desenvolvimento e divulgação da pornochanchada por meio da crítica especializada (que a classificava como gênero fílmico sem virtudes), da legislação e de denúncias/perseguições aos filmes, entre outros métodos. Tal movimento foi endossado por João Figueiredo durante o início da década de 1980, no período em que era presidente do Brasil, a partir do movimento conhecido como “cruzada contra a pornografia”. Contudo, os filmes de temática erótico-pornográfica continuaram a existir.

Tais dinâmicas entre a produção de pornochanchadas e as tentativas de controle e proibição deste gênero se constituem enquanto importantes objetos de estudo para a compreensão do imaginário brasileiro durante as décadas de 1970 e 1980, a ter em vista que, apesar da censura e críticas, as chanchadas eróticas conquistaram grandes parcelas do mercado cinematográfico nacional, por meio de embates que possibilitam significativas pesquisas futuras.

Referências Bibliográficas

- Abreu, N. C. P. (2002). *Boca do Lixo: Cinema e classes populares*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
- Alvarenga, J. E. S. S., & Castelo Branco, P. V. (2020). Cinema e consumo popular de pornochanchadas. *Revista Faces da História*, 7(2), 160-175.
- ANCINE. (2022, agosto). Coordenação de Gestão das Informações Regulatórias - CGI/SRG/ANCINE. *Listagem de filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores 1970 a 2021*. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-com-mais-de-500-000-espectadores-1970-a-2021.pdf>
- Astros em Revista. Acesso em novembro de 2024. Disponível em: <https://astrosemrevista.blogspot.com>.
- Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira. Acesso em julho de 2024. Disponível em: <https://ftp.cinemateca.org.br/>.
- Bourdieu, P. (2002). *A dominação masculina* (2ª ed., M. H. Kuhner, Trad.). Bertrand Brasil.
- Cardoso, D. (2006). *Autobiografia do Rei da Pornochanchada*. Editora Letra Livre.
- Cunha, M. J. (2014). *Corpo e imagem na sociedade de consumo*. Clássica Editora.
- Figueiredo, J. (1982, 16 de março). Figueiredo convoca a nação para lutar contra pornografia. *A União*.

- Foucault, M. (2022). *História da sexualidade I: A vontade de saber* (13ª ed.). Paz e Terra.
- Galante, A. P. (2004). In Melo, L. A., & Gamo, A. *O galante rei da Boca* [documentário]. Acesso em abril de 2024. Disponível em: <https://vimeo.com/135767497>..
- Gomes, R. G. B. (2023). *"Porque homem é homem, não é?": Construções e desconstruções da(s) masculinidade(s) nas pornochanchadas durante a Ditadura Civil-Militar*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- Jornal do Brasil. (1975, 9 de fevereiro). *Jornal do Brasil*, p. 03.
- Le Breton, D. (2007). *A sociologia do corpo* (2ª ed.). Vozes.
- Mulvey, L. (2008). *Visual pleasure and narrative cinema*. Grin Publishing.
- O Informante. (1982). Leiturino Bêncão lidera operação sabão. *O Informante*, Ano III(1).
- União Cívica Feminina. (1982, 26 de março). Carta enviada a João Figueiredo. Acesso em março de 2024. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/>..
- Virgili, F. (2013). Virilidades inquietas, virilidades violentas. In A. Corbin, J.-J. Courtine, & G. Vigarello (Orgs.). *História da virilidade*. Vozes.
- Winckler, C. R. (1983). *Pornografia e sexualidade brasileira*. Mercado Aberto.

PODE UMA LOUCA SER MÃE? MATERNIDADES DE MULHERES RACIALIZADAS DURANTE INTERNAMENTO PSIQUIÁTRICO INVOLUNTÁRIO E DE LONGA DURAÇÃO NO BRASIL.

CAN A CRAZY WOMAN BE A MOTHER? MATERNITY HOSPITALS OF RACIALIZED WOMEN DURING INVOLUNTARY AND LONG-TERM PSYCHIATRIC HOSPITALIZATION IN BRAZIL.

Daniele S. Filgueiras da Silva ALVES, Universidade Federal Fluminense, Brasil. E-mail: fillgueiras@gmail.com

<https://doi.org/10.21747/978-989-9193-02-4/coma3>

Resumo

Antes da reforma psiquiátrica brasileira, regulamentada pela lei 10.216/ 2001, as internações psiquiátricas são de longa duração e massivamente consistem na exclusão social e familiar do indivíduo internado. Agregando gênero às análises sociológicas sobre manicômio, questiono como mulheres que estavam gestantes - no momento da internação psiquiátrica – vivenciam a fase gestacional, parto e puerpério na instituição total (Goffman, 2015), além de como a instituição procede em relação ao convívio entre mães e filhas nascidas nesse contexto. Para compreender a maternidade na lógica asilar, escolho um conjunto de técnicas e métodos da pesquisa social qualitativa: entrevistas narrativas, dados visuais e análise documental, utilizando a interseccionalidade como ferramenta analítica (Bilge & Collins, 2021). Dessa forma, reconstruir as histórias de vida (Rosenthal, 2014) das mães e suas filhas parece um caminho possível para a consolidação da investigação.

Palavras-chave: histórias de vida, estupro, adoção, interseccionalidade, métodos qualitativos

Abstract

Before the Brazilian psychiatric reform, regulated by law 10.216/2001, psychiatric hospitalizations were long-term and massively consisted of social and family exclusion of the hospitalized person. Adding gender to the sociological questions about the asylum, questioning how women who were pregnant experienced the gestational phase, childbirth and postpartum period in the asylum (Goffman, 2015), in addition to how the institution proceeded in relation to the coexistence between mothers and children born in the asylum context. To understand motherhood in asylum logic, I choose a set of qualitative social research techniques and methods: narrative interviews, visual data and documentary analysis, using intersectionality as an analytical tool (Bilge & Collins, 2021). Thus, reconstructing the life stories (Rosenthal, 2014) of mothers and their daughters seems a possible way to consolidate the investigation.

Keywords: life stories, rape, adoption, intersectionality, qualitative methods

Introdução

Neste texto, apresento a pergunta que orienta a investigação, o perfil das entrevistadas, a dimensão imagética e a aproximação com o campo de pesquisa como cruciais fatores para eleger o conjunto de métodos e técnicas da pesquisa social, assim como as possibilidades de desdobramentos apresentados pela investigação. O estatuto desta pesquisa compreende como fonte, as histórias de vida das mulheres que se tornam mães em instituição psiquiátrica e suas filhas. Assim como a metodologia é construída com a participação delas.

Quais as configurações de maternidades na lógica manicomial? O contexto analisado é o anterior à Reforma psiquiátrica brasileira, balizada pela Lei n 10.216/2001, que altera o modelo de assistência à pessoa com transtorno mental. Dessa maneira, não são mais permitidas internações psiquiátricas de longa duração, que na maior parte das vezes, ocasiona na exclusão familiar e social.

Os casos encontrados estão compreendidos entre as décadas 1958 a 2001, com lacunas temporais e documentais expressivas, em que observo a predominância de mulheres cis racializadas - lidas socialmente como negras ou como originárias - que trabalham, na época, como empregadas domésticas ou exercem trabalho braçal em lavouras. Estas, estupradas no ambiente laboral são submetidas à internação psiquiátrica, quando a gravidez é notada.

Enquanto a pergunta que norteia a investigação é de como o manicômio operacionaliza a gestação, parto e puerpério dessas mulheres em internamento psiquiátrico, o que a pesquisa de campo revela é o uso sistemático do manicômio como uma engrenagem perversa (Alves, 2023), em que o próprio funcionamento da instituição manicomial retroalimenta violências contra mulheres racializadas, que tem as suas maternidades negadas.

Ilumin(Ación)

Meses antes de iniciar a investigação científica, que remonta as maternidades na lógica asilar brasileira, participo do III Encuentro Red Latinoamericano y Del Caribe de Derechos Humanos y Salud Mental, na cidade de Rosário, Santa Fé, Argentina, em 2019. O objetivo do evento científico é ser uma referência para o movimento antimanicomial latino-americano e do Caribe, compreendendo como coletiva a construção da luta por uma sociedade sem manicômios².

No âmbito deste evento, crio e enceno a performance “Ilumin(Ación)”. Entrelaço-me à fios, que tem dependuradas algumas fotografias publicadas na internet, de manicômios brasileiros, e, neles, pessoas em internação psiquiátrica.

² Para conhecer mais o evento mencionado, consulte: <https://www.aterosario.org.ar/cronicas-del-3er-encuentro-de-derechos-humanos-y-salud-mental.html>



Figura 1: Performance Ilumin(Ación) durante a Marcha antimanicomial. Rosário, Argentina, 2019.

Fonte: Foto cedida por Lucia Lagos.

A performance compõe a marcha antimanicomial e no percurso, transeuntes se aproximam, questionando qual a configuração das instituições psiquiátricas brasileiras e relatam o desconforto de identificar a composição racializada na maior parte das pessoas internadas. Em seguida, narram as suas experiências de permanecer, por um curto período, em internamento psiquiátrico na Argentina.

Adoto a ação de iluminar e direcionar o olhar do público para as fotos de pessoas internadas em manicômios. Este é um ensaio das técnicas e métodos que utilizo mais tarde na pesquisa científica? As fotografias como dados visuais (Bauer & Gaskell, 2015) e os relatos dxs transeuntes como amostra das histórias de vida narradas (Rosenthal, 2014)? Alves (2023, p.4) parece estabelecer uma conexão entre a performance e a investigação acadêmica, já que em ambas as produções, há o intuito de chamar a atenção para o que não está sendo visto.

Enquanto na performance interajo com realidade social e práticas de saúde mental da Argentina, além de materializar, através da arte, a visibilidade de indivíduos esquecidos intramuros; na dissertação é possível conhecer as histórias de vida de mulheres brasileiras, racializadas e em vulnerabilidade social, que são silenciadas, e, as suas maternidades apagadas.

Na performance, a pergunta latente dxs transeuntes era “porque são racializadas, as pessoas internadas em manicômios?” Na pesquisa científica, para responder se todas as mulheres podem ser mães, é importante indagar “qual o perfil das mulheres que se tornam mães no contexto manicomial?”

Carneiro (2023, p.61) a partir da biopolítica de Foucault, discorre sobre o dispositivo de racialidade e analisa que a articulação entre gênero e raça produz efeitos específicos na sociedade, que no gênero feminino há uma ênfase no controle das tecnologias reprodutivas e no gênero masculino, a pura violência.

Em geral, a esterilização forçada de mulheres em todo o mundo não tem sido tratada como uma questão racial, embora, quando cuidadosamente examinada, se reconheçam aí fatores de risco, como raça, classe e outros, que determinam quais mulheres, mais provavelmente, sofrerão e quais não sofrerão esses abusos (Crenshaw, 2002, p.175).

Em uma das tentativas de aproximação com o campo de pesquisa, é mencionada a possibilidade de ter ocorrido esterilização de mulheres cis durante internamento em manicômios. Por sua vez, na localidade onde a pesquisa de campo é realizada, que é predominantemente católica, não há indícios de intencionalidade em provocar abortamentos ou práticas de esterilização. Acredito que os pressupostos religiosos católicos podem justificar a diferença no tratamento, apesar da permanência do controle reprodutivo dos corpos em asilamento psiquiátrico, sobretudo das mulheres cis racializadas.

Pode uma mulher, estigmatizada pela internação manicomial, ser mãe?

A primeira incursão empírica é realizada durante a pandemia de COVID-19, o que contribui para uma composição estratégica de métodos e técnicas da pesquisa social, que possibilite o acesso à coleta de dados, em meio ao isolamento social. Desta forma, utilizo métodos qualitativos como dados visuais, análise documental de legislação, prontuário e fichas de internação, realização de entrevistas narrativas. A partir das histórias de vida narradas (Rosenthal, 2014), ao biografar a vida das mulheres que se tornam mães em instituição

psiquiátrica e ao utilizar a abordagem da interseccionalidade como ferramenta analítica (Bilge & Collins, 2021) é formado um conjunto metodológico crucial para perceber a complexidade desses fenômenos sociais e evitar análise universalista (Crenshaw, 2002).

Assim, o perfil identificado das entrevistadas, ao utilizar a ferramenta analítica da interseccionalidade, é de mulheres racializadas, em vulnerabilidade social, que ocupam posição de trabalho subalternizada. González (2020, p.67), a partir da teoria marxista e dos estudos da psicanálise, entende o mito da democracia racial como uma forma de recalque do racismo na sociedade brasileira e aponta para uma divisão racial do trabalho, na qual “a população negra é sempre forçada a permanecer nas escalas inferiores da hierarquia social”.

Como estratégia metodológica, suprimo os nomes do manicômio, para que seja vista a natureza da instituição total (Goffman, 2015), que independentemente de qual seja, se comporta como uma engrenagem perversa (Alves, 2023). O conceito de instituição total de Goffman (2015), a caracteriza como aquela que proporciona a ruptura das barreiras que comumente separam as esferas básicas da vida na sociedade moderna. Tais aspectos vitais são regidos em um mesmo local, sob única autoridade, em que é estabelecido o convívio em grupos.

Ainda segundo Goffman (2015), os indivíduos são obrigados a realizar as mesmas atividades diárias, rigorosamente em determinados horários, com regras impostas de cima, aplicadas pela equipe dirigente e com o intento de corroborar os objetivos daquela instituição. Goffman (2015) caracteriza a instituição manicomial tendo a função de depósito de indivíduos, na qual se almeja a reforma dos internados, em direção a um padrão ideal.

A maior parte das entrevistadas relatam que a gravidez é em decorrência de estupro e ao ter a gravidez notada, são encaminhadas para internamento psiquiátrico por um dos seguintes agentes sociais: empregadores, familiares, polícia. A partir dos relatos, o que é evidenciado é a inexistência de motivação patológica para as internações (Alves, 2023). No caso de Rosemeire, por exemplo, ela é encaminhada para o HPBR pela polícia por se defender de uma tentativa de estupro:

Eu não tinha nem peito, nem peito eu tinha. (...) Ele queria passar a mão em mim, alisar eu, ficar alisando eu, eu peguei a faca. (...) Era uma faquinha assim, ó, pequenininha, era uma faquinha. Como é que eu ia matar alguém com uma faquinha desse tamanho? (Alves, 2023, p.51).

O conceito de engrenagem perversa (Alves, 2023) alude a um ciclo de reprodução de violências, em que as mulheres são estupradas, e por conta disso, são privadas de liberdade, tendo às suas maternidades reguladas pela instituição manicomial, mesmo estando em condições de exercer suas maternidades. Segundo Lourdes, estuprada na casa em que trabalha como empregada doméstica e encaminhada grávida para a instituição psiquiátrica:

Chegar lá no hospital, eles não olhavam o que a gente tinha não, que eu fiquei com a cabeça ruim, porque eu estava grávida. (...) As funcionárias que nem olhavam pra gente, levaram a gente pro médico e me meteram um remédio brabo. E eu estava grávida de três meses, já pensou? Tanto remédio que eu tinha tomado, não sei como não matou eu e minha filha! Foi Deus mesmo (Alves, 2023, p.47).

Considero que o relato de Lourdes marca a negligência e retroalimentação de violência de gênero pela instituição manicomial, contudo não apresenta uma intencionalidade da funcionária em provocar um abortamento. Segundo Lourdes, quem percebe a gravidez dela é outra paciente, nenhuma funcionária nota a sua gestação.

Após o nascimento das bebês, as adoções são agenciadas pela instituição manicomial, que encaminham as bebês para casais de trabalhadorxs. Em alguns casos, estes casais tem diagnóstico de esterilidade. Apenas uma das mulheres em asilamento permanece com a filha e há indícios no campo de pesquisa, de que algumas crianças são destinadas ao trabalho infantil doméstico.

Por que Miralas?

Alves (2024) aduz que a escolha do método qualitativo de entrevista narrativa, desde antes do estabelecimento do campo, é o prenúncio da nuance de toda a investigação, em que são as mulheres cis e filhas, as referências. A composição metodológica pressupõe uma “mirada” para as entrevistadas, desde o compartilhar às etapas da pesquisa, como escutá-las durante a construção da investigação.

Dessa forma, o objetivo é tomar “o relato do entrevistado como referência” (Rosenthal, 2014, p. 171), assim como trazer para o primeiro plano da investigação, as histórias de vida narradas das entrevistadas. Ainda de acordo com Rosenthal (2014, p.171), “a entrevista não é vista como forma de se obter informações de maneira simples, mas, sim, como modo de produção coletiva de realidade social pelos entrevistados com o entrevistador”.

Para proteger a identidade das entrevistadas, sugiro que escolham seus pseudônimos, enquanto atribuo o nome fictício de Miralas à localidade brasileira onde a pesquisa empírica é realizada. O termo Miralas é uma maneira de ressaltar o estatuto desta investigação, que torna as histórias de vida narradas (Rosenthal, 2014) de mães e filhas como fonte, assim como as frequentes revisitas ao campo, para que a metodologia qualitativa seja pensada com elas.

Desta maneira, a investigação científica é constituída olhando para as mulheres, suas maternidades e filhas, atingidas pelo asilamento antes da Reforma psiquiátrica brasileira, marco temporal desta investigação. Adoto “atingidas” e não “vítimas” da violência institucional, a partir da conceituação formulada por Abreu e Coimbra (2018, p. 103), que se posicionam de maneira a não produzir assujeitamentos.

Em contrapartida, identifico o manicômio com a sigla HPBR, que significa Hospital psiquiátrico brasileiro, como estratégia metodológica para não revelar o nome da cidade e instituição manicomial

Referencio-me em Elias & Scotson (2000) que realizam um estudo em uma comunidade industrial inglesa, para compreender as relações de poder estabelecidas ali. Os autores criam o nome fictício de Winston Parva para denominar a localidade, o que permitiu ampliar a análise sociológica. Dessa forma, como em todas as cidades que transitei, encontrei relatos próximos e que tanta resistência no campo indica uma forte preocupação com essa temática, considerei que a supressão dos nomes salientaria uma abordagem coletiva, compreendendo que o mecanismo de HPBR é da mesma natureza, independentemente sobre qual HPBR esta pesquisa se debruce (Alves, 2023, p.33)

Nos primeiros casos analisados, entre o final da década de 1950 e início da década de 1960, a prioridade é a manutenção da bebê, da criança na família biológica e/ou que não se perca o convívio com as mães, mesmo nos casos de adoção. Refiro-me no feminino, porque todas as filhas das entrevistadas são mulheres.

Segundo Goffman (1985), o estigma é um atributo profundamente depreciativo, em que o indivíduo é desacreditado socialmente e sua identidade deteriorada. “Por definição, é claro, acreditamos que alguém com um estigma não seja completamente humano” (Goffman, 1985, p.8). Com base na estigmatização e na desumanização do indivíduo estigmatizado, o autor observa que

Fazemos vários tipos de discriminações, através das quais efetivamente, e muitas vezes sem pensar, reduzimos suas chances de vida: Construimos uma teoria do estigma; uma ideologia para explicar a sua inferioridade e dar conta do perigo que ela representa, racionalizando algumas vezes uma animosidade baseada em outras diferenças, tais como as de classe social (Goffman, 1985, p.8).

Para Alves (2023), o estigma da loucura e da exclusão social, neste período, parece não invalidar a maternidade das mães em internamento psiquiátrico e há uma conduta da equipe dirigente (Goffman, 2015) do HPBR, em que é estimulada, que as bebês, ao crescerem, conheçam e convivam com as mães biológicas, mesmo que pontualmente. Todavia, há uma mudança significativa, a partir de meados da década de 1970, quando o estigma da internação psiquiátrica sobrepõe ao respeito à figura da mãe, valorizando fortemente o papel dos pais adotivos.

Considerações finais

A presente investigação, desenvolvida cientificamente, na área da sociologia, apresenta importantes dimensões política, imagética e artística. Como são escolhidos o conjunto de métodos e técnicas qualitativos de uma pesquisa? Pode uma criação artística ter norteador tal escolha? As histórias de vida narradas (Rosenthal, 2014), a partir de entrevistas narrativas, se apresenta como o método de coleta de dados qualitativos, que possibilita a pesquisa empírica, no contexto de isolamento social.

Há outro elemento que revela a importância da “tomada do relato como referência” (Rosenthal, 2014, p. 171), no âmbito desta pesquisa, que é perceber que os atores sociais, ao serem encapsulados em um dispositivo de controle social, como a instituição total, preconizada por Goffman (2015), aparentam ter uma necessidade maior de narrar a sua própria história. Mirá-las.

O recorte racial é um elemento reiterado no contexto manicomial brasileiro. Quando agregado à discussão de gênero, conforme apontado por Carneiro (2023), há um desdobramento nas tecnologias de controle reprodutivo das mulheres. Na vertente do feminismo negro, recorrentemente é trazido o debate sobre a esterilização contra a vontade, de mulheres racializadas, como elabora Crenshaw (2002). E por qual motivo, uma das mulheres que se torna mãe durante internamento manicomial permanece com a sua filha e as outras não? Esta inquietação tem direcionado a atual etapa da investigação, em andamento.

Agradecimentos

Às entrevistadas, que confiaram às suas histórias de vida e acompanham as etapas desta pesquisa; à Profa. Dra. Paula Guerra e a equipe do COMbART, pela oportunidade formativa e de expansão da pesquisa; à Profa. Dra. Flavia Mateus Rios (PPGS/UFF), cujas orientações representam saltos quânticos nesta investigação; ao Prof. Dr. Jorge de La Barre (PPGS/UFF) pelos direcionamentos, incentivo e apoio; ao Prof. Dr. Artur de Albuquerque Perrusi (PPGS/UFPE) por me acompanhar na construção empírica da pesquisa; às comunidades do PPGS-UFF e PPGS-UFPE, que acolheram esta proposta de investigação.

Financiamento

Concessão de bolsa CAPES: tanto no vínculo atual como estudante do doutorado do Programa de Pós-graduação em Sociologia na Universidade Federal Fluminense (PPGS/UFF), quanto no curso de mestrado realizado no Programa de Pós-graduação em sociologia da Universidade Federal de Pernambuco (PPGS/UFPE).

Referências Bibliográficas

- Abreu, A. M., & Coimbra, C. (2018, abril). Problematizando a experiência clínico-política da equipe clínico-grupal Tortura Nunca Mais. *Revista Transversos*, 12, 91-109.
- Alves, D. S. F. S. (2023). *Pode uma louca ser mãe? Análise interseccional de histórias de vida de mulheres que se tornam mães durante asilamento psiquiátrico*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- Alves, D. (2023, agosto). Ilumin(Ação): A invisibilização de mulheres racializadas durante internamento psiquiátrico. Artigo apresentado na *XIV Reunião de Antropologia do Mercosul*, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.
- Alves, D. (2024, agosto). Violências contra mulheres racializadas que são mães durante asilamento, antes da Reforma Psiquiátrica Brasileira, involucradas pelo ineditismo científico. Artigo apresentado no *Seminário Internacional Fazendo Gênero 13: Contra o fim do mundo, antifascismo, anticolonialismo, justiça climática*, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.
- Basaglia, F. (2010). *Escritos selecionados em saúde mental e reforma psiquiátrica*. Garamond.
- Bauer, M. W., & Gaskell, G. (2015). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático*. Vozes.
- Benjamin, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense.

- Bilge, S., & Collins, P. H. (2021). *Interseccionalidade*. Boitempo.
- Carneiro, S. (2023). *Dispositivo de racialidade: A construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Zahar.
- Crenshaw, K. (2002). Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, 10(1), 171–188.
- Davis, A. (2016). *Mulheres, raça e classe*. Boitempo.
- Davis, A. (2021). *Estarão as prisões obsoletas?* Difel.
- Elias, N., & Scotson, J. L. (2000). *Os estabelecidos e os outsiders: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Zahar.
- Fanon, F. (2020). *Alienação e liberdade: Escritos psiquiátricos*. São Paulo.
- Flauzina, A. L. P. (2006). *Corpo negro caído no chão: O sistema penal e o projeto genocida do Estado brasileiro*. UNB.
- Foucault, M. (2014). *História da loucura: Na Idade Clássica*. Perspectiva.
- Foucault, M. (2022). *O poder psiquiátrico*. Martins Fontes.
- Goffman, E. (1985). *Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Zahar.
- Goffman, E. (2015). *Manicômios, prisões e conventos*. Perspectiva.
- González, L. (2020). *Por um feminismo afro-latino-americano: Ensaio, intervenções e diálogos*. Zahar.
- Passos, R. G., & Pereira, M. O. (Orgs.). (2017). *Luta antimanicomial e feminismos: Discussões de gênero, raça e classe para a reforma psiquiátrica brasileira*. Autografia.
- Richwin, I., & Zanello, V. (2022). A(s) maternidade(s) de mulheres em situação de rua: Entre violações e possibilidades de reparação subjetiva. *Psicologia Clínica*, 34, 79–104.

- Rosenthal, G. (2014). História de vida vivenciada e história de vida narrada: A inter-relação entre experiência, recordar e narrar. *Civitas - Revista de Ciências Sociais*, 14(2), 227-249.
- Segato, R. (2022). *Cenas de um pensamento incômodo: Gênero, cárcere e cultura em uma visada decolonial*. Bazar do Tempo.
- Souza, N. S. (2021). *Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Zahar.
- Zanello, V. (2018). *Saúde mental, gênero e dispositivos: Cultura e processos de subjetivação*. Appris.

UMA BIENAL REFUGIADA: O REPOSITÓRIO ESTÉTICO DECOLONIAL E DE DIREITOS HUMANOS DA 5.ª BIENAL DE KIEV

A REFUGEE BIENNIAL: THE DECOLONIAL AND HUMAN RIGHTS AESTHETIC REPOSITORY OF THE 5TH KYIV BIENNALE

Lais Rabello de ANDRADE, IZADS e Faculdade de Belas Artes da
Universidade do Porto, Portugal. E-mail: lais.rabell@gmail.com

<https://doi.org/10.21747/978-989-9193-02-4/coma4>

Resumo

Esse artigo apresenta uma análise da 5ª Bienal de Kiev (2024), que ocorreu em várias cidades europeias entre o outono de 2023 e fevereiro de 2024. O foco da discussão é a exposição principal, que aconteceu no *Ausgarten Contemporary* (Viena), e o núcleo cultural *Never at Home* (Viena). A metodologia de análise adotada baseia-se no *feminismo interseccional*, explorando a abordagem: “ask another question”. Também são aplicados à Bienal de Kiev os conceitos de “bienal de resistência” e “narração histórica”. Com base no projeto curatorial desenvolvido nessas duas exposições, propõe-se uma análise centrada em três linhas narrativas principais: o impacto da guerra no contexto local, o espectador da guerra, a perpetuação e criação de estados de violência, e a especulação de novos futuros imaginados.

Palavras-Chave: Bienal de Kiev, ativismo, ask another question, bienais de resistência, narração histórica

Abstract

This article presents an analysis of the 5th Kiev Biennial (2024), which took place in various European cities between the fall of 2023 and February 2024. The discussion focuses on the main exhibition, presented at Ausgarten Contemporary (Vienna) and the curatorial core *Never at Home* (Vienna). The analytical methodology is based on intersectional feminism, exploring the approach of "ask another question." The concepts of "biennial of resistance" and "historical narration" are also applied to the Kiev Biennial. Based on the curatorial project developed in these two exhibitions, this analysis proposes three main narrative lines: the impact of war on the local context, the spectator of war, the perpetuation and creation of states of violence, and the speculation of new imagined futures.

Keywords: Kiev Biennial, activism, ask the other question, biennials of resistance, historical narration

Introdução:

A 5ª Bienal de Kiev, realizada entre o outono de 2023 e fevereiro de 2024, se expandiu para diversas cidades ucranianas – Kiev, Ivano-Frankivsk e Uzhhorod – além de várias localidades europeias – Berlim (Alemanha), Viena (Áustria), Varsóvia (Polônia), Lublin (Polônia) e Antuérpia (Bélgica). Esse alcance geográfico e temporal é sintomático da invasão russa à Ucrânia e acentua a bienal como um evento significativo no panorama da arte contemporânea, evidenciando o impacto do conflito e a resposta cultural internacional ao mesmo.

Este artigo oferece uma análise aprofundada da 5ª Bienal de Kiev, com foco especial nas exposições principais realizadas no *Ausgarten Contemporary* e no núcleo curatorial *Never at Home*, ambas ocorridas em Viena, entre 17 de outubro e 17 de dezembro de 2023, com a curadoria de Serge Klymko, Hedwig Saxenhuber e Georg Schöllhammer. A metodologia analítica empregada baseia-se no feminismo interseccional e utiliza o conceito de "ask another question" para explorar e revelar as diferentes camadas de complexidade das exposições.

O artigo está dividido em cinco partes. A primeira parte, intitulada "Bienalogia: a Bienal de Kiev", examina a história da Bienal de Kiev a partir das propostas curatoriais de suas edições passadas, articulando-as com os conceitos de bienal de resistência e de narração histórica. As partes subsequentes aprofundam a análise das exposições, seguindo as linhas narrativas

propostas: o impacto da guerra no contexto local, a experiência do espectador da guerra, a perpetuação e criação de estados de violência, e a especulação sobre novos futuros imaginados. Através desta abordagem, o estudo busca não apenas compreender as estratégias curatoriais e narrativas empregadas na Bienal de Kiev, mas também destacar o papel da arte como um meio de resistência e adaptação em tempos de crise.

Bienalogia³: a Bienal de Kiev

Em 2023, a Bienal de Kiev alcançou sua 5ª edição e, pela primeira vez, deixou seu local habitual, o Visual Culture Research Center em Kiev, Ucrânia, onde havia sido realizada desde sua fundação em 2015 por Vasyl Cherepanyn, diretor da instituição. Montada sob grande pressão e com um senso de urgência, a bienal levou a Viena (Áustria) uma discussão que não se restringia apenas às causalidades mínimas da invasão russa à Ucrânia, mas também explorava causalidades de campo e processos históricos de dominação e colonialismo⁴. A ansiedade política que permeia o tom curatorial da exposição é amplificada pelo deslocamento geográfico, evidenciando uma condição de "unhomeliness" proposta por Okui Enwezor (2008, pp. 65–67). Segundo Enwezor, a condição de "unhomeliness" para a arte contemporânea e outras práticas culturais é:

[...] is not just being out of tune with established order nor the feeling and consciousness of being elsewhere, in exile, dislocated, displaced or rootless, but the contemplation in art that "culture operates metonymically, always simultaneously at separate but parallel registers". (Enwezor, 2008, pp. 66–67)

As quatro primeiras edições da Bienal de Kiev ocorreram no Visual Culture Research Center e se expandiram para outros edifícios em Kiev, escolhidos por sua representação do modernismo soviético como linguagem arquitetônica. Embora profundamente enraizada

³ O termo "Biennialogy", traduzido para o português como "Bienalogia", foi proposto por Filipovic *et al.* (2010) no texto de abertura do *Biennial Reader*. Ele serve como uma formulação conceitual para considerar o estudo das bienais de arte contemporânea como uma disciplina com características e protocolos próprios.

⁴ Esta abordagem multifacetada, que interliga diferentes níveis de causalidade, reflete a metodologia da pesquisa artística ou *estética investigativa*, conforme proposta por Fuller e Weizman (2021).

no contexto local, a bienal ampliou seu alcance por meio de propostas curatoriais que estabeleceram diálogos com outros países do Leste Europeu e com o mundo das artes ocidentais, operando em uma triangulação de escalas: local, internacional e transnacional. Essa abordagem expandida é refletida na missão da instituição, que descreve a Bienal de Kiev como um fórum internacional para arte, conhecimento e política, integrando não apenas exposições, mas também plataformas dedicadas ao fomento de discussões (Kiev Biennial, s/d). Ao adotar essa prática discursiva e de produção de conhecimento, a bienal se alinha com o "educational turn" na arte contemporânea.

O "educational turn" é definido por Irit Rogoff como um momento nas práticas artísticas e curatoriais que se concentra na produção e articulação de verdades subjetivas: "[...]when we attend to the production and articulation of truths – not truth as correct, as provable, as fact but truth as that which collects around its subjectivities that are neither gathered nor reflected by other utterances." (Rogoff, 2008, p. 7). Esse momento pode ser compreendido como sintomático de um processo mais longo e cumulativo que gradualmente aproximou as práticas artísticas das categorias da economia do pensamento, definindo o que Tom Holert descreve como epistemização da arte:

In curatorial statements, advertisements for art institutions, art criticism, and writing by artists knowledge has emerge, often alongside "research" or "epistemology" as a core area of competence for contemporary art, seemingly eclipsing more traditional aesthetic categories that have long organized and filtered art's production and appreciation such as beauty, style, and genre. (Holert, 2020, p. 8)

A centralidade das categorias de produção de conhecimento na arte contemporânea se configura como uma forma teórica conhecida como pesquisa artística ou **research-based art**. Diferentes autores apontam causas variadas para o surgimento dessa tendência., Claire Bishop (2023), por exemplo, associa a abundância da pesquisa artística com a democratização da internet e adesão aos motores de busca on-line, enquanto Elkins (2014) atribui essa mudança à criação e popularização de programas doutorais para artistas em ateliê. Embora o entrelaçamento das práticas artísticas com a academia não seja considerado uma causa suficiente por alguns autores, como a própria Bishop (2024), existe

um consenso de que essa forma inevitavelmente aproxima as práticas artísticas das disciplinas acadêmicas.

Artistic research as a discipline not only sets and enforces certain standards but also presents an attempt to extract or produce a different type of value in art. Apart from the art market, a secondary market develops for those practices which lack in fetish value. This secondary value is established by quantification and integration into (increasingly) commodified education systems. Additionally, a sort of social surplus embedded into a pedagogical understanding of art comes into play.(Steyerl, 2010, p. 27)

A crítica à transformação da educação em commodity, suas repercussões no pensamento e a proposição de metodologias e enquadramentos alternativos foram centrais para o projeto da primeira Bienal de Kiev – *The School of Kiev*. De acordo com a instituição, o projeto: “It adopts an interdisciplinary perspective at the intersection of the humanities, socially engaged art, and political activism in order to reflect on the crucial issues of the contemporary world”. (Kiev Biennial, s/d, s/p.). O projeto dessa primeira edição consistiu na criação de “escolas,” descritas pela curadoria como plataformas conceituais, que, no ano seguinte, foram expandidas para academias em diferentes países da Europa. (Kiev Biennial, s/d, s/p.).

Assim como uma parte considerável das exposições em formato bienal, a Bienal de Kiev opera, já desde sua primeira edição, uma forte triangulação entre os contextos local, internacional e transnacional. Essa triangulação torna-se uma qualidade indispensável, uma vez que o pensamento político e o engajamento social propostos na bienal partem do contexto local, mas não o têm como destino ou alvo. O objetivo aqui é o de atingir a esfera pública global.

In a sense, the global public sphere is both the Destination of such art and its target as well, for increasingly the kinds of contemporary art that assume an activist and political position have tended to be transnational in their strategy and tactically concerned with the location of art in the condition of the unhomely, that is, in the present (Enwezor, 2008, p. 67).

A triangulação entre o local, o internacional e o transnacional, destinada a engajar uma comunidade global, permanece um elemento central nas edições subsequentes da Bienal de Kiev. A segunda edição, intitulada *Kyiv International*, buscou posicionar artistas, curadores e outros agentes do mundo das artes ucraniano em relação a seus pares internacionais. Nessa edição, a inclusão de um evento dedicado ao legado de maio de 1968 exemplificou como as bienais podem servir como espaços de narração histórica, revelando o potencial dessas exposições para reinterpretar e contextualizar eventos históricos significativos.

A premissa de que bienais de arte contemporânea atuam como espaços de *narração histórica* foi abordada de maneira crítica por Lisa Rosendahl em seu projeto curatorial para *Göteborg International Biennial of Contemporary Art*. Conforme argumenta Rosendahl (2022, p. 20), nas últimas duas décadas, o campo da arte contemporânea tem passado por um *historiographical turn*, uma tendência de reformulação das narrativas históricas hegemônicas. Essa inclinação não se limita às práticas curatoriais, mas se manifesta também em outras áreas, como no pensamento de Hal Foster (2014) em *O Artista como Etnógrafo*, e na fabulação crítica de Saidiy Hartman (2008).

Contemporary art biennials and other large-scale periodic exhibitions have provided important platforms for artists and curators to experiment with historical narration in ways distinctly different from the historical museum, often placing an emphasis on context-specificity and the relationship between suppressed histories of the past and the political present. (Rosendahl, 2022, p. 20)

A terceira edição da Bienal de Kiev, intitulada *Black Cloud* (2019), continuou o processo de *narração histórica*, desta vez reconstituindo a herança indesejada e a toxicidade compartilhada dos países do Leste Europeu. O projeto abordava o impacto da tecnologia no tecido social e refletia sobre o aniversário de trinta anos da dissolução da União Soviética. Em vez de simplesmente reescrever o passado, o objetivo era, seguindo o pensamento de Rosendahl (2022, p.20), destacar as relações suprimidas no presente poder político. Essas relações não partem apenas do interior do tecido social dos países do Leste Europeu, mas também do olhar que o Ocidente imprime sob esses territórios. No aniversário

de trinta anos de dissolução do comunismo, Paula Erizanu (2021, p. 2) analisa a questão identitária relacionada à persistente referência ocidental ao termo "pós-soviético".

For many, perhaps the greatest issue with the term “post-Soviet” is its little-acknowledged imperialist undertones. Despite asserting itself as an internationalist project with equal republics, the Soviet Union continued the imperialist aggression of Tsarist Russia, from its invasion of the socialist democratic Georgia in 1921, to the occupation of the Baltic countries and my own native Moldova (then known as Bessarabia) during the Second World War. These annexations were swiftly followed by forced Russification, state-organised famines, countless deportations, and ethnic engineering, paired with a centralised industrialisation plan. (Erizanu, 2021, p. 4)

Em 2019, a Bienal de Kiev se tornou cofundadora da East Europe Biennial Alliance, que foi responsável pela curadoria da 4ª Bienal de Kiev em 2021. Além da Bienal de Kiev, a aliança inclui a Bienal **Matter of Art** (Praga, República Tcheca), o **Survival Kit Festival** (Riga, Letônia), a Bienal da Varsóvia (Varsóvia, Polônia), e a **OFF-Biennale** (Budapeste, Hungria). O objetivo da aliança é fomentar a colaboração entre esses países para superar traumas compartilhados, consolidar identidades nacionais e garanti uma maior visibilidade na esfera pública global. “Through connecting aesthetics and politics in a strategic manner, the Biennial Alliance aims to propose a different narrative of the East European region and redefine the way cultural institutions collaborate” (East Europe Biennial Alliance, s/d, p. 1). Além de reavaliar as narrativas hegemônicas, as exposições organizadas pela aliança – concebidas a partir da perspectiva da narração histórica (Rosendahl, 2022, pp. 18–23) – também abordam questões atuais do presente político.

Over the last decade, this region has become a battleground for proxy wars and an authoritarian right-wing populism as a general upcoming prospect. In the political context buttressed with growing nationalistic tendencies, hardening of borders, narrowed public space, and vulnerability of the civil realm, the conglomerate of biennial organizations presents the generative power of a self-critical institution that enacts the biennial format as an artistic tool for political emancipation.(East Europe Biennial Alliance, s/d, p. 2)

A integração da exploração profunda do contexto local com um engajamento crítico voltado para a emancipação política posiciona essas bienais como exemplares paradigmáticos do conceito de *bienal de resistência*. No seu artigo *Assembling and Disassembling*, Nora Sternfeld (2021) oferece uma análise detalhada da condição contemporânea das bienais de arte, abordando a ambivalência intrínseca desses eventos que, por um lado, funcionam como emblemáticos instrumentos do capitalismo global, e, por outro, se configuram como arenas críticas e subversivas de resistência contra as dinâmicas hegemônicas que elas mesmas, paradoxalmente, ajudam a perpetuar. Sternfeld (2021, pp. 139–140) argumenta que pelo menos duas bienais da East Europe Biennial Alliance se enquadram no conceito de bienal de resistência: a Bienal de Kiev e a OFF-Biennale de Budapeste. De acordo com a autora (Sternfeld, 2021, p. 136), desde o início dos anos 2000, as bienais têm desenvolvido uma autoconsciência crítica de sua própria função enquanto “máquinas hegemônicas” dentro do sistema da cultura global. Esse processo de reconhecimento não só possibilitou uma problematização mais profunda das implicações políticas e econômicas inerentes a essas instituições, mas também permitiu uma expansão estratégica de seu escopo de atuação, promovendo uma reconfiguração de seu papel e impacto dentro das estruturas hegemônicas que antes sustentavam.”[...] biennials played an important role not only for the West, but also for transnational formations running counter to the West’s definition of the world (formations that always saw themselves as more than just “the rest”)” (Sternfeld, 2021, p. 136).

Para Olivier Marchat (2014, p. 263), o protagonismo do Ocidente vem sendo constantemente desafiado pelo próprio processo de globalização, não apenas em termos econômicos, mas também culturais, legitimando uma nova cartografia mundial. No contexto da luta pela legitimação de novas subjetividades nessa cartografia, as práticas culturais, artísticas e curatoriais desempenham um papel fundamental ao mediar as relações entre a escala local e as dimensões internacional e transnacional, facilitando a comunicação e o entendimento entre esses diferentes níveis de atuação. Marchat (2014, p.164) observa que: “More than any Other institution in the art field, biennials mediate the local, national and transnational. In this context, biennials can also be called “hegemonic machines”, which link the local to the global within the field of symbolic struggles for legitimization”. No entanto, além de se configurarem como máquinas hegemônicas, as bienais também podem ser interpretadas enquanto espaços de resistência “[...] [bienais de

resistência] or biennials located in transnational societies that mark the stake of these societies in the global scenario” (Hoskote, 2010, p. 310). Contudo a localização onde uma bienal acontece não é condição suficiente para que essa seja um espaço de resistência. “In principle, it is necessary to differentiate between postcolonial Biennials of Resistance and those that, in reality, are no more than biennials of dominance, corruption, theocracy or repression, even if they are held on the global periphery” (Marchart, 2014, p. 267).

Ao conduzir uma análise aprofundada da historiografia da Bienal de Kiev, revela-se uma coerência substancial no discurso curatorial que se articula em torno das questões de decolonialidade do Leste Europeu. Esta coerência manifesta-se nos protocolos de colaboração e solidariedade que permeiam as práticas institucionais, evidenciando-se particularmente através da East Europe Biennial Alliance, que serve como um fórum estratégico para a articulação e a implementação de agendas curatoriais que visam a reconfiguração das narrativas históricas e culturais dominantes na região. Com a eclosão da invasão russa à Ucrânia, a urgência de conceber a Bienal de Kiev como um locus de resistência e ativismo político tornou-se ainda mais premente. Esta necessidade exacerbada é evidenciada pela sua 5ª edição, realizada em 2023, que não apenas intensifica o papel da bienal como um espaço de contestação política e mobilização, mas também reflete a transformação desse evento em um símbolo ativo de resistência cultural e crítica em resposta às adversidades geopolíticas e sociais emergentes. A invasão forçou a Bienal de Kiev a se deslocar de seu local tradicional, o Visual Culture Research Center, e, paradoxalmente, essa deslocação conferiu à bienal uma nova dimensão de impacto político. Este impulso político resultante é evidenciado pela ampliação e intensificação da cobertura midiática da exposição, que não apenas superou em volume e visibilidade as edições anteriores, mas também encontrou uma ressonância significativa no discurso crítico. Um exemplo dessa adesão crítica é a resenha do crítico Jason Farago no New York Times, que descreve a exposição com o título: “Kyiv’s Exiled Biennial Is the Most Energizing Exhibition of the Year” (Farago, 2023).

Apesar de concordar com Farago sobre o quão energizante foi a experiência de visitar a 5ª Bienal de Kiev, proponho aqui uma reflexão metodologicamente sedimentada no feminismo interseccional, explorando quais forças de dominação encontram-se veladas no próprio discurso curatorial da exposição. Proponho uma análise que segue quatro linhas narrativas: o impacto da guerra no contexto local, o espectador da guerra, a perpetuação e criação de outros estados de violência, a possibilidade de se especular novos futuros imaginados.

O Impacto da guerra no contexto local

Violence lands. Hundreds of troops break into a city. At that moment, the city starts recording its pain. Bodies are torn and puncture. Inhabitants memorize the assault in stutters and fragments refracted trauma. Before the internet is switched off, thousands of phone cameras light up. [...] Meanwhile, the environment captures traces.

Each person, substance, plant, structure, technology, and code in this incident records in a different way. Some traces accumulated so fast and haphazardly that they erase previous records. These records, traces of destruction and pain, are both modes of aesthetic registration and modes of erasure. (Fuller & Weizman, 2021, p. 1)

A 5.ª Bienal de Kiev revelou-se verdadeiramente energizante, não apenas pela sua intensidade e ansiedade, mas também pela forma como desafiou as expectativas preconcebidas que um visitante ordinário poderia ter diante de uma bienal refugiada originária de um país invadido. Ao caminhar pelas salas **do *Ausgarten Contemporary***, fica claro que a bienal transcende previsões, explorando não apenas os impactos imediatos da guerra, mas também camadas mais sutis de apagamento e memória, identidade nacional e cultural, diferença e repetição. O desafio às possíveis preconceções começa logo na primeira sala, onde um candelabro estilhaçado no chão incorpora o que, ingenuamente, pode-se intuir como a destruição do patrimônio cultural ucraniano pela máquina de guerra russa.

Salute (candelabro) faz parte da instalação multipartes do coletivo DE NE DE⁵ (**Figura 1**). O candelabro iluminava o antigo cinema **Salute**, um marco do modernismo soviético em Dnipro, inaugurado em 1976. Também fazem parte da instalação uma investigação a cerca do panorama cultural da região de Donbas, uma exploração arquitetônica sobre os **Rusanivski Gardens** (jardins em estilo russo) em Kiev, e recolhas de trabalhos realizados em um laboratório experimental de cerâmica em Kiev (1946). No fundo da instalação, um painel que apresenta iniciativas privadas que procuram preservar o legado do modernismo soviético ucraniano dispostas em ordem cronológica - iniciando em 2012, com a **Novokakhovka Society for the Protection od Cultural Heritage**, até 2023, com a iniciativa **pro_mosaics**.



Figura 1: Vista da Instalação do coletivo DE NE DE, na exposição principal da 5ª Bienal de Kiev, no **Ausgarten Contemporary**.

Fonte: a autora.

Salute não foi destruída pelos bombardeios russos, mas foi negligenciada lentamente pelos processos de apagamento da memória coletiva ucraniana que não se revê no modernismo soviético.

⁵ O DE NE DE é um coletivo multidisciplinar que conta hoje com 15 participantes, seu objetivo é: “ [...] *explores cultural change caused by of decolonization and decommunization*”. (DE NE DE, 2023, Column 1)

Russian propaganda has specifically claimed the Soviets as Russian. As a result, the Soviet is no longer perceived as the Ukrainian past but mostly as the Russian present. This leads to growing intolerance and hatred toward this heritage in society. Due to such manipulations, Ukrainians are ready to get rid of the cultural heritage of the complex, colonial past. But it is the past of a country that, even in the totalitarian decades, not only preserved its subjectivity, traditions, culture, and language but also created a unique Ukrainian Soviet cultural phenomenon. Unfortunately, it is now disappearing rapidly. (DE NE DE, 2023, Column 1)

Em seu artigo sobre *A morte e a vida dos monumentos soviéticos*, Moreira *et al.* (2024, p.13) discutem sobre como os monumentos, por serem gestos de representação política, estão suscetíveis a resignificação histórica através de gestos de negação e celebração de narrativas mutáveis do passado. Sobre o caso específico da Ucrânia, escrevem:

As invasões russas da Ucrânia, primeiro em 2014 e depois a guerra em 2022, desencadearam tensões, receios, mas também alianças na região leste da Europa, sublinhando as conotações negativas destes elementos celebratórios. Mais uma vez, os símbolos e referências comemorativos soviéticos em espaços públicos estão a ser alvo de processos de demolição ao abrigo de diferentes leis, regulamentos, relatórios e peritos envolvidos nos diferentes países. (Moreira *et al.*, 2024, p. 14)

A constatação das sucessivas invasões sofridas pelo território, desde antes do tempo dos czares, cria uma diferença entre o que é o colonialismo no Sul Global e no Leste Europeu. Segundo Madina Tlostanova ([Hope Recycling Station], 2024, pp. 10-11), a melhor maneira de compreender os diversos processos de dominação e colonização que o Leste da Europa e Europa Central sofreram é através do conceito de *inter-imperiality* proposto por Laura Doyle. Partindo do materialismo hegeliano e da abordagem do feminismo interseccional, Doyle propõe que a ideia de soberania do Estado é uma falácia e que há uma sobreposição de vetores de forças e políticas que perduram ao longo do tempo: "In short, although other thinkers have sometimes used the term inter- imperial in passing, or in narrower ways, I develop the term inter-imperiality as a feminist-intersectional and political-philosophical

concept for analysis of *longue-durée* politics as they have co-constituted world history and human memory” (Doyle, 2020, p. 5).

Enquanto o coletivo DE NE DE aborda a invasão russa à Ucrânia de forma indireta, focando nos processos de apagamento da memória coletiva, outros trabalhos na exposição tratam diretamente dessa invasão específica (2022). A ameaça de apagamento resultante desse conflito é explorada por Nikolay Karabinovich no vídeo *The City Where Two Colors Disappear* (2023, 18 min). O vídeo acompanha a rotina diária de um habitante comum de Kiev, capturando momentos banais como caminhar pelas ruas, realizar tarefas cotidianas e terminar o dia em um bar com um copo de cerveja. No entanto, conforme os dias se repetem, as cores amarelo e azul – representativas da bandeira ucraniana – começam a desaparecer gradualmente da paisagem urbana. A invasão não se limita a ceifar vidas humanas; ela transforma radicalmente a vida cotidiana da população, extirpando o que outrora constituía o tecido social e a própria banalidade da vida.

O espectador da guerra

Parece que a fome de imagens que mostram corpos em sofrimento é quase tão sôfrega quanto o desejo de imagens que mostram corpos nus. Durante muitos séculos, na arte cristã, imagens do inferno proporcionavam essa dupla satisfação elementar. [...] Não há nenhuma acusação moral que recai sobre a representação dessas crueldades. Apenas uma provocação: você é capaz de olhar para isso? Existe a satisfação de ser capaz de olhar para a imagem sem titubear. Existe o prazer de titubear. (Sontag, 2023, p. 23)

Como demonstrado por Sontag (2023), as imagens desempenham um papel crucial na circulação do capital sensível gerado pela guerra. Diferentes meios de comunicação, desde a internet até os jornais, funcionam como mediadores do conflito, conectando as vítimas a um vasto contingente de espectadores que, à distância, testemunham o sofrimento alheio. Certas imagens parecem mais adequadas a uma mídia do que a outra, enquanto a presença ou ausência da mancha de texto define o tom, oscilando entre o espetacular e o sóbrio.

O desenho de parede de Dan Perjovschi (Figura 2) revestia uma das paredes do Ausgarten Contemporary com uma colagem de jornais, sobre os quais o artista intervinha com marcadores negros, traçando palavras de ordem e pequenos desenhos em linhas soltas e espontâneas, sem preocupação formal com a composição. A intervenção de Perjovschi transmite a precariedade da situação ucraniana, refletindo um conflito amplamente mediático, no qual inúmeras testemunhas permanecem inertes. O artista direciona uma crítica direta às políticas da União Europeia, que, apesar de inicialmente impor sanções e boicotes ao governo russo, ainda conta com estados membros que continuam a importar gás natural da Rússia, como ressaltado pelo jornalista Malte Humpert (2024).



Figura 2: Vista do desenho de parede de Dan Perjovschi, na exposição principal da 5ª Bienal de Kiev, no *Ausgarten Contemporary*.

Fonte: a autora.

A crítica à espetacularização da guerra e o ativismo contra a passividade com que o mundo observa o conflito são centrais a dois trabalhos da exposição que, estrategicamente colocados lado a lado, parecem definir o tom com que o projeto curatorial se dirige ao público internacional. São eles o letreiro luminoso do coletivo Superflex, "There is an Elephant in the Room" (2023) (Figura 3), e a obra de Anton Shebteko, "That's Not Your Problem" (2023) (Figura 4). O letreiro do Superflex, de dimensões realmente monumentais, domina a sala em que foi instalado; sua luz azul intensa permeia o ambiente, transformando tudo ao redor. Em contraste, a peça de Shebteko é discreta e modesta, colocada ao lado da porta de entrada, quase imperceptível. Esse letreiro parece ser um sussurro irônico, um comentário ácido sobre como, mesmo diante de um "elefante" evidente—neste caso, a invasão russa—o Ocidente conforta-se com a ideia de que "isso não é problema nosso". No entanto, o letreiro de Shebteko não se restringe apenas ao "elefante russo" na sala ucraniana; ele também alude a questões políticas anteriores à guerra que foram negligenciadas pela comunidade internacional e pela própria Ucrânia, como os direitos da comunidade LGBTQIA+.



Figura 3: Vista do letreiro do coletivo Superflex, na exposição principal da 5ª Bienal de Kiev, no *Ausgarten Contemporary*.

Fonte: a autora.



Figura 4: Vista do letreiro de Anton Shebteko, na exposição principal da 5ª Bienal de Kiev, no *Ausgarten Contemporary*. Fonte: a autora.

Perpetuação e criação de novos estados de violência

Fora do Ausgarten Contemporary, o núcleo curatorial *Never at Home* estruturava-se em torno de um discurso que pode ser entendido como fabulação crítica—a metodologia proposta por Saidiya Hartman (2008) para abordar os silêncios e lacunas nos arquivos históricos. As obras apresentadas exploravam a experiência de grupos culturais frequentemente marginalizados em narrativas dominantes, como a cultura das raves e as questões enfrentadas pela comunidade LGBTQIA+ na Ucrânia. Em um país onde o casamento entre pessoas do mesmo sexo é ilegal, os desafios enfrentados por essa comunidade se intensificaram durante a guerra, conforme relatado pela *Euronews* (2023).

No núcleo *Never at Home*, o artista Anton Shebteko apresenta a instalação *We Are Here* (2023) (Figura 5), composta por sete "retratos anônimos" (Figura 6) e um vídeo. O

vídeo, criado em 2018, é baseado em depoimentos de oito veteranos LGBTQIA+ que, mantendo o anonimato, defenderam a Ucrânia durante a invasão russa à região de Donbas. Na abertura do vídeo, Shebteko revela que, após participar do projeto, o veterano Viktor Pylypenko fundou a Union of Ukrainian LGBTQ Military, que atualmente conta com mais de 300 membros, dos quais apenas 100 assumem publicamente sua identidade. Os retratos anônimos de Shebteko capturam a necessidade de proteger essas identidades, ao mesmo tempo que emanam a força e o poderio militar daqueles que continuam a lutar.

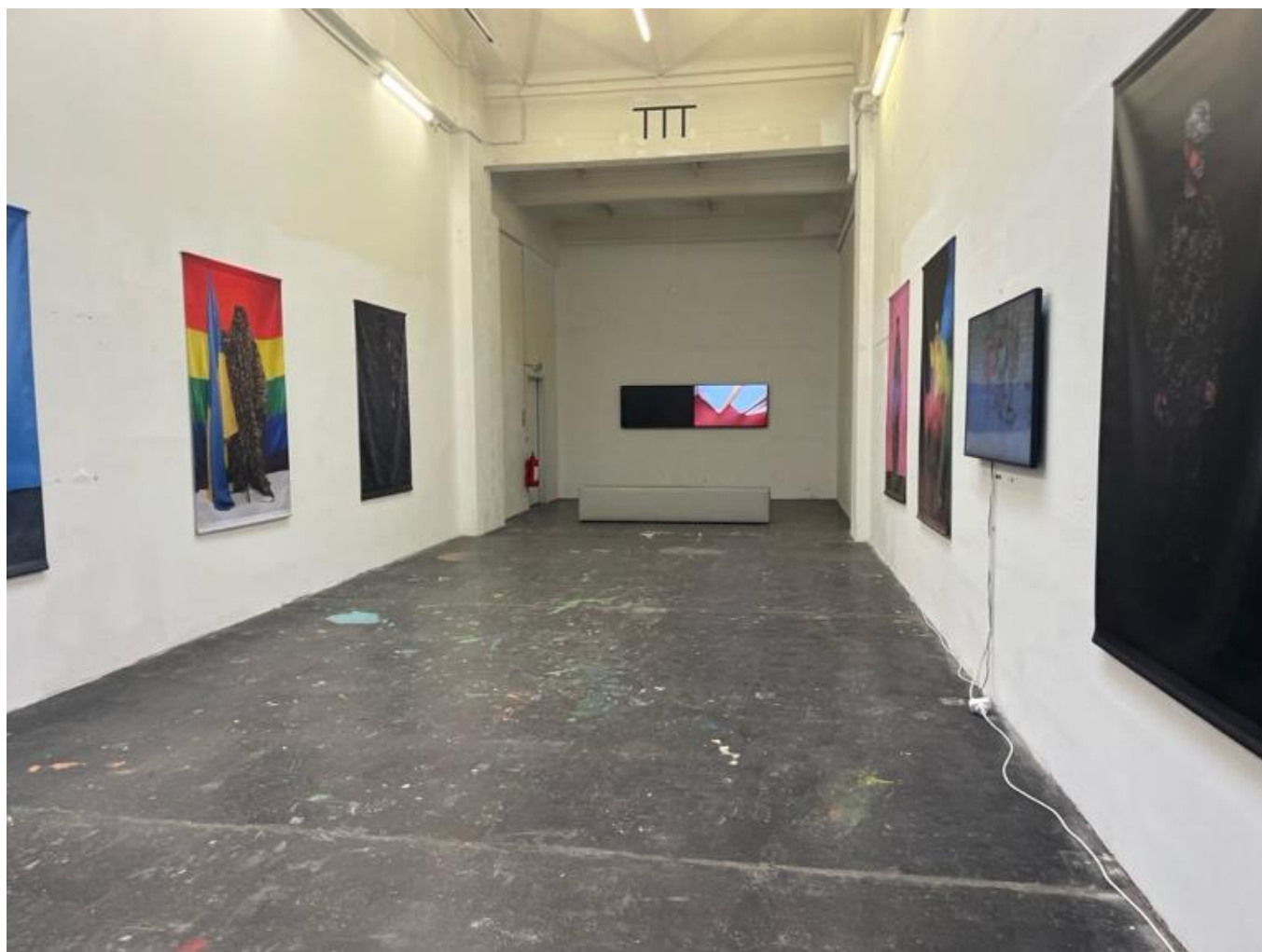


Figura 5: Vista da instalação We are Here de Anton Shebteko, na exposição Never at Home, parte da 5ª Bienal de Kiev.

Fonte: a autora.



Figura 6: "Retrato anônimo" da instalação We are Here de Anton Shebteko, na exposição Never at Home, parte da 5ª Bienal de Kiev. Fonte: a autora.

A obra de Shebteko adquire uma camada adicional de profundidade quando analisada à luz da metodologia proposta por Madina Tlostanova ([Hope Recycling Station], 2024): *"ask the other question"*. Embora Tlostanova a destaque, essa abordagem foi originalmente formulada por Mary Matsuda em 1991.

She was trying to explain, here you can see in her quote, the way that she tries to understand the interconnection of all forms of subordination is through a method called *ask the other question*. So when you see that something looks racist it's important to *ask the other question* and see what else is there, maybe there is patriarchy there or when something looks sexist she asked where is the heterosexism and, of course, this is by now a standard feminist approach – intersectional approach that we all use but I think that outside feminists thinking is not so well known. ([Hope Recycling Station], 2024, pp. 5-33)

We Are Here (2023) incorpora a metodologia interseccional do feminismo ao abordar um conflito em que o colonialismo é evidente, questionando também outras forças de dominação presentes, como o heterossexismo e a imposição da cultura cisgênero. Ao destacar a diversidade sexual e de gênero, a obra não apenas expõe essas opressões, mas também abre espaço para a fabulação de novas possibilidades para a sociedade ucraniana. Essas fabulações de novas possibilidades são exploradas de maneira interseccional no núcleo curatorial *Remember Peace* organizado como artist *curated* (Green, 2018).

Especular novos futuros Imaginados – Considerações Finais

This Terrapolis is not the home world for the human as homo, that ever parabolic, re- and detumescing self-image of the same, but for the human that is transmogrified in etymological IndoEuropean sleight of tongue into guman, that worker of and in the soil. My SF [science fiction, speculative fabulation, string figures, so far] critters are beings of the mud, not the sky. (Haraway, 2013, p. 8)

Retomando a ideia de que as bienais funcionam como espaços de narração histórica, é pertinente considerar que essa narração pode também especular sobre o futuro. No entanto, esse futuro não se configura como uma utopia idealizada, mas sim como uma realidade forjada pela precariedade resultante da guerra — uma abordagem que ecoa a fabulação especulativa de Donna Haraway (2013) e a reflexão de Anna Tsing sobre a vida na incerteza do capitalismo (Tsing, 2015). O núcleo curatorial *Remembering Peace* (Figura 7) exemplifica esse movimento ao buscar alternativas para lidar com a precariedade da guerra, ao mesmo tempo em que desafia a visão do refugiado como uma vítima passiva e desprovida de direitos políticos.



Figura 7: Núcleo curatorial artist curated: Remembering Peace, na exposição Never at Home, parte da 5ª Bienal de Kiev.

Fonte: a autora.

Ao analisar o núcleo curatorial à luz das reflexões de Hannah Arendt sobre a assimilação e o otimismo da condição de refugiado, expostas em *Nós, Refugiados* (Arendt, 2021), observa-se que o conceito de otimismo e assimilação se torna progressivamente mais complexo com o tempo e as particularidades de cada situação. Enquanto a população ucraniana, ao contrário dos refugiados judeus do passado, manifesta um desejo de manter sua identidade nacional intacta, outras dinâmicas de inter-relações e preconceitos surgem, exacerbando antigos mecanismos de poder e discriminação na região do Leste Europeu. Embora a Bienal de Kiev seja calorosamente acolhida pela cidade de Viena, a integração social dos indivíduos refugiados revela um panorama muito mais desigual e problemático.

Ao aplicar a abordagem *ask the other question*, observamos que a maioria dos imigrantes forçados é composta por mulheres, crianças, idosos e pessoas com necessidades especiais (Shmidt & Jaworsky, 2022, p. 106), ou seja, grupos que já enfrentam preconceitos sistemáticos. No contexto do estudo sobre a “crise” dos refugiados ucranianos na Áustria e na República Tcheca, Schmidt e Jaworsky (2022, pp. 106–107) coletaram o depoimento de Nadezha (pseudônimo), que relata:

They [the Austrian authorities] give good housing to those they like. And who am I?! A permanent makeup specialist, a single mother without higher education. I was already unofficially offered a chance to meet a lonely 75-year-old Austrian man, who has several apartments, and who “needs care.” The idea was that I need to ask at the meeting what expectations he has for such care. But I do not lose hope to find something! (Nadezha in Schmidt & Jaworsky, 2022, pp. 106–107)

A Bienal de Kiev opera em um plano triplo: enquanto expõe e denuncia as atrocidades perpetradas pelo colonialismo russo, simultaneamente revela o desdém da comunidade internacional em relação à população ucraniana, revelando também os mecanismos de dominação internos dessa sociedade. A exposição, embora receba uma recepção calorosa e seja descrita como energizante, contrasta com a realidade de negligência enfrentada pelos indivíduos ucranianos. Dessa maneira, o discurso curatorial transcende seus próprios limites, instaurando uma crítica autorreflexiva que desafia a própria natureza e eficácia da exposição em questionar e engajar a audiência com a realidade ucraniana; e fazendo da 5ª Bienal de Kiev uma *bienal de resistência*.

Agradecimentos e Financiamento:

Gostaria de agradecer à minha orientadora Inês Moreira (ESAP – CEAA) e ao meu coorientador Tiago Barbedo Assis (i2ADS – FBAUP). Esse artigo foi desenvolvido no âmbito de financiamento da Bolsa de Doutorado FCT com o DOI: 10.54499/2023.03235.BD, acolhido pelo i2ADS – FBAUP.

Referências Bibliográficas

Arendt, H. (2021). *Nós, refugiados*. Antígona.

Bishop, C. (2023, April). Information overload. *Artforum*. Disponível em: <https://www.artforum.com/features/claire-bishop-on-the-superabundance-of-research-based-art-252571/>

DE NE DE. (2023). *DE NE DE*. Kiev Biennial 2023. Disponível em: <https://2023.kyivbiennial.org/eng/participants/de-ne-de>

Doyle, L. (2020). *Inter-Imperiality: Vying Empires, Gendered Labor, and the Literary Arts of Alliance*. Duke University Press.

East Europe Biennial Alliance. (n.d.). *East Europe Biennial Alliance*. Disponível em: <https://eeba.art/en>

Elkins, J. (2014). *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*. New Academia Publishing.

Enwezor, O. (2008). Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights, and the figure of “Truth” in Contemporary Art. In M. Lind & H. Steyerl (Eds.). *The Green Room: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1* (pp. 62–104). Stenberg Press.

Erizanu, P. (2021, August 31). 30 years after the collapse of the Soviet Union, is it time to finally stop using the term ‘post-Soviet’? *New East Digital Archive*. Disponível em: <https://www.new-east-archive.org/features/show/13044/30-years-independence-ussr-term-post-soviet-use>

- Euronews. (2023, March 11). Os desafios de ser LGBTQ+ na Ucrânia em tempo de guerra. *Euronews*. Disponível em: <https://pt.euronews.com/2023/03/11/os-desafios-de-ser-lgbt-na-ucrania-em-tempo-de-guerra>
- Farago, J. (2023, November 3). Kyiv's Exiled Biennial Is the Most Energizing Exhibition of the Year: The contemporary art show has spread beyond Ukraine's borders and is now an eight-city European festival about war, democracy and solidarity. *The New York Times*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2023/11/03/arts/design/kyiv-biennial-vienna.html>
- Filipovic, E., van Hal, M., & Øvstebø, S. (2010). Biennialogy. In *The Biennial Reader: An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art* (pp. 12–27). Hatje Cantz.
- Foster, H. (2014). *O retorno do real*. Cosac Naify.
- Fuller, M., & Weizman, E. (2021). *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth*. Verso.
- Green, A. (2018). *When Artists Curate: Contemporary Art and the Exhibition as Medium*. Reaktion Books.
- Haraway, D. (2013). SF: Science fiction, speculative fabulation, string figures, so far. *Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology*, 3, 1–18. Disponível em: <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/26308/ada03-sfsci-har-2013.pdf>
- Hartman, S. (2008). Venus in two acts. *Small Axe*, 12(2), 1–14.
- Holert, T. (2020). *Knowledge Beside Itself: Contemporary Art's Epistemic Politics*. Stenberg Press.
- [Hope Recycling Station]. (2024, February 14). Madina Tlostanova: Asking the Other Question [Video file]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CNRM68VEVvw&t=553s>

- Hoskote, R. (2010). Biennials of Resistance: Reflections on the Seventh Gwanju Biennial. In E. Filipovic, M. van Hal, & S. Øvstebø (Eds.), *The Biennial Reader: An anthology on large-scale exhibitions of contemporary art* (pp. 306–321). Hatje Cantz.
- Humpert, M. (2024, February 27). Germany continues to import Russian natural gas through Belgium and the Netherlands. *High North News*. Disponível em: <https://www.highnorthnews.com/en/germany-continues-import-russian-natural-gas-through-belgium-and-netherlands>
- Kiev Biennial. (s/d). *Kyiv Biennial About*. Disponível em: <https://2023.kyivbiennial.org/eng/about>
- Marchart, O. (2014). The globalization of art and the ‘Biennials of Resistance’: A history of the biennials from the periphery. *World Art*, 5(2), 236–276.
- Moreira, I., Carpentier, N., Melioranski, R., & Runnel, P. (2024). A morte e a vida dos monumentos soviéticos. *Jornal dos Arquitetos*, 264, 13–23.
- Rogoff, I. (2008). Turning. *E-Flux Journal*, 00, 1–7.
- Rosendahl, L. (2022). The biennial form and the narration of history: Thinking through the Ghost Ship and the Sea Change. In L. Rosendahl (Ed.), *Biennials as sites of historical narration: Thinking through Göteborg International Biennial for Contemporary Art* (pp. 18–43). Mousse Publishing.
- Shmidt, V., & Jaworsky, B. N. (2022). The Ukrainian Refugee “Crisis” and the (Re)production of Whiteness in Austrian and Czech Public Politics. *Journal of Nationalism, Memory & Language Politics*, 16(2), 104–130.
- Sontag, S. (2023). *Diante da dor dos outros*. Companhia das Letras.
- Sternfeld, N. (2021). Assembling and Disassembling: Biennials between boycott and counter-hegemony in the second decade of the 21st century. *MODOS: Revista de História da Arte*, 5(2), 133–141.
- Steyerl, H. (2010, January). Aesthetics of Resistance? | transversal texts. *Transversal*. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/en>

SKELETON SEA. ARTE, ATIVISMO E COMUNIDADE. A ARTE COMO FORMA DE CONSCIENCIALIZAÇÃO E MOBILIZAÇÃO

SKELETON SEA. ART, ACTIVISM AND COMMUNITY. ART AS A FORM OF AWARENESS AND MOBILIZATION

Alice DUARTE, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Centro de Estudos Africanos Universidade do Porto e Instituto de Sociologia Universidade do Porto, Portugal. E-mail: mduarte@letras.up.pt

Cláudia OLIVEIRA, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. E-mail: claudia.r.arte@gmail.com

<https://doi.org/10.21747/978-989-9193-02-4/coma5>

Resumo

Skeleton Sea é um projeto fundado por três surfistas/artistas que intervêm junto de diferentes públicos sensibilizando e alertando para o acelerado agravamento da poluição marítima, através de obras artísticas, construídas com lixo resgatado das praias e do mar. O Skeleton Sea servirá de mote para o desenvolvimento de uma reflexão em torno da educação patrimonial e do importante papel do museu como entidade participante e acolhedora de iniciativas capazes de unir uma comunidade, o seu património e território. Defendemos a necessidade de o museu construir com a comunidade em que se localiza um diálogo e interações capazes de efetivamente servir o seu desenvolvimento e bem-estar em todas as suas dimensões, ajudando à tomada de consciência das questões pertinentes atuais. Pretendemos destacar o potencial daquele projeto de intervenção artística e ambiental junto de diferentes públicos, averiguando da sua eficácia e retirando dele os ensinamentos úteis à promoção (do despertar) de uma consciência ambiental e de uma participação cívica efetivas. Nunca é demais reiterar a ideia de como a formação de cidadãos autónomos e críticos é peça imprescindível para que possa ocorrer uma real transformação social e política da sociedade contemporânea.

Palavras-chave: arte-ativismo, museu fórum, educação patrimonial, públicos, cidadania, poluição marítima.

Abstract

“Skeleton Sea” is a project founded by three surfers/artists who intervene with different audiences to raise awareness and alert them to the fast spreading of maritime pollution, through artistic works built with garbage salvaged from beaches and the sea. “Skeleton Sea” will serve as a motto for the development of a reflection on heritage education and the important role of the museum as a participant and host of initiatives capable of uniting a community, its heritage and territory. We advocate the need for the museum to build a dialog and interaction with the community in which it is located that can effectively serve its development and well-being in all its dimensions, helping to raise awareness of current issues. We want to highlight the potential of this artistic and environmental intervention project with different audiences, checking its effectiveness and drawing useful lessons from it to promote the (awakening of) environmental awareness and effective civic participation. We cannot reiterate enough the idea that the formation of autonomous and critical citizens is essential if there is to be a real social and political transformation of contemporary society.

Keywords: art-activism, museum forum, heritage education, community, citizenship, maritime pollution.

Introdução

Pensar a produção artística como uma forma de interpretar e comunicar, é algo que parece ser, desde sempre, indissociável à própria natureza da arte. As artes plásticas, a música, o teatro, a dança, a literatura, são áreas que vivem da observação e da reflexão sobre as questões do mundo, criando a partir dessa ‘matéria-prima’, algo novo, de carácter sensível, que é posteriormente devolvido a esse mesmo mundo, confrontando-o com algo que o ajuda a sentir e a transformar-se.

Em 2017, o cientista António Damásio, em entrevista ao jornal *Público*, referia exatamente esta ideia, reiterando o poder das artes e das humanidades como ensaios sobre a natureza humana e o mundo em que vivemos. Dizia: “é curioso, quando se olha para as humanidades de uma forma geral, e para as artes, vê-se como têm sido laboratórios de estudos. As pessoas não se apercebem ainda de que uma boa parte daquilo que se passa no mundo da grande arte é uma espécie de prefácio para o estudo científico dos seres humanos” (Damásio, 2017, s/p). Damásio ressalta essa importância, argumentando que as disciplinas humanísticas e artísticas não são apenas complementares à ciência, mas essenciais para uma compreensão mais profunda dos seres humanos e das suas experiências. As emoções

parecem comandar as nossas ações, e as artes e humanidades têm um papel privilegiado no que diz respeito ao despertar dessas emoções.

Desta forma, as artes e humanidades oferecem uma perspetiva única que nos permite contextualizar e interpretar os fenómenos que decorrem de comportamentos e ações levados a cabo pela humanidade, abrangendo também a sua dimensão civilizacional. Enquanto a ciência se concentra em descobrir e quantificar padrões objetivos, as humanidades exploram a subjetividade da experiência humana. A literatura, as artes visuais e as artes performativas, permitem-nos mergulhar nas mentes e emoções dos seres humanos, proporcionando uma compreensão rica e complexa do seu comportamento convidando-nos a refletir sobre questões fundamentais da existência, como a identidade, o amor, a morte e a transcendência.

A Arte⁶ tem, então, o poder de convocar e mobilizar as pessoas para a reflexão e introspeção, mas também de nos impulsionar para a ação. Pode-se dizer com segurança que a Arte tem na sua génese um carácter transformador e ativista, pois é intrínseco à sua natureza o questionamento do mundo. Isso pode ser ilustrado através de obras de grandes artistas que evidenciam linhas de contestação social ao longo dos séculos⁷. Ainda assim, esse poder transformador torna-se mais consciente a partir dos inícios do século XX, quando são dados passos maiores no questionamento efetivo dos modelos sociais e na legitimação da individualidade dos artistas e outros intervenientes poderem contribuir para esse debate de forma genuína e válida. Neste sentido, a designação 'arte-ativista', nascida a partir dos anos de 1960, é, em certa medida, apenas o frisar de uma dimensão intrínseca da Arte. A arte-ativista surge de movimentos coletivos e eventos de carácter contestatário, muitas vezes pautados pela reivindicação e provocação, desempenhando uma ação

⁶ Neste texto, optamos por 'Arte' com maiúscula sempre que nos referirmos à arte em geral ou a todas as formas de arte.

⁷ Quando Caravaggio pinta a obra *A morte da Virgem*, a polémica instala-se. O facto de ter tomado como modelo o cadáver de uma cortesã que se havia afogado dias antes, despoleta um escândalo aos olhos da sociedade e da igreja da época. A forma como pinta a figura, revela a intenção de mostrar que a mulher retratada não era um ser transcendente (aos olhos dos humanos) como ditavam os padrões da época, mas sim de carne e osso, revelando a sua condição humana e a verdade da morte. Outros exemplos: Victor Hugo e a missão social da poesia ou a Questão Coimbrã, em Portugal.

artística e simbólica com a pretensão de alterar determinada condição social, política, ética ou religiosa.

Por afinidade com estes processos, o Museu tem também um papel importante na dinamização de um ativismo social. No entanto, é só depois da II Grande Guerra que artistas, críticos de arte e investigadores passam a debater e a contestar gradualmente o modo como a história da arte ocidental e o seu templo sagrado - o museu - foram criando discursos e práticas artísticas baseadas numa cultura eurocêntrica apresentada como pretensamente universal (Mignolo, 2010). No atual contexto, marcado por uma globalização cada vez mais abrangente, a sociedade adquire a consciência de um mundo em acelerada transformação, confrontando-se com a crise económica, os conflitos armados, grupos terroristas, fenómenos migratórios em grande escala, a urgência climática e tantos outros fenómenos que atravessam e condicionam a vida quotidiana. Segundo J. Bennett (2005), os museus pretendem ser hoje o espelho de uma sociedade, refletindo na sua conceção essa aproximação ao real. Os museus refletem a ordem intelectual e social do seu tempo, sobretudo novos museus, uma vez que não foram feitos em vão, mas concebidos, estruturados e organizados como novos (Bennet, 2005 p. 603).

Assim, hoje o debate pertence à Arte, aos Museus, às Instituições do poder político, mas também se estende à sociedade civil. Desta forma, entre a população, vão surgindo iniciativas, individuais e coletivas, que, através da sua atuação, pretendem alertar e consciencializar os seus concidadãos para um problema particular, firmando uma opinião, difundindo uma mensagem, exercendo uma pedagogia em torno de uma causa.

Aqui chegados, fica então mais evidente o eixo orientador do presente artigo, que visa apresentar/dar a conhecer o projeto ***Skeleton Sea*** e refletir sobre o seu impacto mobilizador e ativista, bem como sobre a sua importância para o exercício da cidadania e de uma pedagogia ativa através de atividade artística. Ao tomarmos como exemplo o projeto ***Skeleton Sea*** pretendemos refletir como poderá o museu ser também ele um dinamizador ativista, desenvolvendo ações que mobilizem e ajudem a construir um saber efetivamente abrangente. Propomo-nos ainda explorar o potencial papel do museu e suas contribuições em iniciativas desta natureza, tendo em mente, nomeadamente, a sua capacidade de reunir recursos e estimular a realização de atividades comunitárias que promovam o espírito crítico, a cidadania e o desenvolvimento humano. Assim, o artigo termina sugerindo o

museu como um lugar de experimentação, onde o público participa testando, criando e partilhando coletivamente as suas ideias, e as suas criações. Acreditando que esta é a nova forma de os museus se posicionarem perante o seu público, as suas comunidades e se afirmarem como agentes de mudança e desenvolvimento.

Partindo destas premissas, focaremos o nosso objeto de estudo no projeto ***Skeleton Sea***, analisando a importância das suas ações no desenvolvimento educacional e ético da sociedade e tentaremos demonstrar como este projeto poderá ser inspirador para o universo dos museus, na construção de relações dialógicas entre arte, ativismo e comunidade.

***Skeleton Sea* – um projeto artístico**

Em 2005, nasce o projeto ***Skeleton Sea***, fundado por três amigos artistas que partilham a paixão pelo ***surf*** e a vivência deste desporto nas paisagens costeiras que o mundo lhes oferece. Os paraísos naturais que tinham conhecido ao longo das suas vidas, como as praias de Bali, os Açores e outros destinos, foram sofrendo, ao longo dos anos, uma progressiva degradação, com a crescente poluição do mar e da sua orla costeira. Depressa se viram confrontados com a imensidão de plásticos que cobria a areia das praias e a água do mar, tornando estes ambientes naturais em cenários desoladores e preocupantes. Resolveram agir, fundando o ***Skeleton Sea***. Este, para além de ser um projeto artístico, tem uma forte componente educacional e social, tendo como missão principal difundir a mensagem da urgência de agir contra a poluição dos oceanos, da terra, enfim, do planeta em que vivemos.

Xandi, João Parrinha e Luís de Dios são os três mentores do projeto, os sufistas artistas que transformam o lixo que encontram nas praias e no mar em objetos artísticos. A vastidão de resíduos de inúmeros materiais, de diferentes tamanhos, cores e formas, são o enorme manancial de matéria-prima pronta a aguçar o engenho e a criatividade destes três artistas. Para além da vontade de criarem algo artisticamente interessante, há o importante intuito de consciencializar as pessoas para um problema que nos afeta a todos – a poluição marítima.

O projeto deve ser considerado uma iniciativa artística ativista, pois exerce sobre a sociedade um poder convocatório para a reflexão em torno de um problema, e fá-lo através da arte. Por entre as obras criadas, podemos descortinar as mensagens e informações a que não podemos ficar indiferentes, tal é a gravidade da temática com que somos confrontados. Muito diferentes das obras de arte que maioritariamente encontramos nos museus e galerias tradicionais, os objetos artísticos produzidos têm uma intencionalidade bem distinta e um enorme poder de aproximação às pessoas.

Verifica-se, porém, que as tentativas de combinar arte com ação social estão muitas vezes debaixo de fogo, num debate aceso. Na crítica de arte tradicional, estas práticas são julgadas com algum preconceito, questionando-se o conceito e argumentando-se que estes artistas substituem a qualidade artística por boas intenções morais. Na realidade, este discurso é facilmente ultrapassável, pois a arte do século XX veio abolir todos os critérios de gosto e qualidade técnica, através das diferentes vanguardas artísticas, sendo extemporâneo evocar tal argumento (Groys, 2017).

Para lá dessas discussões, há 19 anos que o projeto se vem desenvolvendo, convocando comunidades escolares, empresas representantes de grandes marcas estabelecidas no mercado, instituições públicas e privadas, órgãos governamentais nacionais e estrangeiros, além de todos os cidadãos surpreendidos pelas obras ou movidos pela curiosidade, que se aproximam das oficinas artísticas. Essas oficinas funcionam na praia, nos parques ou em qualquer outro lugar que possa servir como meio para a divulgação do projeto e sua mensagem.

Para além das oficinas de carácter lúdico-pedagógico, essencialmente voltadas para crianças e jovens, o ***Skeleton Sea*** desenvolve com entidades estatais e privadas programas de consciencialização/iniciativas artísticas cuja visibilidade e divulgação apresenta uma maior abrangência de públicos. Algumas delas, tornaram-se num fenómeno mediático, devido ao seu impacto visual, contribuindo também para essa mediatização a escolha dos locais onde foram apresentadas. Na impossibilidade de elencar todos os projetos realizados pelo ***Skeleton Sea***, analisaremos a título de exemplo a obra o “monstro marinho”. Esta obra foi apresentada em 2021 no rio Tejo junto ao Oceanário de Lisboa. O “monstro marinho” é uma peça impressionante pela sua dimensão, constituída por 300 mil garrafas de plástico descartável o que equivale a 12 toneladas e 50 metros de comprimento. Esta obra de arte

urbana ilustra bem o impacto que pode despoletar na sociedade civil. Ninguém ficará indiferente depois de a ter observado e muitas questões invadem o pensamento do público que a observa remetendo para uma poderosa mensagem que o *Skeleton Sea* quer transmitir. Essa mensagem é disponível a todos e lembra que “anualmente 6 mil milhões de garrafas PET são lançadas aos oceanos”⁸, revelando-nos a crua verdade sobre a poluição marítima e sobre os nossos comportamentos.

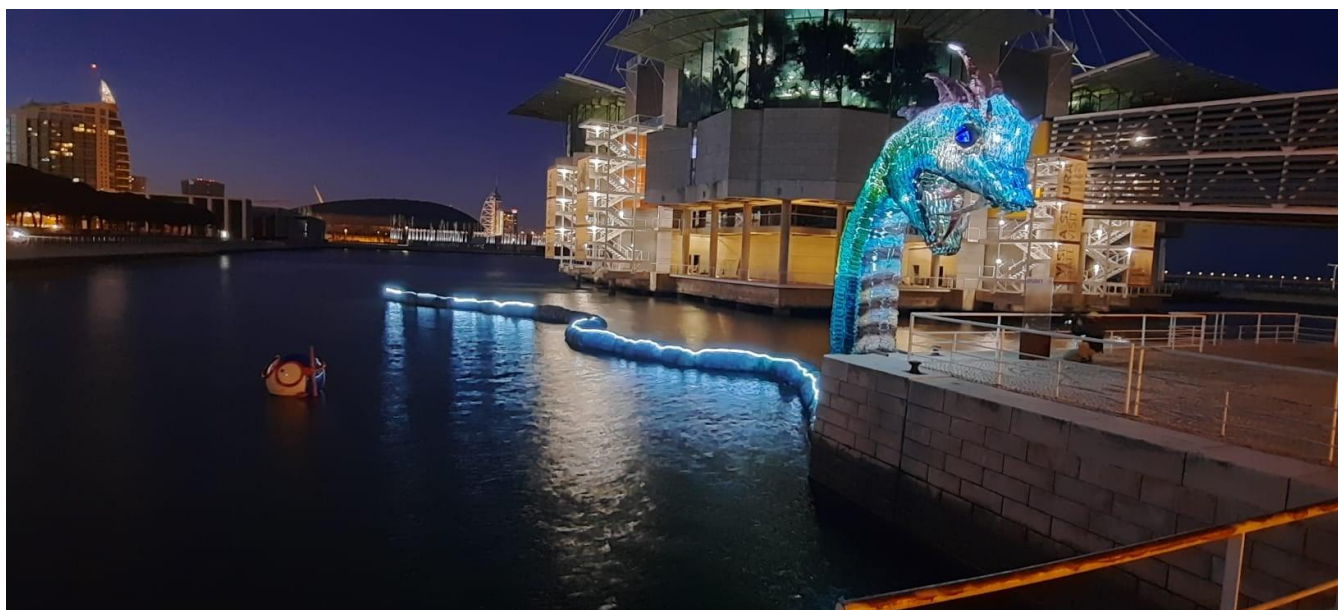


Figura 1: Monstro marinho criado a partir de 12 toneladas de garrafas de plástico instalada no rio Tejo junto ao Oceanário de Lisboa

Fonte: <https://becauseartmatters.com>

Participação de novos agentes no projeto *Skeleton Sea*

Os empreendimentos de obras desta dimensão exigem alguma complexidade na estruturação das etapas e alocação de recursos, no entanto, cada vez é mais frequente a participação de outras entidades em associação neste tipo de projetos. A criação do monstro marinho surge do desafio lançado pela ECO ao *Skeleton Sea* e de uma forte parceria entre vários agentes de áreas distintas⁹. O que é de destacar nesta iniciativa é o

⁸ Informação referida num comunicado pela identidade ECO

⁹ Os agentes que tiveram uma participação ativa na obra o “monstro marinho” foram o movimento #Purify promovido pela ECO, Oceanário de Lisboa, o Pingo Doce, o Programa Eco-Escolas, a Junta de Freguesia do Parque das Nações, a DPD, a Planetiers World Gathering, o Grupo Impresa e o Comité Olímpico.

amplo engajamento de todos os parceiros envolvidos. Vale a pena ressaltar que, para além desses agentes, a mobilização da comunidade civil e das escolas na coleta de garrafas foi imprescindível para a realização e êxito do projeto, apesar de esta ação ocorrer em pleno período pandêmico. Essa circunstância leva-nos a refletir sobre o poder da Arte na educação e a forma como esta atua na construção de uma consciência cívica e um pensamento crítico e consciente.

Por outro lado, podemos constatar de facto haver cada vez mais um crescente interesse demonstrado por marcas nacionais e estrangeiras em associarem-se às iniciativas promovidas pelo *Skeleton Sea*. Isso permite nos refletir sobre a dimensão e o impacto deste projeto artístico em toda a sociedade. Ao perceberem a importância da missão deste projeto artístico e também o surgimento de uma nova geração de cidadãos que começam a questionar as políticas ambientais, as marcas apostam na sua própria credibilização através do apoio que fornecem ao projeto. Isso pode ocorrer tanto de forma financeira quanto através da alocação de recursos para a viabilização das iniciativas, bem como na divulgação por via dos meios de comunicação. Esse apoio traduz-se numa visibilidade dupla, tanto para a marca quanto para o projeto *Skeleton Sea*.

O envolvimento dos Museus em atividades artísticas comunitárias

A prática museológica do século XXI está cada vez mais voltada para a abordagem das questões contemporâneas, muitas delas constituídas por dilemas éticos complexos que exigem da sociedade um debate profundo e construtivo (Janes & Sandell, 2019, p.15).

Desta forma, o Museu tem vindo a transformar-se num espaço que propicia o questionamento sobre uma enorme diversidade de problemas que afetam o mundo. Como é sabido, são seguramente os Museus que contêm um manancial de informação que ao longo do tempo foi sendo “armazenada” e que constitui /representa a evolução de um percurso biológico e civilizacional, e por essa razão podem contribuir para um desenvolvimento sustentado. Os autores Janes e Sandell reiteram esta ideia e vão mais longe destacando a Arte como um importante testemunho desta evolução e elemento diferenciador da nossa espécie, dizendo:

Os museus são a única instituição social com um banco de memória cultural tridimensional, representando a diversidade material e a inteligência adaptativa do mundo. Se os bancos de sementes são bancos de genes de biodiversidade, então os museus são bancos de ferramentas, de tecnologia, de história e de arte a característica mais distintiva da nossa espécie - a capacidade de fabricar ferramentas e objetos de beleza (Janes, 2009, p. 179).

Se a Arte constitui uma característica distintiva da nossa espécie, será certamente um forte aliado para o Museu e a sua missão. Tal como o Museu, a Arte pretende questionar, contestar, atuar e propor a cada indivíduo esse desafio.

Tomando como exemplo o projeto *Skeleton Sea*, e o seu poder atrativo e de mobilização, podemos perceber claramente o poder da Arte. Neste sentido, também os museus podem fazer a diferença, procurando incorporar iniciativas artísticas com um forte poder convocatório. Sendo as instituições museológicas espaços de difusão de conhecimento e com um enorme vínculo ao aspeto educativo, são o local onde as pessoas se podem conectar com o passado, o presente e o futuro. Assim, podem usufruir de uma perspetiva de evolução do mundo, enquanto fornecem dados importantes para a promoção de respostas para a resolução dos problemas da atualidade. Segundo Korten, a ideia de podermos resgatar do passado, muito conhecimento poderá ajudar a transformar o presente e o futuro, no entanto esse processo passa também por uma tomada de consciência social sobre o afastamento das vivências em comunidade e com a natureza. Assim, Korten reitera:

Os museus serão uma fonte fundamental de memória tecnológica à medida que se procuram soluções para tecnologias falhadas. A necessidade de revisitar este conhecimento acumulado do passado é necessária agora, à medida que a tecnologia industrial se torna cada vez mais desadaptada. Todos os museus são agentes-chave na promoção da transição social da economia condenada do crescimento industrial para o reconhecimento de que a ligação entre indivíduos, comunidade e a natureza é essencial para o nosso bem-estar coletivo (Korten, 2014, p.11)

Para que possa ocorrer uma transformação global que implique a dimensão humana e a natureza, o papel do Museu pode e deve ser muito mais dinâmico, explorando a sua forte missão educativa, mas não esquecendo uma ajustada abordagem que se coadune com as reais necessidades da sociedade contemporânea. Naturalmente, o ser humano distingue-

se pela forma como desenvolveu desde sempre o gosto por aprender e conhecer. No entanto, o propósito de educar nem sempre se traduz numa aprendizagem efetiva, e hoje o desafio é maior, pois somos cada vez mais confrontados com muitas distrações que deliberadamente bloqueiam a capacidade de pensar e agir. Segundo Worts, a cultura não é sobre lazer, entretenimento e distrações avassaladoras das redes sociais. A cultura tem a ver com a forma como conduzimos as nossas vidas (Worts, 2008, p.6)

Desta forma, o museu deve ser também capaz conduzir e transformar essa aprendizagem numa experiência efetiva e marcante. Para tal, deve saber inspirar e emocionar. Quando olhamos para as obras artísticas realizadas pelo projeto ***Skeleton Sea*** são essas dimensões que nos atingem, e o que aprendemos é efetivamente consolidado. Assim, o desenvolvimento de projetos educativos inspiradores dentro e fora do museu, podem trazer à tona histórias sobre a relação entre humanos e o meio ambiente ao longo do tempo, ajudando a contextualizar os desafios ambientais contemporâneos e a destacar a importância da conservação e sustentabilidade. Estimular a imaginação e a criatividade, deve ser algo a incentivar nos visitantes, podendo esta forma de abordagem abrir caminhos para a consideração de novas maneiras/vias de tratar problemas ambientais complexos. Mais uma vez, a Arte é um meio privilegiado para “despertar” consciências, e os Museus podem usá-la como veículo de conhecimento.

Tal como no projeto Skeleton Sea, os museus devem repensar o seu propósito com o ativismo em mente, e as ações que desenvolvem devem envolver ativamente o público, abrindo espaço ao debate, mas também à experimentação, pois o ato de criar, experimentar, imaginar e sonhar é o que torna o ser humano um ser único.

Educação artística para o desenvolvimento crítico e cidadania no museu

Como nos é demonstrado no projeto Skeleton Sea, o envolvimento do público com o fazer e o criar exerce sobre as pessoas um ato de compromisso com o problema. Este é o momento em que ocorre uma “conscientização”, termo usado por Paulo Freire (1980) para definir o percurso mental que conduz à transformação do indivíduo em comunidade, passando do estado passivo a ator em ação. Quando os potenciais artistas procedem a uma minuciosa triagem do amontoado de resíduos, resta-lhes perguntarem-se porque

escolheram esta forma ou esta cor, esta textura ou esta dimensão. Todo esse processo remete para o que há de mais simbólico em cada uma das pessoas implicadas. Como refere Duncan (1971) no seu artigo O Museu, um Templo ou o Fórum, o Homem é um ser coletor. Duncan fala-nos dessa necessidade de reunir junto de nós objetos, de proceder à sua triagem e de como organizar esses objetos no espaço, determinando diferentes valores e importâncias. Nessa medida, as “coleções estruturadas dir-lhe-ão algo sobre a forma como o colecionador vê a realidade” (Duncan, 1971 p.15).

Após a seleção dos materiais recolhidos, os participantes das oficinas passam à criação. O processo mental avança questionando-se sobre a realidade que têm diante dos olhos, o que querem transmitir, e como o farão. Pensam e debatem com os seus pares, que também iniciam agora o mesmo processo. Entre avanços e recuos, experimentam, voltam a experimentar ou começam de novo, num processo cíclico até alcançar uma transformação - um objeto novo - sendo este a soma de muitos elementos com a inventividade do seu criador - o objeto artístico. O desafio dirigido aos participantes, estimula um sentimento de missão que se potencializa quando se apercebem que o mesmo propósito é comum a todos os que naquele momento se encontram ali. A noção de causa comum acentua o sentido de pertença a uma comunidade ou grupo e experiências como estas permanecerão na memória de todos os participantes. Assim, a participação de comunidades nestas ações tem um poder transformador, pois é nesse contexto que se constroem relações com o espaço, o tempo e a memória, situando o indivíduo na sociedade humana, em todas as dimensões da sua relação com o Real. Este deve ser o novo caminho traçado pelos museus. O museu que se apresenta como espaço de reflexão, debate e experiência, estimulando a participação ativa dos seus públicos e não a mera contemplação de objetos.

A Inclusão de todos os públicos nos Museus

Por outro lado, o museu deve estar atento a todos os públicos, não esquecendo as comunidades locais, promovendo a participação destas nas suas agendas. Como é sabido, são nestes públicos que podem surgir relações emocionais mais fortes, uma vez que os laços que os unem refletem as mesmas vivências e necessidades. Assim, a aposta do museu

na aproximação às comunidades locais tem vindo a ser cada vez mais pertinente, pois é no seio destas comunidades que o museu pode ajudar a construir e transformar uma nova realidade transmitindo mensagens poderosas sobre sustentabilidade, resiliência e esperança, inspirando ações positivas. Sobre esta ideia de aproximação às comunidades locais, Vandedenter afirma: “os museus precisam de raízes cívicas profundas para prosperar e as relações locais são o solo em que essas raízes crescem (Vandedenter, 2011, p.12). A importância de voltarmos a ter uma vivência que implique o coletivo e não o individual, pode ajudar a restabelecer os valores de confiança, solidariedade e um sentido muito mais apurado pelo bem-comum. Desse modo, tal como o exemplo do projeto *Skeleton Sea*, as experiências levadas a cabo por um coletivo, com um propósito comum, permanecem nos indivíduos como aprendizagens consolidadas. Partindo destas premissas, os museus poderão proporcionar um espaço seguro para a promoção do diálogo e na construção de pontes entre diferentes comunidades e perspetivas. Ao envolver comunidades locais, grupos marginalizados e minorias, os museus podem promover uma **cidadania mais inclusiva** e criar as condições necessárias para cada cidadão se tornar agente de mudança no seu próprio ambiente.

Considerações finais

Aqui chegados, e percebendo a urgência de repensar o futuro, é crucial refletir no papel dos museus. Eles têm uma enorme responsabilidade social que vai além da neutralidade, devendo assumir um papel ativista, implementando programas que provoquem uma transformação no pensamento e na mentalidade dos cidadãos. Espera-se que estas instituições tenham a capacidade de atrair as pessoas, auxiliando-as na construção de experiências mais gratificantes em harmonia com um planeta mais saudável e repleto de vida e biodiversidade. As suas ações devem estimular o progresso da sociedade e também atuar como mediadoras de conflitos, promovendo um diálogo construtivo, porém desafiador, especialmente quando os agentes políticos e económicos dominantes priorizam o desequilíbrio social em detrimento do bem-estar comum.

Assim, o projeto artístico ***Skeleton Sea*** deve servir como uma fonte de inspiração e aprendizagem para as práticas Museológicas. O Museu deve construir relações de proximidade com os seus públicos e sobretudo estabeleçam como eles uma importante missão, a transmissão de conhecimento, valores e memória através dos seus programas educativos. A educação através e pela Arte pode ser um caminho seguro para a concretização de novos saberes e para o desafio dos novos paradigmas sociais. No entanto, deveremos ter a consciência que as mudanças são processos lentos, não lineares e muitas vezes penosos. Mais uma vez, remetemos para o exemplo do ***Skeleton Sea*** e concluímos que incontestavelmente, este projeto pretende difundir uma mensagem de urgência através da produção de objetos artísticos. É contestatário, pois alerta para a ausência de uma política voltada para o ambiente e também para a desresponsabilização de toda uma sociedade. É impulsionador de dinâmicas de ação levando a cabo iniciativas de grande impacto social e político. É um projeto transformador de consciências, pois consegue mobilizar grupos, comunidades e público em geral para um problema que é comum a todos. E finalmente, é um projeto que usa a Arte como meio para se exprimir. Assim, podemos reiterar que se trata de um projeto de arte-ativismo. No entanto, e ao contrário de quase todos os outros movimentos de arte-ativismo, o ***Skeleton Sea*** beneficia dos apoios unânimes de todos os cidadãos e entidades, quer sejam estas privadas ou estatais, bem distinto de outros movimentos ativistas que foram surgindo a partir da década de 1960, suportados na ideia de uma contracultura, que pretendiam atuar sobre os modelos vigentes, enfrentando duras batalhas contra o sistema e a discordância de uma grande parte da sociedade civil. Nestes casos a clandestinidade destes grupos obrigou-os a organizarem-se de uma forma distinta nas suas ações, limitando o número de seguidores, e subsistindo de forma precária. Assim, apesar do seu carácter ativista o ***Skeleton Sea*** não necessita de exercer uma intervenção de confronto mais radical com os poderes instalados, nem adotar uma postura de enfrentamento social. Neste caso, a sua ação pacifista, pedagógica e artística é considerada meritória e concordante com o atual discurso cívico, bem como consonante com a mensagem que os agentes político-económicos querem transmitir. Desta forma, o projeto artístico tem recebido junto de agências governamentais e grupos económicos um apoio de suporte para a continuação da sua atividade, permitindo ao ***Skeleton Sea*** um crescimento sustentável. Em contrapartida, estes agentes exteriores

usufruírem de uma parceria que valoriza a sua própria imagem, despertando a empatia da sociedade, e logrando de um impacto mediático e publicitário. Apesar destas diferenças, e de uma ilusória vantagem, o ***Skeleton Sea*** não deixa de enfrentar um enorme combate. Mas este é um combate velado. Pois tanto a sociedade como os agentes político-económicos (ambos apoiantes do projeto) na realidade, nem sempre atuam em consonância com aquilo que dizem concordar. Contrariamente, os indicadores dizem-nos que a poluição continua a aumentar, fruto dos nossos hábitos diários, da imensa máquina industrial que contamina o ambiente e dos interesses económicos que são constantemente valorizados em detrimento de políticas ambientais.

Resta ao ***Skeleton Sea***, e também aos museus continuar a reforçar as suas dinâmicas de ação. Os seus objetivos devem estar voltados para o desenvolvimento de novos discursos com as suas comunidades e com elas continuar a construir o seu património. Os museus devem reforçar a importância de preservação de um património que é de todos, incentivando os cidadãos a participar, a usufruir e a contribuir para um testemunho que será transmitido às gerações futuras. Acreditamos que a sensibilização através da arte e das humanidades é uma forma de educar para a cidadania e uma aprendizagem de consciencialização pelos valores da natureza (da qual também fazemos parte) e da cultura. Lembrando novamente as palavras de António Damásio “uma boa parte daquilo que se passa no mundo da grande arte é uma espécie de prefácio para o estudo científico dos seres humanos”

Referências Bibliográficas

- Bennet, J. (2005). Museums and history of science. *Isis*, 96(4), 602–608. [https://doi.org/\[inserir DOI se aplicável\]](https://doi.org/[inserir DOI se aplicável])
- Damásio, A. (2017, 5 de novembro). *Quando me perguntam qual é o maior cientista de sempre, respondo: na minha área, é Shakespeare*. Entrevista no P2, caderno de domingo do Público.
- Duncan, F. C. (1971). The museum, a temple or the forum?. In G. Anderson (Ed.). *Reinventing the museum: Historical and contemporary perspectives on the paradigm shift* (pp. 61-73). AltaMira.
- Freire, P. (1980). *Conscientização: Teoria e prática da liberdade, uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. Moraes.
- Groys, B. (2017). Sobre o ativismo artístico. *Poiésis*, 18(29), 205–219.
- Janes, R. R. (2009). *Museums in a troubled world: Renewal, irrelevance or collapse?*. Routledge.
- Janes, R. R. & Sandell, R. (2019). *Museum activism (Museum Meanings)*. Routledge.
- Korten, D. (2014, 7 de outubro). Change the story, change the future: A living economy for a living earth. Apresentação na *Praxis Peace Institute Conference*, San Francisco, CA. Disponível em: <http://davidkorten.org/change-the-story-change-the-future-a-living-economy-for-a-living-earth/>
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo.
- Vandeventer, P. (2011). Increasing civic reach. *Stanford Social Innovation Review*. Disponível em: http://www.ssireview.org/articles/entry/increasing_civic_reach
- Worts, D. (2008). Rising to the challenge: Fostering a culture of sustainability (Guest Editorial). *Muse*, 26, 6–7.

[DES] ENCONTROS NARRATIVOS: REPRESENTAÇÕES HISTÓRICO-FICCIONAIS SOBRE A BATALHA DO JENIPAPO – PI

[DES] NARRATIVE ENCOUNTERS: HISTORICAL-FICTIONAL REPRESENTATIONS ABOUT THE BATTLE OF JENIPAPO – PI

Pedro Pio Fontineles FILHO, Universidade Estadual do Piauí, Brasil.

E-mail: pedropio@ccm.uespi.br

<https://doi.org/10.21747/978-989-9193-02-4/coma6>

Resumo

O estudo compreende as (re)apresentações histórico-ficcionais da história da Batalha do Jenipapo, ocorrida na vila de Campo Maior-PI, em 13 de março de 1823, em prol da independência do Brasil. Problematisa questões de fronteiras entre a história, a literatura e a ficção, a partir de um livro-quadrinhos e um livro literário, envolvendo as interrelações entre as narrativas; e os limites-potencialidades dos textos que historiografam os processos de independência do país. Metodologicamente, fez-se a análise do universo documental, composto pelo livro-quadrinhos *Foices e Facões: a Batalha do Jenipapo* (2009; 2018), de Bernardo Aurélio e Caio Oliveira; e pelo livro *Um dia em 1823* (2023), de Eduardo Prazeres. Como arcabouço teórico-metodológico, foram utilizadas proposições para pensar a operação historiográfica, o “campo literário” e os olhares artísticos. Considerou que as obras analisadas são fulcrais para (re)pensar os debates sobre a história e historiografia piauienses em suas interconexões entre o nacional, o regional e local.

Palavras-chave: História; Literatura; Quadrinhos; Historiografia.

Abstract

The study comprises the historical-fictional (re)representations of the history of the Battle of Jenipapo, which took place in the village of Campo Maior-PI, on March 13, 1823, in favor of Brazil's independence. It problematizes issues of boundaries between history, literature and fiction, based on a comic book and a literary book, involving the interrelations between the narratives; and the limits-potentialities of the texts that historiography the country's independence processes. Methodologically, the documentary universe was analyzed, comprising the comic book *Foices e Facões: a Batalha do Jenipapo* (2009; 2018), by Bernardo Aurélio and Caio Oliveira; and the book *Um dia em 1823* (2023), by Eduardo Prazeres. As a theoretical-methodological framework, propositions were used to think about the historiographical operation, the “literary field” and artistic perspectives. He considered that the works analyzed are essential for (re)thinking the debates about the history and historiography of Piauí in its interconnections between the national, regional and local.

Keywords: History; Literature; Comics; Historiography.

Introdução

A história é um discurso cambiante e problemático, tendo como pretexto um aspecto do mundo, o passado, que é produzido por um grupo de trabalhadores cuja cabeça está no presente (e que, em nossa cultura, são na imensa maioria historiadores assalariados), que tocam seu ofício de maneiras reconhecíveis uns para os outros (maneiras que estão posicionadas em termos epistemológicos, metodológicos, ideológicos e práticos) e cujos produtos, uma vez colocados em circulação, vêem-se sujeitos a uma série de usos e abusos que são teoricamente infinitos, mas que na realidade correspondem a uma gama de bases de poder que existem naquele determinado momento e que estruturam e distribuem ao longo de um espectro do tipo dominantes/marginais os significados das histórias produzidas (Jenkins, 2007, p. 52).

No ano de 2023, foram celebrados os duzentos anos de um acontecimento que, em certa medida, ainda é pouco estudado, pelo menos de maneira mais sistemática, sobretudo nos livros didáticos de História. Trata-se da Batalha do Jenipapo, ocorrida a 13 de março de 1823, na então vila de Campo Maior, Piauí. Em razão disso, o governo do estado do Piauí, em parceria com a Prefeitura Municipal de Campo Maior, lançou uma revista em quadrinhos intitulada de **A Batalha do Jenipapo**, que, por sua vez, é uma adaptação da obra **Foices e Facões**, de autoria de Bernardo Aurélio¹⁰ e Caio Oliveira¹¹. Localizar essa adaptação no seio das celebrações promovidas pelo governo do estado do Piauí faz parte do trabalho do historiador, visto que “Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural” (Certeau, 2002, p. 62). Assim, os cortes, acréscimos e textos mantidos fazem parte do lugar de produção dos agentes envolvidos na construção dos quadrinhos e os propósitos para a sua circulação e seu consumo.

Evento tal que carrega uma série de inquietações históricas e historiográficas, fazendo surgir inúmeras reflexões, tanto no universo de novas pesquisas, quanto nas dimensões teóricas. Por esse diapasão, percebem-se as interconexões entre História,

Literatura e Quadrinhos, na medida em que se tratam de narrativas que concorrem para dizer sobre o real e (re) criam realidades. No entanto, vale ressaltar, não se caracterizam como narrativas que se anulam ou que desconsideram uma a outra. São narrativas que devem ser percebidas no seio do campo específico. Como ressalta Pierre Bourdieu (1996), para se compreender o conhecimento expresso por determinado texto, é preciso ir para além do conteúdo. É necessário que se perceba as regras que norteiam cada campo do saber. A história, a literatura e as histórias em quadrinho fazem parte de campos particulares e específicos, como normas de funcionamento próprias. Isso não significa dizer que, no nível das narrativas, não seja possível encontrar pontos de consonância e de dissonância, o que demonstra o caráter intertextual de qualquer texto.

¹⁰ Nasceu em Teresina (1982). Mestre em História do Brasil - UFPI (2015) Professor/tutor na Graduação em Licenciatura em História pela UFPI - Floriano, no curso de EaD (desde 2017). Especialização em História Cultural pela Faculdade Maurício de Nassau (2012). Especialização em Cultura Visual e Metodologias do Ensino da Arte pela Universidade Federal do Piauí (2009). Graduação em Licenciatura Plena em História pela Universidade Estadual do Piauí (2006). Quadrinista e ilustrador. Autor dos livros: **Foices & Facões - A Batalha do Jenipapo** (2009. 2018), **O Inefável Máscara de Ferro** (2016) e **Por dentro do Máscara de Ferro** (2014).

¹¹ Nasceu em Piripiri-PI (1979). Formado pelo Curso de Quadrinhos da Quanta Academia de Artes, de São Paulo. Criador da tirinha Os Tímidos, publicado no Jornal Meio Norte.

Exemplo disso é a escrita historiográfica de Abdias Neves, que, mesmo não sendo historiador de formação acadêmica, escreveu bastante sobre história, em particular sobre a Batalha do Jenipapo.

Dessa maneira, o livro-quadrinho *Foices e Facões*, de autoria de Bernardo Aurélio e Caio Oliveira; e o livro *Um dia em 1823* – lançado no ano de 2023, para celebrar os duzentos anos do conflito –, de Eduardo Prazeres¹², são as fontes sobre as quais se debruça o presente estudo. Além delas, é feita a análise de textos historiográficos como os de autoria de Monsenhor Chaves. No tocante à escrita literária, fez-se a análise do livro *A Guerra de Fidié*, de Abdias Neves. História, Literatura e Quadrinhos são postos em fricção para que os olhares, representações e apropriações da história se apresentem como pontos de articulação do conhecimento histórico, contribuindo para o ensino de história do Piauí. É mister afirmar, nesse sentido, que:

Ficção e historiografia estão ambas relacionadas com o que acontece. Para sua comprovação, a historiografia depende tanto da consideração dos esquemas explicativos quanto de sua referencialidade contextual. A análise de seu discurso não se esgota no contraste com o referente, mas é o que a diferencia de outras formas. O ficcional não pretende dizer a verdade do que foi, seu critério de julgamento assenta na qualidade de sua construção verbal, mas isso não o torna um discurso sem lugar (Araújo, 2006, p. 89).

São discursos que se entrecruzam, cujos usos e abusos demonstram inúmeros interesses, propostas, ideologias. Nem História, nem Literatura, nem as histórias em quadrinhos, podem ser pensadas e analisadas fora dos circuitos sociais, culturais, políticos e econômicos que as engendram. São expressões de seu campo, de seu tempo e de seu lugar socioinstitucional. Conforme Chartier (1990), as representações, construídas em determinadas condições de lugar e momento, contribuem para que uma realidade seja

¹² Nasceu em Teresina-PI, em 31 de março de 1977. Escritor, ator e roteirista. É autor da trilogia de suspense sobrenatural *A Lenda de Crispim*, publicada entre 2013 e 2019. Autor de *Sárdirus – a terra lendária do agreste*; e de *Balada suburbana*. Graduado em Licenciatura em História (UESPI).

pensada e dada a ler. Por esse diapasão, as narrativas histórica, literária e dos quadrinhos apresentam condições particulares para a representação da realidade, sem, em certos pontos, manterem diálogo. Partindo do pressuposto de que “a História é o lugar de encarnação da palavra poética” (Paz, 1982, p. 227), é louvável que se diga que as relações entre História e narrativas ficcionais vão além do paralelismo e de um contato artificial.

A historlografia do conflito ou os conflitos historlográficos

Em *Cronologia Histórica do Estado do Piauí* (2010), F. A. Pereira da Costa, fala da Batalha do Jenipapo, utilizando a narrativa de Vieira da Silva, que afirma que:

Este combate, o mais notável que se deu por ocasião da luta da independência nas províncias do Maranhão, teve lugar no dia 13 de março de 1823; começou às nove para as dez horas e durou até depois do meio-dia. Calculou-se a perda das tropas brasileiras em 200 homens, entre mortos e feridos, 542 prisioneiros, entrando neste número os que depois da ação se apresentaram ao comandante das armas, três caixas de guerra, uma peça de artilharia de calibre 3, algumas munições e uma bandeira. Da tropa portuguesa pereceram 16 soldados, 1 sargento, um alferes e um capitão e saíram feridos 60 homens. Além disso, Fidié perdeu a sua bagagem (Vieira *in* Costa, 2010, p. 137).

Esse tipo de preocupação, voltada para as perdas pessoais e materiais é recorrente em todos os textos que falam da Batalha. Monsenhor Chaves (1998) também fez questão de salientar tal aspecto. Ele diz que:

Nunca se pôde saber ao certo quantos mortos tiveram os portugueses. Fidié não os enumerou na sua parte do combate. Provavelmente foram poucos. Sabe-se que o major inimigo reuniu todos os cadáveres de portugueses em 5 valas.

Uma coisa estava patente: o comandante português vencera aquela batalha, mas havia perdido a guerra. Só lhe restava agora o território maranhense o mais depressa possível. Ali predominava ainda o governo português. Quanto às perdas

sofridas pelos patriotas, há uma grande discordância na documentação que trata do assunto. As partes oficiais, a do inimigo e a nossa, são contraditórias.

Fidié fala em “542 prisioneiros, mais de 200 homens entre mortos e feridos, uma peça de artilharia, uma bandeira e 3 caixas de guerra”. O Cap. Rodrigues Chaves diz que “morreram na ação mais de 400 pessoas, sendo a maior parte do inimigo”. Sabe-se que o Capitão cearense falou por falar. Não contou os mortos, pois saiu precipitadamente do campo da batalha antes que ela terminasse. Ouviu certamente relatos de fugitivos apavorados. Mentiou, no que diz respeito às perdas do inimigo (Chaves, 1998, p. 154).

O fato de haver diferenças nas informações sobre a quantidade de perdas e mortes só demonstra o quão lacunar é o processo de construção da narrativa histórica. Mesmo se o historiador recorrer à história serial ou quantitativa ele não pode exigir uma informação com grau de exatidão infalível. O importante de se trabalhar com os dados e números é a possibilidade de se traçar uma estimativa e o panorama dos acontecimentos. Nesse sentido, é importante realçar que “Ao empreender uma História Quantitativa, o historiador deve tomar o cuidado (isto é, se quiser tomar este cuidado) para não realizar uma história meramente descritiva de informações numéricas, sejam estas relativas à população ou à economia” (Barros, 2011, p. 166). O historiador-professor deve lidar com as quantidades, os números, de maneira problemática, ou melhor dizendo, instaurando a problematização do objeto de estudo. Caso contrário, os números constituirão uma narrativa meramente descritiva. Dessa forma, a “relatividade do número” e a “problematização do número” deve compor o manancial de pesquisa do historiador e do professor de história. Os números não podem ser encarados como a verdade e a realidade em si mesmas. Devem ser vistos como indícios dos mecanismos e ações humanas que os criaram.

Na historiografia, bem como entre professores e pesquisadores da História do Piauí, é comum se deixar propor um discurso de descontentamento no que se refere ao fato de, na produção historiográfica e editorial nacional, a Batalha do Jenipapo ser pouco mencionada e debatida. Há uma espécie de ressentimento e uma necessidade de “inclusão” na História. Trata-se, em larga medida, de uma disputa de poder. A escrita da história se manifesta como o *locus* para as ranhuras existentes entre aquilo que é registrado na História e aquilo que fica posto no ostracismo.

Abdias Neves, ao falar sobre os desdobramentos da Batalha do Jenipapo, escreve um capítulo intitulado “O Piauiense”. Ele traça um perfil do povo do Piauí, comparando-o com os maranhenses e cearenses, afirmando que “o piauiense é um tipo essencialmente firme nas convicções, constante nos hábitos, moderado nos impulsos. Não é reformador, nem sobre arrebatamentos. É um reflexo do meio” (Neves, 2006, p. 263). Para reforçar sua concepção do perfil do homem piauiense, que seria influenciado pelo meio em que vive, Abdias Neves ressalta que:

O Piauí, com efeito, nada oferece de notável em seu aspecto físico: as terras, baixas, correm sem um relevo orográfico de importância. Não mostram nem variações bruscas de paisagem, nem alternativas frequentes de matas e várzeas: quase sem interrupção se estendem as chapadas, monótonas na sua raquítica, aberta e inconstante, que se estende até onde o olhar se cansa e tudo se confunde num cinto escuro que aperta o horizonte (Neves, 2006, p. 263).

O que se pode, de certa forma, inferir sobre esse olhar de Abdias Neves acerca do homem piauiense e de seu meio geográfico, é que a Batalha do Jenipapo foi, de facto, algo excepcional. Por não ter um espírito “reformador” o que se poderia esperar daquele povo era que não se envolvesse no conflito direto. Talvez seja o próprio fator do meio que explicaria, então, a atuação dos anônimos na Batalha. Como a maioria era composta de vaqueiros e de sertanejos, a terra e o seu meio eram a sua riqueza e em defesa dela se manifestaram. Seu principal estímulo para o combate seria a preservação de suas terras, de suas posses. Isso não significa dizer que não tinha certa consciência do movimento político no qual estavam se inserindo.

O livro de Abdias Neves, em seu próprio título, não tem a pretensão de dar destaque aos “anônimos” da história. Não intenta valorizar os homens simples que lutaram diretamente no campo de batalha. Se for tomado por uma perspectiva de registo historiográfico, deve ser visto do ponto de vista de uma escrita mais tradicional, como foco na cronologia e nas ações de alguns personagens.

As diferentes abordagens sobre um tema, assunto ou evento se dão pelo próprio caráter da narrativa historiográfica, ou melhor, das narrativas, visto que toda narrativa está alicerçada pela produção, circulação, recepção e apropriação do que é narrado. Nesse sentido:

No discurso historiográfico a relação é complexificada pela inserção de mais um foco produtor de diferença, o próprio passado entendido como rastro das ações dos sujeitos históricos sobre o mundo. São estas ações que o historiador tenta reconstruir em sua narrativa, essa reconstrução é igualmente produtora de diferença, que por sua vez multiplica-se na recepção (Araújo, 2006, p. 85).

O passado, como existência em si, daquilo que aconteceu, é uma condição da própria complexidade de se narrar os acontecimentos. É em decorrência disso que a multiplicidade de análises e narrativas sobre um mesmo evento e acontecimento surgem. A Batalha do Jenipapo traz consigo discursos que, ora mencionam a bravura dos “anônimos” que lutaram bravamente, como em plena consciência de sua atuação; ora há abordagens que falam de manipulação da população. Na primeira tendência, estão nomes como Monsenhor Chaves (1998), Odilon Nunes (2007), Wilson Brandão (2006) e Abdias Neves (2006). Muito embora acabem dando maior destaque aos “vultos” cristalizados da História, flertando com uma historiografia tradicional. Adeptos dessa última tendência, como é o caso de Bernardo Pereira de Sá Filho (2005), dizem que a participação da população no movimento se deu pelo aliciamento ou persuasão por parte da elite, que queria ampliar sua atuação política. Francisco de Assis Lima (2008) afirma que a população participou por meio de recrutamento. Refletir sobre essas abordagens diferentes é fulcral para que, no processo de construção do conhecimento histórico, se perceba que os fatos são uma construção do historiador, alicerçado por um grupo de seus pares. A história se configura como tal em função das diferentes óticas ou das escolhas de tipos de conhecimento que cada historiador intenta imprimir. Além

disso, como ressalta Certeau (2002), a prática do historiador está centrada em transformar um objeto em objeto histórico, em tornar um argumento ou hipótese em objeto de reflexão histórica.

A História (Re) elaborada: a batalha do Jenipapo nos quadrinhos e na literatura

Na contracapa da revista comemorativa dos cento e noventa e dois anos da Batalha há, estampada em destaque, a seguinte frase: “A coragem sempre foi a nossa melhor arma” (Piauí, 2015, s/p). Ora, os responsáveis por essa edição obviamente que estavam se referindo ao fato de que os sujeitos que participaram da Batalha, contra as tropas portuguesas, não dispunham de condições bélicas favoráveis, mas que se sobressaíram pela coragem. Na mesma página, o texto seguinte endossa esse caráter identitário, dizendo que “não é de hoje que lutamos com heroísmo. A Batalha do Jenipapo é uma prova histórica de que nunca tivemos de levantar nossas bandeiras e muito menos nos curvamos diante dos desafios. Por isso, quase dois séculos depois, a nossa coragem e a nossa garra continuam tão vivas entre a nossa gente” (Piauí, 2015, s/p). Nessa busca de construção de identidade, é indispensável atentar ao fato de que a:

[...] identidade não poderia ter outra forma do que a narrativa, pois definir-se é, em última análise, narrar. Uma coletividade ou um indivíduo se definiria, portanto, através de histórias que ela narra a si mesma e, destas narrativas, poder-se-ia extrair a própria essência da definição implícita na qual esta coletividade se encontra (Ricoeur, 1994, p. 432).

Em uma perspectiva de análise de discurso, pode-se dizer que a sentença, do início da revista comemorativa dos cento e noventa e dois anos da Batalha, intenta mais que relembrar o acontecimento e marcar uma identidade coletiva. Ela remete ao despertar dos sentidos de pertencimento, de identidade do povo piauiense, tomando o “ser piauiense” como algo dado, homogêneo e solidificado. Faz, dessa forma, uma vinculação como a proposta do “ser piauiense” como aquele que, apesar das intempéries e adversidades, consegue se mostrar como forte e vencedor. Esse ressentimento, no que se refere à inserção da Batalha do Jenipapo no cenário nacional, se manifestou na imprensa quando do lançamento de *Foices e Facões: a Batalha do Jenipapo*, de Bernardo Aurélio e Caio Oliveira, quadrinho-livro lançado no ano de 2009. As notícias diziam que:

Um dos episódios mais sangrentos do Brasil acaba de ter mais um empurrãozinho rumo a uma maior visibilidade nacional. A Batalha do Jenipapo, um dos mais marcantes combates já existentes no país, saltou dos livros de Histórias – principalmente piauienses, diga-se de passagem – para os quadrinhos e deve tornar mais simples e acessível o conhecimento acerca desta luta às margens do rio Jenipapo em Campo Maior.

A história em quadrinho “*Foices e Facões – A Batalha do Jenipapo*” será lançada no próximo dia 18 em formato livro (15cm X 22cm) durante o encerramento da 10ª Feira HQ, que começa na sexta que vem (11). O comic book tem 152 páginas e é uma realização dos irmãos Caio Thiago (arte) e Bernardo Aurélio (roteiro, arte-final e editoração). “Este é projeto meu mesmo que demorou um ano para ser feito, desde quando fiz as pesquisas”, relata Aurélio (Filho, 2009, s/p).

Os quadrinhos, em larga medida, como ressaltou a matéria do portal, teriam a função de facilitar o entendimento da Batalha, exatamente por recorrer às imagens a um linguajar mais dinâmico, o que é típico da maioria das histórias em quadrinhos. Na época, dos 2.100 exemplares apenas 400 estariam à venda. O restante deveria ser distribuído pela FUNDAC nas escolas públicas e outras instituições. *Foices e Facões* toma o cenário da Batalha do Jenipapo para inserir a família de vaqueiros que, em meio a todo o burburinho dos conflitos entre portugueses e brasileiros, acaba participando da luta armada. O livro-quadrinho é dividido em cinco partes, nas quais a trama da família vai se misturando com os acontecimentos que desembocam na Batalha. Por esse prisma, a obra tenta visualizar, em forma de projeção e invenção, a vida de uma família envolvida naquele evento.

Contudo, tanto nos quadrinhos *Foices e Facões* quanto em *A Batalha do Jenipapo*, os “heróis” que aparecem em destaque são os nomes consagrados pela historiografia. Se a intenção era a de enaltecer o papel dos homens e mulheres simples que lutaram em prol da Independência do país, o texto se encerra de maneira um tanto divergente. São duas páginas dedicadas a um resumo biográfico de Simplício Dias, Manoel de Sousa Martins, João José da Cunha Fidié e Leonardo de Carvalho Castelo Branco. A revista de comemoração dos cento e noventa e dois anos da Batalha faz questão de mencionar o “heroísmo de nossa gente”, mas silencia os nomes dos que efetivamente participaram do conflito armado em defesa do movimento de independência. Nessa revista os mesmos

“grandes nomes” aparecem, agora apenas mudando a ordem, pois João José Fidié aparece como primeiro da lista de homenageados. Nesse sentido, a proposta de fazer uma escrita histórica que dê voz aos silenciados se fragiliza e endossa a prática historiográfica de valorização dos “grandes” personagens da história. Assim, “a história dos anônimos que lutaram pelo ideal separatista”, como está escrito na quarta-capa de *Foices e Facões*, continua uma história dos anônimos, visto que o destaque, o desfecho de ambos quadrinhos continua sendo para personagens cristalizados pela historiografia tradicional.

Isso não quer dizer que ambos os quadrinhos menosprezaram os “heróis anônimos”. Tais quadrinhos apenas são o reflexo de uma historiografia ainda cambiante no que se refere aos problemas documentais e de registros vários que possam trazer à tona a voz daqueles que morreram em combate em defesa do país e da província. Por isso, é salutar lembrar que:

Os quadrinhos, antes de mais nada, são uma arte sequencial, como diria o mestre Will Eisner. O que isso quer dizer, exatamente? Quer dizer que são uma narrativa gráfico-visual, com suas particularidades próprias, a partir do agenciamento de, no mínimo, duas imagens desenhadas que se relacionam. Entre as imagens, um corte, que chamaremos de corte gráfico – de certo modo, o lugar que marca o espaço do impulso narrativo. Esse corte tanto será espacial quanto temporal (aqui, gerando as elipses: um tempo a ser preenchido, muitas vezes, pela imaginação do leitor) (Cirne, 2002, p. 14).

Tendo em mente essa vinculação entre ficção e história, é indispensável ao professor, sobretudo ao professor-historiador, conhecimentos, ao menos genéricos, sobre as “regras da arte” dos quadrinhos, pois

[...] na utilização de quadrinhos no ensino, é muito importante que o professor tenha suficiente familiaridade com o meio, conhecendo os principais elementos da sua linguagem e os recursos que ela dispõe para representação do imaginário; domine razoavelmente o processo de evolução histórica dos quadrinhos, seus principais representantes e características como meio de comunicação de massa; esteja a par das especificidades do processo de produção e distribuição de quadrinhos; e, enfim, conheça os diversos produtos em que eles estão disponíveis (Vergueiro, 2007, p. 29).

São muitos os outros marcadores de tempo que merecem atenção para se discutir as dimensões conceituais que cercam a noção de tempo. Assim, quadros com desenhos da lua, do sol, lampiões, relógios, o trânsito de carros ou a fila de funcionários

entrando numa fábrica, são recursos imagéticos que sugerem a marcação do tempo. Tais marcações podem ser usadas “para uma reflexão sobre os diferentes tempos: o tempo da natureza, o tempo do relógio, o tempo da fábrica” (Vilela, 2007, p. 107). No caso específico de *Foices e Facões*, há vários exemplos dessas marcações de tempo cronológico. Logo na página 13, a história se inicia com “1808, Litoral Brasileiro”. Na página seguinte, encontra-se “1815, dezembro. Rio de Janeiro”. Na página 15, há “1821, Abril. Rio de Janeiro”. Outras marcações como “Mais tarde, nos corredores cariocas...”

também constituem o manancial temporal cronológico, que dá encadeamento ao tipo de narrativa histórico-ficcional dos quadrinhos. As próprias imagens servem para criar esse clima de ambientação do passar dos períodos do dia. No caso de *Foices e Facões*, nas páginas 64 e 65, há o recurso do escurecimento de partes da ilustração, para indicar que os diálogos ocorrem à noite.

A linguagem é outro recurso de ambientação na temporalidade, visto que usos verbais, pronomes pessoais e de tratamento indicam um período, com seus costumes e práticas. Indicam, ainda, as distinções entre os diferentes segmentos sociais. No entanto, ao se recorrer à linguagem para se aproximar de uma realidade temporal diferente da linguagem do autor do texto (seja historiador, literário ou criador de quadrinhos), é indispensável o trabalho rigoroso de pesquisa linguística. Isso se torna ainda mais delicado nos quadrinhos, cujos textos, em sua maioria, são a representação rápida e “espontânea” dos personagens. Quando se pretende, além do retorno no tempo, demarcar características da fala de integrantes de grupos com pouca instrução formal e com certos vícios de linguagem, assim como marcas regionais, deve-se ampliar mais ainda a cautela. Caso contrário, muitas incoerências e deturpações surgem, reforçando estereótipos. Mais que isso, tornando as falas forçadas e muito mais artificiais. Isso abre horizontes para discussões sobre questões de espaço, espacialidade, fronteiras e de identidades.

Em *Foices e Facões*, mulheres e crianças aparecem de forma breve e distinta, reflexo, talvez, de uma historiografia ainda tradicional, na qual esses sujeitos são colocados em uma dimensão secundária. Nas páginas 20 e 21, no entanto, é representado um diálogo entre Pedro e sua esposa, Maria Leopoldina. Nessas cenas, que estão temporalmente marcadas como ocorridas em 10 de dezembro de 1821, Leopoldina aconselha o marido a permanecer no Brasil, dizendo: “Se tu fores rei aqui, a coroa continuará sendo dos Bragança. Tu estarás unido a teu pai do mesmo jeito. É rei do Brasil unido a Portugal”. Já entre as páginas 26 e 34, há a representação de mulheres e crianças do lado dos revoltosos. Um deles, um jovem com aparência de adolescente, está entre os que lutam armados com foices e facões contra as tropas imperiais portuguesas. Enquanto isso, mulheres e crianças esconde-se com medo e rezam para que nada aconteça, retratando, em larga medida, os traços fortes da religiosidade cristã do povo. Ao longo dos quadrinhos, as mulheres são sempre narradas como aquelas que aguardam em seus afazeres da casa e que são o suporte para seus maridos, tios, irmãos. Os quadrinhos se encerram, já com o fim da batalha, com a cena de uma das camponesas, sentada em uma cadeira, abraçada a duas crianças, enfatizando a palavras “Esperança”. Segundo Ribeiro, as “mulheres estimularam os seus maridos, parentes e amigos, arrumaram o que puderam, venderam suas jóias; todos estavam empenhados a se unirem em só ideal: lutar” (Ribeiro, 2009, s/p). Há muito o que ainda pesquisar sobre a participação mais efetiva de mulheres e crianças na referida batalha, o que remete ao desafio para pesquisadores e historiadores no que se refere à atuação de sujeitos que não aqueles já cristalizados pela historiografia local e nacional.

Esses traços temporais e de linguagem também podem ser observados no livro *Um dia em 1823*. Nele, Eduardo Prazeres, imprime não somente a linguagem literária, mas, talvez por sua formação acadêmica no Curso de História da Universidade Estadual do Piauí, informações historiográficas e até mesmo diálogo com pensadores, como Hayden White, quando a personagem Sávia – estudante e professora de História – está refletindo sobre suas pesquisas para o trabalho final do curso. Aqui, é possível notar traços autobiográficos entre muitos personagens e Eduardo Prazeres. Na “Pequena preliminar do autor”, onde Eduardo Prazeres faz uma espécie de apresentação de sua obra, ele destaca:

As relações possíveis entre História e Literatura constituem um fato tão bem comprovado, que já dispensa qualquer justificativa. A meu ver, o termo “romance histórico” é redundante, porque uma narrativa, por mais surreal ou dadaísta que seja, não se constrói sem referências de tempo e de espaço, ainda que seja subvertendo-os. Portanto, não concebo uma narrativa que não seja histórica. Mas, claro, existem convenções para que se classifique uma obra literária como histórica. Assim, ousou acreditar que posso dizer, amparado por essas convenções, que este livro se classifica (entre outras coisas) como um romance histórico (Prazeres, 2023, p. 23).

As temporalidades já são apresentadas desde o título do livro, quando sugere um “retorno” de duzentos anos no tempo, para a experiência de Renam, personagem principal, durante os eventos da Batalha do Jenipapo. Atento às nuances e às críticas que a recepção de seu texto pode trazer, Eduardo Prazeres se antecipa e assevera:

No entanto, por se tratar de uma obra de ficção composta também por elementos do Realismo Fantástico, talvez não contemple a expectativa de alguns quanto ao seu caráter de romance histórico. Sobre isso, bom...Nada a fazer! Mas, para que o livro apresente um caráter mais informativo ao leitor que desconhece a história da Batalha do Jenipapo, inseri um apêndice, ao final, com um sumário histórico dos fatos. Para quem desejar entender ou recapitular todo o contexto histórico da batalha, a leitura desse apêndice, antes do romance poderá ser bem útil (Prazeres, 2023, p. 23).

O Sumário mencionado por Eduardo Prazeres é composto por 15 páginas e, ao final, traz referências bibliográficas de Abdias Neves, Monsenhor Chaves, João Fidié, Francisco Castro, Odilon Nunes, Laurentino Gomes e José Itamar Brasil. Ao finalizar o referido Sumário, Prazeres sintetiza a “defesa” de seu livro, destacando que, “Em suma, trata-se de uma abordagem lúdica de um evento histórico, com as devidas licenças poéticas, destacando um memorável feito do ‘povo brasileiro do Norte’. Uma alternativa de leitura, ao mesmo tempo, de entretenimento e de informação” (Prazeres, 2023, p. 444). Conhecer das “regras da arte”, ou seja, dos campos de atuação tanto do historiador quanto do romancista, Eduardo Prazeres ainda pondera:

De um modo geral, o texto acadêmico-científico é um discurso objetivo sobre as coisas, enquanto o texto literário é um discurso simbólico. Assim, tanto pela minha maior afinidade natural com a linguagem simbólica como por acreditar mais no poder do símbolo e da metáfora que no discurso objetivo, escrevo narrativas de ficção. Mesmo reconhecendo o texto científico como necessário – e a despeito de qualquer crítica que esta afirmação possa me render – minha plataforma de produção historiográfica é o romance (Prazeres, 2023, p. 23).

Assim, o texto de Eduardo Prazeres, alicerçado em bases acadêmico-científicas, como referenciais teóricos e historiográficos, conduz o leitor por outros universos que só a leitura e a literatura podem levar. A história-literatura ou literatura-história produzida por Prazeres pode ser consumida por especialistas e não especialistas, não só da História, mas Literatura, da Crítica Literária, da Filosofia, da Geografia, da Psicologia, enfim, de qualquer pessoa ávida por aprendizado e por deleite, que, em larga medida, não podem estar dissociados.

Considerações Finais

A História, como ressaltou Keith Jenkins (2007), é um discurso cambiante e em litígio. Seus objetos, seus problemas, suas fontes, suas metodologias dependem dos lugares de onde e para onde partem. Além disso, devem-se levar em conta os “porquês”, “para quê” e “para quem” a história é escrita e reescrita. Assim, tanto a História, quanto a Literatura e as histórias em quadrinhos, estão imersas no jogo de seus próprios campos e de seus discursos, mantendo certas conexões, pelas temáticas e objetos que abraçam e pela própria constituição das narrativas.

Os quadrinhos e os textos literários, assim com outras narrativas, se apresentam como mais uma representação da realidade, pois sobre ela se debruça e a refigura. Dessa maneira, os quadrinhos, assim como a própria literatura, são idealizados a partir dos olhares sobre uma época, um espaço e uma temporalidade. No entanto, deve-se mencionar que a relação dessas narrativas como a realidade se manifesta com complexidade, com variados níveis de tal representação. A prática escriturária do historiador, como destacou Certeau (2002), diante das características inerentes ao seu ofício, não se furta, pelo menos não deve, de sua

aproximação dialógica com outras formas de narrar o mundo, as coisas, os acontecimentos e o próprio tempo. A escrita, assim, conforme o historiador francês, não só acaba por fazer a história como, também, por contar histórias. Nesse entremeio entre o fazer e o contar histórias que se encontram as narrativas ficcionais e a narrativa histórica. Relembrando as assertivas de Costa Lima (2006), compreende-se que as narrativas ficcionais, como a literatura e as histórias em quadrinho, são necessárias, variáveis, visto que a própria realidade é dinâmica, incognoscível, o que demonstra que o conhecimento é incompleto, parcial.

Nesse processo de compreensão, as recepções, usos e críticas das narrativas ficcionais são algo ainda a ser construído por pesquisadores e historiadores, visto que são poucos os trabalhos, no caso específico da Batalha do Jenipapo, que analisam os quadrinhos e/ou a literatura. Em nossas pesquisas, até o presente momento, encontramos somente o artigo ***A Batalha do Jenipapo no processo de independência do Brasil***, de autoria de Antônio Carlos de Andrade e Zilneide O. Ferreira, publicado na revista Informe Econômico, 2011. Nesse artigo, são reproduzidas as cenas da batalha nos quadrinhos Foices e Facões, das páginas 131, 132 e 133, mas não é feita nenhuma análise das imagens e da narrativa em si. A reprodução das cenas, por Antônio de Andrade e Zilneide Ferreira, configura somente como ilustração da batalha. No caso do livro ***Um dia em 1823***, o presente estudo é pioneiro nessa análise de circulação, recepção e interpretação, constituindo-se como o pontapé inicial para novos debates.

Considera-se, então, que a historiografia tem importância fundamental para o papel do historiador. Isso porque, paralelamente ao ato de fazer história está o de pensar sobre os diferentes caminhos e possibilidades da construção da narrativa histórica. Os percursos dos paradigmas teóricos e metodológicos, bem como a aproximação com outras ciências e a ampliação do olhar sobre fontes, fazem parte do trabalho de análise historiográfica. Cabe ao historiador realizar a articulação entre o natural e o cultural, bem como da seleção das fontes com as quais intenta trabalhar. No entanto, as narrativas ficcionais se mostram não apenas como fontes, mas como olhares com os quais o historiador lida no percurso de tal mediação, observando os lugares dos quais tais olhares partem e para onde são endereçados.

Referências Bibliográficas

- Araújo, V. L. (2006). Sobre o lugar da história da historiografia como disciplina autônoma. *Revista de História*, 12(1), 79–94.
- Andrade, A. C., & Ferreira, Z. O. (2011). A Batalha do Jenipapo no processo de independência do Brasil. *Revista Informe Econômico*, 12(25), 20–26.
- Aurélio, B., & Oliveira, C. (2009). *Foices e Facões: a Batalha do Jenipapo*. Núcleo de Quadrinhos do Piauí/Halley.
- Barros, J. D. (2011). História Serial, História Quantitativa e História Demográfica: uma breve reflexão crítica. *Revista de Ciências Humanas*, 11(1), 163–172.
- Bittencourt, C. (Ed.). (1998). *O saber histórico na sala de aula*. Contexto.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Companhia das Letras.
- Brandão, W. A. (2006). *História da independência no Piauí*. FUNDAPI.
- Certeau, M. (2002). *A escrita da história*. Forense Universitária.
- Chartier, R. (1990). *A história cultural: entre práticas e representações*. Editora Bertrand.
- Chaves, M. (1998). *Obra completa*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves.
- Cirne, M. (2002). Por que ler os quadrinhos. In M. Cirne et al. (Eds.), *Literatura em quadrinhos no Brasil: acervo da Biblioteca Nacional* (pp. 33–68). Nova Fronteira; Fundação Biblioteca Nacional.
- Costa, F. A. P. (2010). *Cronologia histórica do estado do Piauí* (2ª ed.). APL; FUNDAC; DETRAN.
- Jenkins, K. (2007). *A história repensada* (3ª ed.). Contexto.
- Lima, L. C. (2006). *História, ficção e literatura*. Companhia das Letras.

Lustosa Filho, C. (2015, outubro 12). História em quadrinhos sobre Guerra do Jenipapo será lançada na Feira HQ. *CidadeVerde.com*. Disponível em: <http://cidadeverde.com/noticias/44160/historia-em-quadrinhos-sobre-guerra-do-jenipapo-sera-lancada-na-feira-hq>

Neves, A. (2006). *A guerra do Fidié* (4ª ed.). FUNDAPI.

Nunes, O. (2007). *Pesquisa para a história do Piauí: A independência do Brasil especialmente no Piauí: Manifestações republicanas: A ordem*. FUNDAPI; FMC.

Paz, O. (1982). *O arco e a lira*. Nova Fronteira.

Prazeres, E. (2023). *Um dia em 1823*. Nova Aliança.

Ribeiro, C. L. (2009). A Batalha do Jenipapo. *Portal CEN*. Acesso em: 15 de novembro de 2009. Disponível em: <http://www.caestamosnos.org/>..

Ricoeur, P. (1994). *Tempo e narrativa (Tomo I)*. Papirus.

Sá Filho, B. P. (2005). A participação popular questionada no processo de independência no Piauí. *Revista Cadernos de Teresina*, 20(5).

Vergueiro, W. (2007). Uso das HQs no ensino. In A. Rama (Eds.). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula* (pp. 7-29). Contexto.

Vilela, T. (2007). Os quadrinhos na aula de história. In A. Rama (Eds.). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula* (pp. 105-129). Contexto.

"NA QUARTA-FEIRA DE CINZAS É TUDO NOSSO": A(R)TIVISMOS FEMINISTAS NO CARNAVAL DE RUA DO RIO DE JANEIRO

"ON ASH WEDNESDAY IT'S ALL OURS!": FEMINIST (R)TIVISMS IN RIO DE JANEIRO'S STREET CARNIVAL

Danielle Lacerda da GAMA, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: dani.dagama@hotmail.com

<https://doi.org/10.21747/978-989-9193-02-4/coma7>

Resumo

No contexto do carnaval de rua do Rio de Janeiro vêm se destacando os cortejos de fanfarras formados por (ou majoritariamente por) mulheres, que apresentam nas ruas performances cênicas e musicais, em especial na quarta-feira de cinzas. Ao questionar normas de gênero e os modos com que o corpo da mulher pode ou deve estar no espaço público – tais coletivos e seus públicos evidenciam pautas como direito reprodutivo, trabalho, violência e assédio, padrões morais e de beleza, e liberdade sexual. Pensando, assim, em suas performances como de corpos-panfletos, inspirando-nos em Didi-Huberman (2017), discutimos neste artigo as práticas de fanfarras femininas na capital carioca sob a concepção de um “a(r)tivismo urbano” (Fernandes *et al.*, 2022). As reflexões desenvolvidas são fruto de observação participante em ensaios e apresentações ao longo do ano de 2023 e no acompanhamento de dois cortejos no carnaval de 2024, junto às fanfarras Mulheres Rodadas e Calcinhas Bélicas.

Palavras-chave: Carnaval de rua, Rio de Janeiro, fanfarras femininas, performances, ativismos.

Abstract

In the context of Rio de Janeiro's street carnaval, the fanfare parades formed by (or mostly by) women have stood out, presenting scenic and musical performances in the streets, especially on Ash Wednesday. By questioning gender norms and the ways in which women's bodies can or should be in the public space, these collectives and their audiences highlight issues such as reproductive rights, work, violence and harassment, moral and beauty standards, and sexual freedom. Thinking of their performances as pamphlet-bodies, inspired by Didi-Huberman (2017), this article discusses the practices of female fanfares in the capital of Rio de Janeiro under the concept of an “urban a(r)tivism” (Fernandes *et al.*, 2022). The reflections developed are the result of participant observation in rehearsals and performances throughout the year 2023 and the accompaniment of two parades in Carnival 2024, with the fanfares Mulheres Rodadas and Calcinhas Bélicas.

Keywords: street carnaval, Rio de Janeiro, feminine fanfares, performances, activisms.

1. Introdução

Entre os movimentos festivos, artísticos e culturais em espaços públicos que proliferaram na cidade do Rio de Janeiro na década de 2010, diversos pesquisadores apontam para uma forte retomada de seu carnaval de rua. Nesse contexto, destaca-se o movimento do neofanfarrismo que, segundo Belart e Fernandes (2021, p. 2), “hibridizava o modo de tocar, festejar e produzir eventos nas ruas”. As neofanfarras, como explicam os autores, tinham intensa comunicação com blocos de carnaval, mas produziam outras atividades ao longo de todo o ano, como oficinas musicais (instrumentos de sopro e percussão) e de pernas-de-pau, protestos políticos, em “diferentes formas de experimentação do corpo como veículo de ocupação e movimento sonoro e visual nas ruas” (Belart & Fernandes, 2021, p. 2). Ainda segundo os autores, as fanfarras apresentam uma aproximação estética com as *brass bands* (bandas de metais) norte-americanas, e em especial com o som afrodiaspórico de Nova Orleans, porém os grupos cariocas teriam assimilado esse nome modificando sua performance, de acordo com as transformações do próprio carnaval de rua e de outras manifestações culturais nos espaços públicos da cidade (Belart & Fernandes, 2021).

Nesse cenário, é fundamental destacar os protestos que eclodiram nas ruas do país na época (na esteira de processos ocorridos em outros locais do mundo, como é o caso do movimento Occupy Wall Street e da Primavera Árabe), acompanhados pelas oportunidades criadas pelos usos das redes sociais como fóruns de discussões públicas. Nesse processo, ao lado de blocos mais tradicionais (como os cordões do Bola Preta e Amigos da Onça, que atraem milhões de pessoas) as neofanfarras passam a contribuir com uma ambiência musical ativista ao carnaval de rua do Rio, trazendo bandeiras político-sociais e novas possibilidades sonoras e visuais (Belart & Fernandes, 2021). Nesse sentido, afastavam-se muitas vezes das musicalidades características do festejo – como as marchinhas e o samba – e passaram a trazer referências do pop, do rock e do funk, além de instrumentos utilizados por grupos culturais de tradição afro-brasileira como agogôs e xequerês. Para os autores, os integrantes das neofanfarras “integram-se cada vez mais intensamente a uma rede nacional e internacional que enxerga o ato de tocar, a urbanidade e a política como potências conectadas e em constante comunicação” (Belart & Fernandes, 2021, p. 13).

Também neste período de convulsões no modo público de fazer política (entre novos ativismos e modos de protesto), emergem diversas manifestações de cunho feminista que explodiram em engajamentos nas ruas e nas redes sociais, como a Marcha das Vadias, e os movimentos #NãoMereçoSerEstuprada, #MeuPrimeiroAssedio e #MeuAmigoSecreto, alguns deles repetindo-se em diferentes países e contextos, e reverberando, no Brasil, também nos festejos carnavalescos. Sem esquecer o histórico protagonismo de mulheres de camadas populares, em especial mulheres negras, na organização e participação no carnaval carioca (na figura das tias baianas, como Tia Ciata) como em outras festas populares desde o século XIX, mas também presente em blocos carnavalescos de Salvador já na segunda metade do século XX (como o Afoxé Filhas de Gandhi e a Banda Didá, ambos ligados à resistência negra) cresce a partir daí uma participação ativa e ativista de mulheres – artistas, militantes e foliãs – ao brincar nas ruas nos folguedos pautando temas como gênero e heteronormatividade, direito reprodutivo e liberdade sexual, estupro, assédio e feminicídio, padrões de beleza, de trabalho e morais – todos que, de um modo ou outro, dizem respeito ao corpo da mulher na urbe.

Além de no Rio e em Salvador, em outras cidades brasileiras em que se faz um potente carnaval de rua corpos femininos muito diversos em atitudes libertárias, roupas sensuais e

inscrições criativas – em tatuagens temporárias, flâmulas ou faixas a eles atados (tornam-se populares nesta época os slogans “Meu corpo, minhas regras” e “Não é não!”) vem constituindo o que os pesquisadores Estêvão e Herschmann (2020) consideram um verdadeiro “carnaval feminista”. Rocha (2022) aborda em sua tese o cortejo Carnaval das Minas, que sai nas ruas desde o ano de 2016 a partir da união de diversos blocos feministas que já desfilavam no centro de Belo Horizonte (entre eles, Truck do Desejo, identificado como bloco inclusivo de pessoas transgênero, e a fanfarra Sagrada Profana, que se intitula como bloco de ativismo feminista. Já em São Paulo, saem os blocos Siriricando, composto por mulheres lésbicas e bissexuais, e o Pagu, que apresenta um repertório de cantoras mulheres; e, em Olinda, o Vacas Profanas, surgido em 2015 em razão da violência sofrida por uma mulher por estar com os seios à mostra no festejo.¹³

No Rio, destacam-se os blocos formados por (ou majoritariamente por) mulheres, que apresentam nas ruas performances cênicas e musicais, em especial na quarta-feira de cinzas. Diversos autores sublinham o caso do bloco Mulheres Rodadas: em dezembro de 2014, viralizou a foto de uma postagem da página “Jovens de Direita”, da rede social Facebook, em que um homem segurava um cartaz em que dizia: “não mereço mulher rodada”. Um grupo de mulheres se uniu para responder à frase com humor e criatividade, formando o primeiro bloco feminista carioca, que saiu nas ruas pela primeira vez no carnaval de 2015: “A resignificação criativa da expressão pejorativa compareceu nas fantasias de quem participou do bloco: na ala de mulheres com seus bambolês; nas saias rodadas que se ampliavam com as piruetas; no brincar das mulheres fantasiadas de táxi” (Estêvão & Herschmann, 2020, p. 11). Os pesquisadores afirmam que, embora a predominância de mulheres no bloco fosse de mulheres de entre 30 e 40 anos, participavam dele mulheres de várias idades, “de adolescentes a sexagenárias” – configuração que se pode notar nos cortejos dos blocos femininos atualmente.

¹³ Em outros países, fora de contextos carnavalescos, também se pode encontrar fanfarras que se apresentam com bandeiras feministas, como é o caso da canadense BURNING BRASS Band (cujo nome apresenta um trocadilho entre a expressão **brass band**, que significa fanfarra ou banda de metais, e a palavra **bras** referindo-se a sutiãs, ou sejam sutiãs e/ou metais queimando). Em seu site, <https://www.burningbrassband.com/>, indica-se que se trata da “primeira banda de metais profissional no Canadá composta exclusivamente de mulheres e de pessoas não binárias” (tradução livre).

As reflexões desenvolvidas neste artigo são fruto do acompanhamento de redes sociais e observação participante em ensaios e apresentações da fanfarra Calcinhas Bélicas ao longo do ano de 2023, e no acompanhamento dos cortejos desse bloco e da fanfarra Mulheres Rodadas no carnaval de 2024 e fazem parte de uma investigação de doutorado em andamento em que venho cartografando¹⁴ práticas artísticas urbanas entendidas como artistas, pela perspectiva de percursos e performances realizados por artistas nas ruas da cidade do Rio. Assim, proponho aqui discutir a atuação de duas fanfarras femininas cariocas que vêm questionando nas ruas – em especial, mas não apenas, nos festejos de carnaval – modos com que o corpo da mulher pode ou deve existir no espaço público.

De foliãs e *flanêuses*

É fundamental destacar que, embora a participação das mulheres em atividades entendidas como “produtivas” tenha há um longo tempo “liberado” corpos femininos e até exigido deles que se movimentem pela cidade, ainda não são nem de longe garantidos às mulheres os mesmos espaços de participação e decisão. Ainda, sua movimentação para participar de atividades artísticas, esportivas e de lazer, ou mesmo políticas, pode ser ainda menos franqueada. Neste ponto, cabe ressaltar, conforme Berth (2023, p. 176), que em nossa sociedade patriarcal, o espaço doméstico é tido como “lugar **natural** do gênero feminino, que foi confinado no status social de objeto de uso e posse por e para o gênero masculino”, mesmo quando a mulher trabalha fora. Na rua, afirma, a mulher está “invadindo” o espaço urbano, “aquele que foi pensado e construído para comportar os interesses das masculinidades patriarcais” (Berth, 2023, p. 183)¹⁵. Apesar disso, ao longo da História as mulheres se apropriaram dos espaços públicos urbanos de modos diversos, fundamentando uma luta constante por outras perspectivas sobre direito à cidade. Como declara Elkin (2016, p. 32), as mulheres “[...] se afirmam, mergulhando nesse coração urbano e andando por onde não deveriam”.

Desse modo, a prática pedestre ou a mobilidade de mulheres nos espaços urbanos torna-se predominantemente marcada pela sensação de “medo da rua” ou, mais particularmente, de

¹⁴ Conforme Caiafa (2019), a cartografia aproxima-se, em certas práticas de pesquisa, da etnografia, sendo utilizada em diversos campos em diálogos interdisciplinares. A antropóloga, atuante no campo da Comunicação, dialoga notadamente com as formulações de Deleuze e Guattari e suas noções de agenciamento e rizoma. Fernandes e Herschmann (2015, p. 297) consideram o ato de cartografar como “[...] conjunto de procedimentos de pesquisa por meio dos quais se busca contemplar e conferir destaque às diferentes narrativas presentes (considerando inclusive as fabulações que alimentam os imaginários locais)”. Os autores indicam-na como ferramenta relevante para investigações de dinâmicas sociais em contextos urbanos, que privilegiem processos comunicativos.

¹⁵ A autora coloca em destaque em sua análise a perspectiva interseccional, que não deixa esquecer que marcadores como raça, classe e gênero (além de marcadores como idade, vivência, expressão da sexualidade e estado civil) atuam de forma isolada e em conjunto, diversificando a experiência urbana de diferentes mulheres. Esse aspecto será retomado aqui.

andar sozinha na rua. A pesquisa Segurança das Mulheres nos deslocamentos pela cidade: as mulheres e seus trajetos¹⁶, produzida pelo Instituto Locomotiva e pelo Instituto Patrícia Galvão, em 2021, aponta haver uma sensação geral de insegurança da população nos seus trânsitos pelas cidades, entre todos os grupos entrevistados (numa amostra ponderada a partir da distribuição da população nacional por sexo, região e escolaridade), porém, grupos minoritários enfrentam uma maior violência e uma ainda maior sensação de insegurança. Dentre esses, as mulheres são o grupo percebido como o mais vulnerável.

A enquête foi realizada com 2.017 pessoas que saem de casa ao menos uma vez por semana, sendo 823 homens e 1194 mulheres. Entre as entrevistadas, 7 em cada 10 já receberam olhares insistentes e cantadas inconvenientes em locais públicos e 35% já sofreram importunação/assédio sexual e furtos ou assaltos. Segundo a pesquisa, a maioria das mulheres que vivenciou tais situações mudou seus hábitos e comportamentos, sendo que mais da metade delas declara ter sofrido abalos psicológicos. Nesse contexto, a ostensiva pergunta: “e o que é que você estava fazendo lá?”, ouvida de modo recorrente por mulheres que buscam denunciar a autoridades atos de violência sofridos em espaços públicos, denota que a presença da mulher na cidade ainda não é vista como natural, ou é entendida como essencialmente passível de limites e fronteiras estabelecidas e vigiadas constantemente. Ou, ainda, que a própria presença da mulher ali torne seu corpo, também, “público”¹⁷, liberando-a para ser assediada e desrespeitada. Considerando-se que, para além do poder do homem estabelecido no núcleo familiar e privado, a produção oficial da cidade é realizada predominantemente por sujeitos masculinos (entre eles, os que votam leis, os que policiam a cidade e os que arquitetam seu urbanismo) enfatiza-se aí o poder patriarcal que se reflete em diferentes graus de acesso à cidade e impondo às mulheres limitações em suas oportunidades de vida por via de circulações, experiências e existências mais restritas na urbe.

Le Breton (2000), por exemplo, fala do caminhar do flâneur como o do viajante que busca descobrir a cidade a partir de seu caminho pessoal, seguindo seus afetos e inspiração. Assim, o sujeito flanador dependeria de uma grande liberdade de ir, atravessar, voltar, com calma e por qualquer parte, liberdade que as mulheres na cidade, em geral, não têm. Já, acessando o pensamento da pesquisadora Lauren Elkin (2022) ao reconstruir um percurso de aparecimento das flanêuses, na contramão de uma literatura que por muito tempo ocultou essa presença, a autora ressalta que não se pode buscar a flânerie feminina usando

¹⁶ Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/dados-e-fontes/pesquisa/percepcoes-sobre-seguranca-das-mulheres-nos-deslocamentos-pela-cidade-instituto-patricia-galvao-locomotiva-2021/>. Acesso em: 29 fev. 2024.

¹⁷ Segundo Kern (2021, p. 137) o termo “mulher pública” é um eufemismo para trabalhadora sexual.

o modelo do vagar livre dos flâneurs, de quem a história sempre deu conta. Com outras dinâmicas e movimentos, no entanto, uma flânerie feminina, “uma flânêuserie – não se limita a mudar o modo de nos mover no espaço, mas intervém na organização do próprio espaço” (Elkin, 2022, p. 320).

Nessa direção, Mello (2018, p. 59), pesquisando mulheres que produzem ou participam de eventos culturais a partir da Baixada Fluminense, região metropolitana do Rio de Janeiro, afirma que tais mulheres “desenvolvem processos criativos através do flunar, do caminho que perpassam a cidade”. Tais percursos, diferentes de um caminhar lento, são mais como um “correr” a cidade. A pesquisadora destaca que, em seus eventos e práticas, essas flânêuses buscam levantar questões das lutas pelos direitos de todas as mulheres, usando várias formas de arte como modo de expressão e ocupação física e simbólica da cidade. Produzem, assim, conhecimentos não só sobre seus fazeres artísticos e culturais, mas “sobre” a cidade, através de como colocam seus corpos aí e dos caminhos que percorrem e ocupam no espaço urbano.¹⁸

Pequenas revoluções surgem desse desejo de andar na cidade e fazer coisas: ao colocar seus corpos na rua, ainda que sob risco ou vigilância, as flânêuses tensionam por uma cidade mais aberta às mulheres, em suas experiências e percursos artísticos e coletivos possíveis. Para Nadja Monnet, antropóloga que pesquisou diferentes tipos de flanâncias femininas, “[...] as mulheres só são toleradas no espaço público em determinadas circunstâncias”, e uma delas, argumenta, “[...] é a de não se expor de qualquer maneira e, em todo caso, não adotar atitudes que saiam das expectativas preconcebidas do que se espera delas”. A autora reflete que as mulheres sabem que o espaço urbano não é totalmente delas e que sua frequência se limita a alguns lugares e em determinados momentos, e “[...] desde que saibam ficar de forma adequada” (Monnet, 2013, p. 227).

Em suma, como destaca Kern (2021) em sua geografia feminista, nossa identidade de gênero molda como nos movemos pela cidade e as opções que nos estão disponíveis. A autora argumenta que o medo das mulheres na cidade modela seus deslocamentos e seu

¹⁸ Nesse sentido, Kern (2021) enfatiza em seus estudos a questão de que os espaços urbanos, ainda quando são projetados para incluir mulheres, são pensados para um grupo muito específico delas, de classe média, brancas, cis-heteronormativas. No caso das moradoras da Baixada, seus trânsitos são complicados, por exemplo, pela precariedade nos serviços de transporte, em especial pela redução nos horários de trens aos fins de semana, dificultando deslocamentos para regiões centrais, ou pela falta de segurança em muitas vias públicas, pouco iluminadas ou mal policiadas, aspectos característicos de regiões periféricas, habitadas predominantemente por pessoas negras e pobres.

cotidiano urbano, de modo consciente ou não, e que, míticos ou reais, esses medos acabam servindo “[...] para nos lembrar de que devemos limitar nossa liberdade de caminhar, trabalhar, se divertir e ocupar o espaço na cidade. Eles dizem: a cidade não serve para você” (Kern, 2021, p. 24). É possível pensar nessa cidade, como argumenta Lefébvre (2001), como um lócus de reprodução das relações sociais, onde se inscrevem e prescrevem suas “ordens”. No entanto, os autores defendem que os espaços da cidade também são produzidos por seus usos. Como vem sendo compreendido neste texto, é das flanâncias e circulações que os atores – homens e mulheres – produzem nos territórios simultaneamente impostos e produzidos, que se refazem os lugares de ser e de estar.

No olho da rua

Na ocasião em que assisti a um ensaio aberto das Calcinhas Bélicas na Concha Acústica da UERJ, em janeiro antes do carnaval de 2024, comentei com uma das componentes que eu vinha há cerca de um ano participando de apresentações públicas do bloco, sendo a mais recente na abertura do pré-carnaval não-oficial, e que sempre me sentia muito à vontade enquanto acontecia a performance delas. Mas que depois que o cortejo se desfazia, eu costumava voltar para casa porque sempre estava sozinha e já não ficava tão divertido (ou seguro) para mim. Ela me respondeu: “Então venha na quarta – na quarta de cinzas é tudo nosso!”¹⁹. Eu sabia que era nesse dia que saíam às ruas alguns cortejos femininos, como, nesse ano, as Calcinhas Bélicas e também as Mulheres Rodadas.

Após sua primeira participação no carnaval de rua, em 2019, as Calcinhas Bélicas postaram em suas redes sociais: “Decretamos que a partir de ontem, toda quarta de cinzas no Rio de Janeiro será dominada pelas mulheres!”. O “decreto” pontua o desejo de fazer uma festa que não apenas incluía as mulheres, mas as colocava em posição de poder – um poder, em termos spinozianos, como potência, que deseja não o governo de outros mas um poder-viver. Entendendo, como em Didi-Huberman (2017), que toda potência busca uma forma, aparecendo no mundo como gesto, tomada de ação que apela a outras ações, nota-se que elas também promovem em suas postagens outros blocos femininos (como o também

¹⁹ As falas citadas nesta seção foram registrada em caderno de campo em 14/02/2024.

carioca Bloconcé) e artistas mulheres, referências indicadas pelo público para integrar seu repertório: de Lady Gaga a Spice Girls, de Duda Beat a Elza Soares.

Assim, na quarta-de-cinzas deste ano, já descansando a cidade da ressaca da folia, fui a campo para acompanhar seus cortejos – o das Mulheres Rodadas na região entre o Largo do Machado e o bairro do Flamengo, e o das Calcinhas Bélicas no Aterro do Flamengo, percorrendo áreas à beira-mar entre o Flamengo e a Glória. Pude ali registrar um carnaval aguerrido que se entranhava nas ruas meio aos cantos, gritos de guerra e palavras de desordem: lá estavam as mulheres artistas e foliãs, empunhando cartazes, instrumentos musicais ou, do alto de suas pernas-de-pau, engrandecendo, tomando corpo meio aos prédios de onde alguns moradores curiosos observavam ou jogavam serpentinas. De algumas janelas podia-se ver bandeiras do Brasil, que se tornaram nos últimos tempos um símbolo da direita conservadora no país. Contra esse fundo se projetavam os altos corpos das pernaltas que dançavam, agiam, contavam coisas, em seus trajes coloridos e sensuais, em seus gestos ostentosos e libertários: em roda, beijaram-se todas as bocas de umas às outras; com a língua meio às duas mãos unidas pelos indicadores e polegares, simbolizando uma vulva, ostentaram o prazer feminino (Figuras 1 e 2); e gritaram que não precisam – não precisamos – estar dentro de nenhum padrão.



Figura 1: Desfile do bloco Mulheres Rodadas no carnaval de 2024
Fonte: arquivo da autora



Figura 2: Desfile do bloco Mulheres Rodadas no carnaval de 2024
Fonte: arquivo da autora



Figura 3: Desfile do bloco Mulheres Rodadas no carnaval de 2024
Fonte: arquivo da autora



Figura 4: Desfile do bloco Mulheres Rodadas no carnaval de 2024
Fonte: arquivo da autora

Pernaltas traziam ao alto diversos cartazes que denunciavam violências contra a mulher – seja a violência sexual do assédio e do estupro e a proibição do aborto e suas consequências à vida da mulher, como a violação de seu direito à escolha e liberdade sexual. Na pista, foliões também traziam mensagens defendendo o direito ao aborto, a liberdade sexual e condenando o assédio, em cartazes, inscrições e flâmulas atadas ao corpo (Figuras 3 e 4).

A performance, assim, era não apenas das artistas musicistas e pernaltas, mas também do público. Uma vendedora ambulante de geladinhos (ou sacolés) empunhava um cartaz em que se podia ler “Me chupa”, em alusão à prática sexual que ainda é tabu entre as mulheres (Figuras 5 e 6). Como cartógrafa-foliã, anotei entusiasmada ao voltar para casa: “Éramos diversas: vi mulheres jovens e idosas, portadoras de necessidades especiais, gordas, magras, brancas, negras, e todas sorriam, pulavam, dançavam. Algumas vezes – em especial quando eu queria tirar fotos – me sentia atrapalhada por um folião, em geral mais forte e mais alto. Mas entre os gritos, coros e corpos orgulhosos de tantas de nós, por alguns instantes eu sentia que a rua era nossa, só nossa.” (cortejos de mulheres na quarta-feira de cinzas – Bloco Mulheres Rodadas no Largo do Machado; Calcinhas Bélicas no Aterro do Flamengo) (caderno de campo, 14.02.24).



Figura 5: Desfile do bloco Mulheres Rodadas no carnaval de 2024
Fonte: arquivo da autora



Figura 6: Desfile do bloco Mulheres Rodadas no carnaval de 2024

Fonte: arquivo da autora

Ao longo do cortejo das Calcinhas Bélicas, alguns homens cumpriam um papel importante, como apoiadores do bloco, na tarefa de recolher resíduos que iam sendo deixados pelo caminho. São os chamados “boy lixo”, que seguem em geral na parte final do bloco, onde também, atrás das fileiras de pênaltas, instrumentistas e da massa de foliões, vão também os vendedores ambulantes. Nessa ocasião, um deles levava um carrinho em que dizia em letras grandes “Sou Jair, mas não sou Bolsonaro!”, e em alguns trechos ia conversando com os boy lixo do bloco. O vendedor lhes disse que preferia não estar “ali”, mas sim ser um folião como eles, ao que um dos rapazes respondeu que ele era um folião, sim, que tinha muita experiência de carnaval. Nesse sentido, Barroso (2022) aborda em sua tese as relações de aliança e cooperação que se dão nas festas de rua do Rio entre artistas e produtores culturais e os ambulantes, estes que, conforme depoimento da pesquisadora ao minidocumentário “Cidade Ambulante”²⁰ (produzido pelo pesquisador e também produtor cultural Victor Belart) acabam sendo eles mesmos uma espécie de produtores desses eventos. Aqui também se vê uma aliança tecida pelas mulheres do bloco ao incluir os homens no cortejo ressignificando de modo criativo a expressão que se usa para falar de homens com atitudes decepcionantes e reprováveis.

²⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/cidadepirata/reel/C4Md3EaLlqw/>),

Importante ressaltar, também segundo Estevão e Herschmann (2020), que além da liberdade para brincar durante os festejos, os grupos femininos têm no Carnaval importante oportunidade de trabalho (Figuras 7 e 8)²¹. A página das Calcinhas Bélicas nas redes sociais, por exemplo, sempre destaca o talento de suas musicistas – como também de outras artistas e blocos femininos – trazendo em seus posts legendas como “trompetista mais afinada” do Rio, “trombonista mais arretada e animada da cidade”, “dupla que arrasa no agogô”.



Figura 7: Desfile do bloco Calcinhas Bélicas no carnaval de 2024

Fonte: arquivo da autora

²¹ Embora seja difícil reunir dados quantitativos a respeito dos blocos de rua (nos quais se enquadram cordões, bandas e as fanfarras, nem sempre bem distinguidos entre si), em função da informalidade com que muitos deles atuam, o relatório “Carnaval de Dados”, publicado pelo Observatório Econômico do Rio em 2023, aponta para a relevância econômica desses grupos: entre pessoas que trabalham no Carnaval e responderam à pesquisa, cerca de 20% são de blocos de rua, enquanto os demais atuam em escolas de samba. Entre aqueles que afirmam gostar de brincar o carnaval (quase 90%), cerca de 40% apreciam ir aos blocos de rua. Dados disponíveis em: <https://observatorioeconomico.rio/carnaval-de-dados/>. Acesso em: 06 dez. 2024.



Figura 8: Desfile do bloco Calcinhas Bélicas no carnaval de 2024

Fonte: arquivo da autora

Penso, então, nesses corpos em performance como corpos-panfletos, inspirando-me em Didi-Huberman (2017), e em suas performances artísticas como imagens criadoras de espaços incisivos (Pallamin, 2015). Pallamin (2015, p. 158), acessando o pensamento de Rancière, afirma que a performance artística atua como modo de produção de cultura urbana, lócus eficaz por meio do qual são veiculados embates simbólicos: “suas linguagens ampliam as possibilidades e meios estéticos de verificação das ‘partilhas do sensível’ e do que estas significam no plano do político”. Se na rua a mulher “invade” um espaço historicamente formulado para atender aos interesses patriarcais, ao questionar o lugar da mulher como assinalado à esfera doméstica, além da sua redução a objeto sexual, e a desvalorização do trabalho, entre eles o artístico e o intelectual, produzido por mulheres, seus corpos-panfletos difundem, promovem, convocam outras imagens para a existência da mulher na cidade, podendo-se considerar suas práticas como a(r)tivistas.

Fernandes *et al.* (2022) utilizam a noção de a(r)tivismos urbanos para acompanhar práticas artísticas e culturais, em especial ligadas à música, que empreendem “re-existências” através do engajamento de atores por demandas e identificações tais como raciais, sexuais, de gênero, direito à cidade e à cultura na cidade, assim, não se limitando a uma dimensão

política ou artística. Taylor (2012), no âmbito dos estudos de performance, também fala dos artistas (artistas/ativistas), que usam a performance para intervir em contextos e debates políticos que vivenciam. A autora argumenta que os atos performáticos funcionam “dentro de sistemas de representação, dentro dos quais o corpo é uma mediação a mais, que transmite informação e participa na circulação de imagens” (Taylor, 2012, p. 75, tradução própria). Em suas performances e percursos urbanos, assim, as mulheres envolvidas nos cortejos das fanfarras – não apenas as artistas mas as foliãs que os acompanham – dispõem na rua seus corpos em ato dialogando com discursos e valores sociais, políticos, econômicos que comunicam outras imagens para elas na cidade, em seus potentes gestos e imaginações.

Considerações

Neste texto busquei discutir práticas artísticas e culturais que se dão no contexto do carnaval de rua do Rio, mas que têm a potência de transcender esse espaço-tempo a partir dos gestos e imagens veiculados por mulheres em cortejos de fanfarras femininas. A partir da observação em campo, e no quadro mais geral de manifestações feministas e de rua em que o corpo se coloca na rua em presença e atuação artistas, pode-se pensar nessas artistas e foliãs como veiculadoras de potentes imaginários para a existência da mulher na urbe.

Ademais, através desta atuação, valorizam o trabalho de mulheres e sua diversidade, incidindo no espaço público a um só tempo em engajamentos estéticos e políticos. A participação das foliãs que acompanham o cortejo, agindo por seus corpos e gestos, faz parte fundamental dessa performance, produzindo deslocamentos espaciais e simbólicos na cidade que é criativamente reapropriada por elas. É apesar das restrições em sua circulação e experiências pela cidade, e a partir de seus percursos urbanos e sua resignificação ao longo dos cortejos, que essas mulheres artistas e foliãs nas ruas podem fabular outros modos de ser e estar ali.

Em próximas fases do trabalho de pesquisa estão programadas entrevistas com integrantes dos blocos, a fim de avançar em discussões que permitam pensar suas performances para além do momento do carnaval, em ações realizadas ao longo do ano, mas também se estas envolvem mulheres para além daquelas que saem como artistas ou foliãs nos cortejos. Afinal, é preciso acompanhar os a(r)tivismos, como os que venho seguindo nessa investigação, como processos que ressoam de modos distintos em distintos corpos e trajetórias, de mulheres e outros seres.

Financiamento

Pesquisa realizada com bolsa pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Referências Bibliográficas

- Belart, V. & Fernandes, C. S. (2021). Do Carnaval carioca ao neofanfarrismo brasileiro: A popularização de um movimento musical ativista e de rua. *Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 44. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt6-me/victor-belart.pdf>
- Berth, J. (2023). *Se a cidade fosse nossa*. Paz e Terra.
- Caiafa, J. (2019). Sobre a etnografia e sua relevância para o campo da comunicação. *Questões Transversais*, 7(14), 37-46.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Levantes*. Edições SESC.
- Elkin, L. (2022). *Flanêuse: Mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres*. Fósforo.
- Estêvão, A., & Herschmann, M. (2020). Ativismo Feminista no Carnaval carioca: Estudo de caso do bloco de rua Mulheres Rodadas. *Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 43. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-0536-1.pdf>
- Fernandes, C. S., & Herschmann, M. (2015). Usos da cartografia nos estudos de comunicação e música. *Fronteiras*, 17(3), 290-301.
- Fernandes, C. S., et al. (Orgs.). (2022). *A(r)tivismos urbanos: (Sobre)vivendo em tempos de urgências*. Sulina.
- Kern, L. (2021). *Cidade feminista: A luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens*. Oficina Raquel.

Le Breton, D. (2000). *Éloge de la marche*. Métailié.

Mello, L. A. M. (2018). *Mulheres, práticas de resistência cultural e ocupação simbólica: As flanêuses da Baixada*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Monnet, N. (2013). Flanâncias femininas e etnografia. *Redobra*, 11, 218–234.

Pallamin, V. (2015). *Arte, Cultura e Cidade: Aspectos estético-políticos contemporâneos*. Annablume.

Rocha, P. G. (2022). *Carnaval das “mina”: Resistência feminista no carnaval de Belo Horizonte*. Tese de doutorado em Estudos do Lazer. Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Taylor, D. (2012). *Performance*. Asunto Impreso Ediciones.

O GRAMMA: FAZER JORNALISMO NO PIAUÍ É DESDOBRAR FIBRA POR FIBRA O CORAÇÃO [ANOS 1970]

O GRAMMA: MAKING A NEWSPAPER IN PIAUÍ IS UNFOLDING THE HEART, FIBER BY FIBER [1970S]

Carlos Alberto de Melo Silva MOTA, Universidade Federal do Piauí, Brasil. E-mail: carlosalbertomota12@hotmail.com

Cláudia Cristina da Silva FONTINELES, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil. E-mail: claudiafontineles@ufpi.edu.br

Paula GUERRA, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt

<https://doi.org/10.21747/978-989-9193-02-4/coma8>

Resumo

Nesse artigo pretendemos estudar a trajetória do jornal O Gramma, produzido em Teresina no ano de 1972, o material contou com apenas duas edições. Logo em seu título o jornal carregava uma polêmica, visto que “Granma” era o nome do jornal oficial do Comitê Central do Partido Comunista Cubano. Conforme consta no expediente do jornal, o material precisou ser impresso em Brasília e exigiu um alto investimento financeiro dos seus produtores. Nesse sentido, observamos que O Gramma visava um retorno ideológico e não comercial. Suas páginas eram compostas por ilustrações, poemas, textos críticos e dicas culturais. O jornal carregava mensagens sobre a importância de ver, ouvir e curtir como formar de encarar as dificuldades dessa época, marcada pela Ditadura Militar no Brasil. “Choros, gritos e molotovs” deveriam ser substituídos pela “curtição” conforme os integrantes d’O Gramma. Nesse sentido, buscamos discutir as nuances da atuação cultural desse projeto jornalístico em articulação com a conjuntura política da época. O artigo adota como suporte fontes hemerográficas desse período, com uma análise na íntegra das duas edições publicadas do jornal. Nosso trabalho é norteado por dimensões metodológicas balizadas pelas discussões de História e Imprensa. Construímos diálogos com os estudos de Ventura (1988), Wolfe (2005), Capote (1965) e Castelo Branco (2005).

Palavras-chave: História; Jornalismo literário; Cultura.

Abstract

In this article, we intend to study the trajectory of the newspaper *O Gramma*, produced in Teresina in 1972, which published only two editions. The newspaper's title was controversial, since "Granma" was the name of the official newspaper of the Central Committee of the Cuban Communist Party. According to the newspaper's records, the material had to be printed in Brasília and required significant financial investment from its producers. In this sense, we observe that *O Gramma* aimed for an ideological return, not a commercial one. Its pages featured illustrations, poems, critical texts, and cultural tips, carrying messages about the importance of seeing, hearing, and enjoying as ways to face the difficulties of the era, which was marked by the Military Dictatorship in Brazil. "*Crying, screaming and molotovs*" should be replaced by enjoyment* according to the members of *O Gramma*. In this sense, we seek to discuss the nuances of the cultural performance of this journalistic project in conjunction with the political situation of the time. The article uses newspaper sources from that period as support, with a full analysis of the two published editions of the newspaper. Our work is guided by methodological dimensions marked by discussions of History and the Press. We build dialogues with the studies of Ventura (1988), Wolfe (2005), Capote (1965) and Castelo Branco (2005).

Keywords: History; Literary journalism; Culture.

Mamãe, mamãe não chore [...]

Ser mãe é desdobrar fibra por fibra os corações dos filhos

(Torquato Neto)

Em 1968 o poeta piauiense Torquato Neto compôs, em parceria com o baiano Caetano Veloso, a canção "Mamãe Coragem". Essa música foi integrada ao álbum *Tropicália ou Paris et Circensis* na voz de Gal Costa, o disco-manifesto foi elaborado por um conjunto de artistas e marcou o nascedouro do movimento Tropicalista²². A letra de Torquato,

²² "Aquilo que seria um 'movimento tropicalista', portanto, é na verdade um universo multifacetado, no interior do qual habitam inúmeras virtualidades. Estas virtualidades, em diferentes níveis de intensidade foram sendo capturadas pelo sistema como um movimento uno, condição em que passaram a habitar a opinião pública. Dentro dessa lógica, as diferentes e mais recentes versões sobre a tropicália a apresentam: (1) como uma revolução musical, cujo grande mérito teria sido, sob a liderança de Caetano Veloso, retomar a 'Linha evolutiva da Música Popular Brasileira', (2) como um relato das experiências e lembranças de Caetano Veloso, um

acompanhada pela melodia de Caetano, tratava com melancolia sobre a partida de um filho para uma terra distante e a necessidade de uma mãe conter as lágrimas diante da sua ausência. Em grande medida, poderíamos imaginar que a música guardava conselhos do próprio Torquato a sua mãe, dona Maria Salomé, em razão da sua mudança para fora do Piauí enquanto os pais permaneciam em Teresina.

O poeta piauiense viveu em Teresina até o ano de 1958, mudando-se primeiramente para Salvador e em seguida para o Rio de Janeiro. Distante da terra natal, Torquato ingressou na faculdade de jornalismo e cultivou novas amizades com sujeitos como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Maria Bethânia. Torquato não chegou a concluir o curso de jornalismo, todavia atuou em vários periódicos no *front* da cultura, sua atuação mais marcante se deu no “jornal *Última Hora* carioca, no qual, entre o final de 1971 e início de 1972, escreveu a coluna *Geleia Geral*, que viria a se transformar, no período, numa importante trincheira das manifestações artísticas de vanguarda na música, nas artes plásticas, no cinema e nas letras” (Castelo-Branco, 2023, p. 46).

Mesmo longe de casa, Torquato permanecia presente como uma referência para os jovens piauienses que se aventuravam no mundo das letras e das artes. Em uma de suas visitas ao Piauí, no ano de 1971, o poeta concedeu uma entrevista para um grupo de jovens que começava a se arriscar no mundo do jornalismo alternativo.

popstar intelectual que, do alto de sua maturidade vital e artísticas pôde, em gestos proustinianos, redescobrir o tempo e instaurar a ‘verdade tropical e, ainda, (3) como o resultado de gestos nobres e isolados de intelectuais brasileiros, como Samuel Wainer, o fundador do jornal ‘Última Hora’, que ao descobrir na grande imprensa espaço para o “poder jovem”, oportunizou que as colunas como ‘Rodada Viva’ e ‘Geléia Geral’ formassem uma opinião favorável aos experimentos jovens.” (Castelo-Branco, 2023, p. 91).

O Paulo mandou uma carta, nesse tempo a comunicação era por carta, não tinha e-mail... Era uma carta, fazia a carta e esperava chegar, botava nos Correios... Aí ele falou assim “Edmar e Durvalino, tentem falar com Torquato - ele era primo do Torquato - que ele está indo pra aí”. Aí nós fomos atrás do Torquato para fazer uma entrevista para esse jornal do Camilo. A primeira entrevista do Torquato em Teresina está nesse jornal do Camilo. Fomos para a casa do Torquato, ele morava na Coelho de Resende, uma casa com uma varanda na frente. Ficamos lá, eu e Durvalino, a noite toda, bebemos um litro de cachaça para poder ficar mais alegres e fomos até de manhã conversando. Aí o Torquato – acho que se sentiu preocupado – disse assim: “Olha, deixa eu ler antes de publicar, não publica isso agora, segura”. Aí a gente foi pra casa e nem dormiu, passou o dia todinho tentando ouvir o gravador – era a gente que fazia isso mesmo, na mão – e levamos para ele. Depois ele disse assim: “Vocês têm informação mais que todo mundo no Rio de Janeiro, tá bom demais! E se vocês quiserem eu escrevo com vocês no jornal” – ele se oferece para entrar no jornal (Oliveira in Mota, 04 jul. 2024, s/p).

Esse fragmento é um trecho de uma entrevista concedida por Edmar Oliveira a Carlos Mota em julho de 2024, no contexto da entrevista Edmar atuava como médico psiquiatra radicado no Rio de Janeiro e rememorava aventuras juvenis dos anos 1970, quando possuía cerca de 20 anos e se envolvia como diretor de grupos jornalísticos alternativos. Edmar assinala que a paixão pelas letras surgiu durante a educação secundarista onde, ao lado do seu amigo Durvalino, dirigia o jornal escolar **Mural do Diocesano**, o material era arena de confronto entre os amigos que discutiam sobre música e outras temáticas culturais. Nesses embates Edmar costumava defender a vanguarda da Música Popular Brasileira enquanto Durvalino tinha maior afinidade com a musicalidade de grupos como **The Beatles**.

Ao final do ensino secundário e início do preparatório para o vestibular, a dupla conheceria Paulo José – destacado na entrevista como primo de Torquato Neto – nas aulas de um cursinho, o grupo se aproximou através da afinidade com a escrita, visto que o jovem Paulo produzia uma coluna de comunicação cultural no jornal **Opinião** de propriedade do professor Camilo Filho²³.

²³ Professor José Camillo da Silveira Filho ocupou os cargos de Secretário do Interior, Justiça e Segurança Pública, Secretário de Finanças, Secretário de Agricultura, Secretário de Obras Públicas, Secretário de

Edmar e Durvalino integraram-se ao projeto de Paulo José e passaram a produzir de forma conjunta a página de cultura dominical do jornal *Opinião*, os amigos reuniram-se por um curto período nessa atividade, até o momento em que Paulo José alça voo com destino à Brasília por fins educacionais. Mesmo distante, os amigos permaneceram unidos e mantiveram a comunicação ativa por cartas, foi através de uma dessas correspondências que Paulo José informou sobre a passagem do seu primo Torquato Neto pela cidade de Teresina e incentivou os amigos a entrevistá-lo.

Conforme Edmar Oliveira argumenta, essa foi a primeira entrevista de Torquato Neto no estado do Piauí, publicada na coluna cultural do jornal *Opinião*. Através da interlocução com uma página de curadoria *online* do acervo de Torquato Neto²⁴ tivemos acesso ao conteúdo dessa entrevista na íntegra, onde pode-se perceber o tom descontraído que conduziu a conversa. O material foi publicado no dia 31 de janeiro de 1971 na terceira página do jornal e destacava a relação entre Torquato Neto e o *Tropicalismo*.

A patota da COMUNICAÇÃO, estando sempre a par e ao ímpar dos fatos que nos cercam, se reuniu na casa do Torquato Neto para mais uma das tradicionais entrevistas nossas (aliás, depois que nós começamos a fazer este tipo de jornalismo em Teresina, o resto do pessoal aí também entrou o ritmo que nós já estávamos. Não é nada, não, mas por que vocês não têm imaginação?). O resultado desse bate-papo agradável está aí. Queremos ressaltar que o Torquato é um sujeito genial, muito bacana, mesmo (Entrevista [...], 31 jan. 1971, p.3).

Educação e Secretário de Governo do Estado do Piauí. No magistério superior, exerceu os cargos de Professor de História da Faculdade Católica de Filosofia do Piauí, Professor de Sociologia da Faculdade de Direito do Piauí e Professor do Departamento de Geografia e História da Universidade Federal do Piauí, IES em que exerceu os cargos de Diretor do Centro de Ciências Humanas e Letras, Assessor Jurídico e Reitor, este por mais de seis anos. José Camillo da Silveira Filho é, também, membro da Academia Piauiense de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico do Piauí e Professor do Programa Terceira Idade em Ação - PTIA/UFPI. Ver: Academia Piauiense de Letras – Cadeiras e Patronos. Disponível em: <https://www.academiapiaiensedeletras.org.br/caadeiras-e-patronos/>

²⁴ Instagram: @torquatonetoacervo

O texto introdutório não revela os autores da entrevista, referindo-se a estes como “a patota da comunicação”, todavia tomamos conhecimento que os sujeitos por trás das perguntas eram Edmar Oliveira e Durvalino Couto. As questões elaboradas pela dupla renderam respostas profundas de Torquato Neto acerca do movimento e permitiram colocar em discussão as raízes do movimento Tropicalista.

Comunicação – O Tropicalismo tinha base em ideias ou era uma coisa inteiramente improvisada?

Torquato – Não foi inteiramente improvisado. Também nós não tratamos de codificar alguma coisa, isso não interessava. O que se chamou Tropicalismo (esse nome nunca foi dado por nós, foi pela imprensa) foi uma tentativa de propor uma certa liberdade de criação dentro da MPB, de acabar com aquela imbecilidade daquela “guerra santa” idiota entre MPB <pura> versus iê-iê-iê, essa coisa meio histórica e absolutamente reacionária e alienada de nossa época. Isso tinha de ser liquidado, e foi. Queríamos também reavivar a coisa. Porque, naquela época, se a gente pretendia incorporar toda informação que recebíamos da música internacional, tinha que ser (como sempre foi) a partir de uma base inevitavelmente nacional. Por isso a gente fez o que fez. Fizemos aquele disco Manifesto <Tropicália>, onde a gente desenterrou todos os fantasmas da música autêntica brasileira. Tudo isso para propor um trabalho que já teria sobre si uma carga de informações que já estávamos recebendo. Quer dizer: só quem era inteiramente cego, surdo e mudo não notou. Foi uma época danada de guerras, em 68, um ano incrível! A tropicália não foi improvisada. Nós queríamos bagunçar o coreto da Música Popular Brasileira (Entrevista [...], 31 jan. 1971, p.3).

A resposta de Torquato acertou em cheio no debate travado por Edmar e Durvalino nos anos anteriores, quando Edmar saía em defesa de nomes como Martinho da Vila em contraposição ao gosto de Durvalino pelos garotos de Liverpool. Conforme Luiz Carlos Maciel a escolha por esse eixo incidiria no *cool jazz*, cuja razão insiste em manter a rédea curta, “afrouxando a tensão apenas para iludir o filho incauto com a ingênua e inútil tentativa de compreensão que é típica das mãos fabricadas pelo sistema” (Maciel, 1982, p. 70). Seria uma forma de debate estéril, cujo desfecho seria a escolha por um lado em oposição ao outro.

Naquele momento, todavia, estava em curso uma transformação do conceito de liberdade, onde uma das principais marcar seria o improviso do **free jazz**: “ela não deseja destruir tudo e começar de novo. Prefere assumir a sua tarefa montada sobre os ombros da tradição, sem compromisso, colhendo dessa tradição as forças desprezadas: o êxtase, o sonho, o ritmo, a cor, o riso, a paz” (Maciel, 1982, p. 71). Essa noção, por sua vez, propõe uma força criadora a partir da percepção dos valores que estão presentes nos diferentes espectros.

A noção de traçar conexões entre elementos tradicional da cultura nacional as informações recebidas do cenário internacional pode ser percebida com clareza na canção **Geleia Geral**, composta por Torquato Neto em parceria com Gilberto Gil, essa música se tornou um dos principais hinos do Movimento Tropicalista e uniu elementos da tradicional festa popular nordestina “Bumba-meu-boi” e o “lê-iê-iê” dos ingleses **Beatles**: “É bumba iê, iê boi/ Ano que vem mês que foi/ Ê bumba iê, iê, iê/ É a mesma dança, meu boi” (Araújo Neto *in* Campelo, 2022, p. 130).

A autoimagem da Tropicália reflete o projeto como um “exercício de liberdade”, cujo o principal intuito seria arrancar do conformismo o cenário da Música Popular Brasileira, abrindo as portas para que outros jovens sentissem que no país ainda havia liberdade para criação. Contudo, enquanto movimento centralizado, Torquato destaca que o ela se “auto-liquidou” rapidamente, passando a existir apenas conceitualmente: “Rapaz, a Tropicália acabou. Acabou mesmo. A tropicália é o Brasil, é essa salada mista, de miséria, de tecnologia, de tudo isso...” (Entrevista [...], 31 jan. 1971, p.3).

Numa interlocução com Walter Benjamin, podemos considerar que a atuação do movimento tropicalista teve como principal marca o dom de despertar “centelhas de esperança” e arrancar a tradição ao conformismo (Benjamin, 1996, p. 226). Diante de um cenário de perigo, onde as movimentações culturais estavam cerceadas por códigos de poder, esse exercício de liberdade provocaria diversos conflitos.

Ainda na entrevista concedida por Torquato Neto ao jornal *Opinião* podemos identificar alguns embates travados no cenário cultural da Música Popular Brasileira no final da década de 1960 e início dos anos 1970. Ao ser questionado sobre o Festival Internacional da Canção Popular – FIC, o poeta piauiense afirmou que o concurso era “uma coisa acadêmica” que promovia muitas injustiças. Podemos observar um descontentamento de Torquato em relação aos artistas premiados pelo festival e conceito de musicalidade adotado por eles, sobretudo os cantores Geraldo Vandré e Chico Buarque de Hollanda.

O Vandré, na época da esquerda musical disse que eu era o inocente útil do Piauí na mão dos baianos. Foi gozado, e, numa entrevista, eu disse que ele era o Carlos Galhardo da esquerda festiva. Vandré queria fazer um tipo de música revolucionária dentro de uma forma reacionária. Eu sou contra Vandré porque ele parece ser um político do PTB. Para mim ele nunca passou de um demagogo de esquerda. A música do Vandré (Caminhando), dentro da estrutura acadêmica do FIC, fez a plateia delirar, no mesmo festival que Caetano foi vaiado com a música ‘É proibido proibir’, e Gil eliminado com ‘Questão de Ordem’ (Entrevista [...], 31 jan. 1971, p.3).

E complementa acerca de Chico Buarque de Hollanda:

Na época da Tropicália, o Chico Buarque estava fazendo um trabalho nocivo. Não que o trabalho dele fosse ruim, ele é um ótimo compositor, mas utilizado pela turma mais reacionária como um escudo: a pureza da MPB contra a sujeira da Tropicália (Entrevista [...], 31 jan. 1971, p.3).

As colocações de Torquato Neto trazem à tona as fragmentações internas no campo cultural da Música Popular Brasileira, onde podemos identificar dicotomias quanto aos conceitos de arte e de política. Por um lado, vislumbram-se figuras como Geraldo Vandré e Chico Buarque, de aparência sóbria, cabelos bem aparados, rostos limpos, heterossexuais e de origem aristocrática em contraposição a corpos entorpecidos, cabeludos, “totalmente terceiro sexo, totalmente terceiro mundo” como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Torquato Neto.

Geraldo Vandré nasceu na cidade de João Pessoa em 1935, sua mãe era Maria Martha, uma pianista e seu pai era o médico José Vandreg selo, ligado ao PCB. Mudou-se para o Rio de Janeiro no final da adolescência, onde cursou Direito na Universidade do Distrito Federal e passou a participar do movimento estudantil. Na carreira musical o cantor chegou a adotar o nome artístico “Carlos Dias”, em homenagem a sua principal inspiração musical, o cantor de bolero Carlos Galhardo. Do ponto de vista est tico suas composições transitaram pela bossa-nova tradicional, bossa-nova engajada e viola sertaneja (Nazário, 08 maio 2021). Essa noção estilística é a chave para o que Torquato Neto consideraria “um tipo de música revolucionária dentro de uma forma reacionária”.

Chico Buarque nasceu no Rio de Janeiro em 1944 e assim como Vandré tinha como mãe uma artista, a pianista e pintora Maria Am lia, e seu pai era um renomado historiador e jornalista, Sérgio Buarque de Hollanda, autor do clássico Raízes do Brasil (1936). Sua popularidade na música tornou-se notável em 1966 com a participação vitoriosa no Festival de Música Popular Brasileira com a canção “A Banda”. Do ponto de vista est tico a musicalidade de Chico aproximava-se da **bossa-nova** e do **samba**. O cantor caracterizava-se por um comportamento tímido e discreto. Todavia, ao ser provocado sobre comparações entre seu estilo e o dos Tropicalistas, Chico não mediu as palavras:

Estava mal chegando a São Paulo, quando um repórter me provocou: “Mas como, Chico, mais um samba? Você não acha que isso já está superado?” Não tive tempo de me defender ou de atacar os outros, coisa que anda muito em voga. Já era hora de enfrentar o dragão, como diz o Tom. Enfrentar as luzes, os cartazes, e a plateia, onde distingui um caro colega regendo um coro pra frente, de franca oposição. Fiquei um pouco desconcertado pela atitude do meu amigo, um homem sabidamente isento de preconceitos. Foi-se o tempo em que ele me censurava amargamente, numa roda revolucionária, pelo meu desinteresse em participar de uma passeata cívica contra a guitarra elétrica. Nunca tive nada contra esse instrumento, como nada tenho contra o tamborim. O importante é ter Mutantes e Martinho da Vila no mesmo palco.

Mas, como eu ia dizendo, estava voltando da Europa e de sua música estereotipada, onde samba, toada etc. são ritmos virgens para seus melhores músicos, indecifrav is para seus cérebros eletr nicos. “Só tenho uma opção, confessou-me um italiano – sangue novo ou a antim sica. Veja, os Beatles, foram    ndia...” Donde se conclui como precipitada a opini  o, entre nós, de que estaria morto o nosso ritmo, o lirismo e a mal cia, a malemolência. É certo que se deve romper com as estruturas. Mas a música

brasileira, ao contrário de outras artes, já traz dentro de si os elementos de renovação. Não se trata de defender a tradição, família ou propriedade de ninguém. Mas foi com o samba que João Gilberto rompeu as estruturas da nossa canção. E se o rompimento não foi universal, culpa é do brasileiro, que não tem vocação pra exportar coisa alguma. Quanto a festival, acho justo que estejam todos ansiosos por um primeiro prêmio. Mas não é bom usar de qualquer recurso, nem se deve correr com estrondo atrás do sucesso, senão ele se assusta e foge logo. E não precisa dar muito tempo para se perceber “que nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha” (Hollanda in Melo, 11 fev. 2020, s/p).

A declaração de Chico Buarque demonstra uma tentativa de apaziguar os ânimos e afirmar que o cenário cultural tem espaço para todos os estilos, contudo não deixa de alfinetar alguns artistas ao rememorar episódios como a “Passeata Cívica contra a Guitarra Elétrica”, ocorrida em 17 de julho de 1967, a marcha possuía o **slogan** “Defender o que é Nosso” e contou com a presença de artistas como Elis Regina, Edu Lobo, Geraldo Vandré e Gilberto Gil. O movimento possuía um caráter conservador e nacionalista, com a mítica da guitarra como uma invasora da cultura brasileira. O historiador Edwar Castelo Branco faz menção a cantora Nara Leão para apontar que à época não faltou quem reagisse ao acontecimento qualificando-o como “um horror! Parece uma manifestação do Partido Integralista. É fascismo mesmo!” (Leão *in* Castelo-Branco, 2023, p. 55).

Essas rixas internas no campo da Música Popular Brasileira mostram a pluralidade de pensamentos e vaidades dessa cena cultural. Contudo, em alguns momentos estes artistas foram capazes de colocar o ego de lado e se permitiram fazer trocas, aprendendo coletivamente. Torquato Neto afirma que, apesar das ressalvas ao movimento **Jovem Guarda**, Roberto Carlos fez a maior música de protesto da sua geração e influenciou composições como “Alegria, alegria” de Caetano Veloso:

Naquela época em que a gente queria fazer música de protesto, na época em que a gente estava acabando de deteriorar a bossa-nova, Roberto Carlos fez a maior música de protesto, “Que tudo mais vá pro inferno”, e agente feito otário, a fazer isto e aquilo. Até que num dia a gente se mancou: ora, nós estávamos brigando com os caras que estavam aí e esquecendo que há juventude. Quando Roberto Carlos começo com “O Calhambeque”, quem foi com ele foi a juventude. Aquela mesma juventude que, quando eu era garoto, ouvia Celly Campello sem o menor

preconceito. Só depois, com a cultura universitária, é que a gente vai criando aquela ferrugem preconceituosa e quer ficar purificado através de folclore e de uma brasilidade histórica. Roberto nos ensinou muito. Ele foi muito importante. Quando nós percebemos a burrice de lutar contra a gente mesmo, que era a juventude, nós aproveitamos Roberto Carlos para uma nova jogada, que começou com “Alegria, Alegria”. Ele foi muito importante para a cultura brasileira (Entrevista [...], 31 jan. 1971, p.3).

Para Caetano Veloso essa nova jogada deveria passar por uma música fácil de aprender por parte dos ouvintes e, ao mesmo tempo, marcada por uma nova atitude que os artistas desejavam inaugurar. A canção deveria ser uma marchinha alegre, de certa forma contaminada pelo **pop** internacional, e carregando em sua letra algum toque crítico-amoroso sobre o mundo onde esse **pop** se dava. Caetano adiciona na canção o esquema de retrato, na primeira pessoa, de um jovem típico da sua época andando pelas ruas da cidade, com fortes sugestões visuais, criadas, pela menção de nomes, produtos e funções (Veloso, 1997, p. 122).

A receita de “Alegria, Alegria” ainda carregava um trunfo no seu título: esse era o bordão do apresentador Chacrinha, um grande sucesso na televisão brasileira da época. A menção à Coca-Cola foi um dos produtos escolhidos por Caetano e agradou bastante ao público, a canção ainda menciona um jovem desgarrado “sem lenço, sem documento” dentro de uma harmonia melódica inspirada no iê-iê-iê dos **Beatles** e da Jovem Guarda em articulação com o judaísmo pernambucano de Franklin Dario (Veloso, 1997, p. 125). Essa estratégia foi adotada para utilizar uma sonoridade reconhecida da música comercial e alavancou a carreira de Caetano Veloso como um de seus maiores sucessos.

Caminhando contra o vento/ Sem lenço sem documento/ No sol de quase dezembro, eu vou/ [...] Eu tomo uma Coca-Cola/ Ela pensa em casamento/

E uma canção me consola/ Eu vou/ Por entre fotos e nomes/ Sem livros e sem fuzil/ Sem fome, sem telefone/ No coração do Brasil [...] (Veloso, 1967, s/p).

A canção traz à tona inquietações de uma juventude que começava a questionar valores institucionais, como a segurança psicológica do lar, e partia para aventuras da experimentação existencial: sem lenço e sem documento. A letra também aborda questões matrimoniais, onde o eu lírico toma uma **Coca-Cola** enquanto sua parceira pensa casamento, revelando uma dicotomia de posições acerca desse compromisso amoroso.

Zuenir Ventura observa que a transição dos anos 1960 para a década de 1970 é marcada por uma subversão do conceito de casamento, fosse pela destruição ou pela experimentação de modelos alternativos de relacionamento.

A moda - ou a vida que "pregava" essa geração de jovens mulheres entre 20 e 30 anos - consistia em questionar os valores institucionais que davam sustentação ao que chamavam com desdém de "casamento burguês": a monogamia, a fidelidade, o ciúme, a virgindade. [...] A disposição dessas jovens mulheres era, pelo menos, não repetir o erro de suas mães. Elas não queriam ser tão infelizes quanto julgavam ter sido a geração anterior. Se os exemplares mais estabelecidos da geração tentavam subverter o casamento pela sua destruição, outros, mais novos, começavam a experimentar formas alternativas de relacionamento que não reeditassem os compromissos matrimoniais impostos pela convenção (Ventura, 1988, p. 18).

Nesse contexto difundiu-se o uso das pílulas anticoncepcionais, o debate sobre o divórcio e a contestação do sexo como mero fator de reprodução. A confluência desses pensamentos causava descontentamento nas alas mais conservadoras da sociedade brasileira, sujeitos como Nelson Rodrigues²⁵ utilizavam a imprensa para contrapor essas mudanças e expor declarações como a seguinte: “Sou a favor do filho, sou contra a pílula, seja do homem ou da mulher, sou contra todo o tipo de anticoncepcional. Acho, também que, sendo o aborto um assassinato, a pílula é a arma do crime” (Os movimentos [...], [?] dez. 1972, p. 12).

²⁵ Nelson Rodrigues foi um escritor, romancista, jornalista, teatrólogo e cronista, considerado pela crítica especializada como o mais influente dramaturgo brasileiro. Nascido em Recife constituiu carreira no Rio de Janeiro, onde produziu peças teatrais como “**Toda nudez será castigada**”, inclusive os trechos de entrevista citados anteriormente remetem ao período de lançamento do filme homônimo à essa peça, sob direção de Arnaldo Jabor e produzido pela **Produções Cinematográficas Roberto Faria**, em dezembro de 1972. Cpf. (Mota, 2021, p. 154).

Outros textos associavam as novas práticas sexuais à propagação de doenças sexualmente transmissíveis, sobretudo na faixa etária dos 18 aos 25 anos. Os especialistas do período destacavam a confluência de dois fatores: o excesso de liberdade e a falta de informação.

A ausência de diálogo com os pais e a vergonha de profissionais da saúde seriam alguns dos problemas encontrados pelos jovens recém iniciados na vida sexual. Junto a isso torna-se notória a popularização de novos métodos contraceptivos, como a “pílula”, conforme explicara o médico Paulo Belfort, para o jornal *O Estado*:

O Dr. Paulo Belfort diz que a grande repressão em termos de sexo, antes do advento da pílula, foi trocada por uma liberdade intensa, mas a desinformação sobre a vida sexual continua dando margem a subprodutos como a gestação em jovens, aumento do aborto criminoso e a própria propagação das doenças venéreas. As pílulas anticoncepcionais surgiram no Brasil em 1963, mas a sua larga utilização começou em 1967. Seus efeitos colaterais inexistem, afirmam ginecologistas, e se, teoricamente, elas só poderiam ser vendidas com receitas médicas, na prática isso não acontece. Também o preço compensa, pois um estojo custa em torno de Cr\$ 5, enquanto que um aborto ilegal sai por Cr\$ 500,00 (Doenças [...], 22 set. 1972, p. 3).

Conforme podemos observar na matéria, as pílulas anticoncepcionais passaram a adquirir, nesse contexto, primazia como método para evitar a gravidez. Todavia, o consumo das pílulas apenas impediria a ovulação, não sendo útil na proteção contra doenças sexualmente transmissíveis. A matéria torna perceptível a desinformação até mesmo entre os agentes de saúde, ao afirmar a inexistência de efeitos colaterais atrelados ao consumo desses medicamentos.

O consumo da “pílula” era um assunto polêmico que invadia o imaginário social e chegava a servir de inspiração para os compositores musicais do período, como Odair de José que, em 1973, lançou *Uma Vida Só* (Pare de tomar a pílula), com o seguinte refrão:

Você diz que me adora/ Que tudo nessa vida sou eu/ Então eu quero ver você/
Esperando um filho meu/ Então eu quero ver você/ Esperando um filho meu/ Pare
de tomar a pílula/ Pare de tomar a pílula/ Pare de tomar a pílula/ Porque ela não
deixa nosso filho nascer (Araújo, 1973, s/p).

A canção apresenta o pedido de um amante inconformado com sua companheira que insiste em aderir ao método anticonceptivo, impedindo o surgimento de um filho, conjeturado símbolo de representação do amor romântico. Embora possa parecer inocente, essa composição colabora com um discurso normativo do papel da mulher na sociedade, associada à ideia de “guardiã do lar”. Conforme a historiadora Elizangela Cardoso, esse tipo de discurso era reproduzido – por diversos meios – no imaginário brasileiro e buscava normatizar a posição social feminina.

O feminino se caracterizaria pelo desenvolvimento do instinto materno, da doçura, da resignação e da pureza. A felicidade da mulher seria encontrada no casamento, na maternidade e no lar. O Seu desejo seria o desejo do outro – o marido e os filhos. Era em função dos mesmos que deveria viver e construir o seu território existencial (Cardoso, 2003, p. 191).

Nesse sentido, a historiadora Laura Brandão aponta os anos 1960 e 1970 como um momento de irrupção, isto é, começa a se delinear um circuito antidisciplinar contra as convenções, que viria a explodir através de gestos, atitudes, consumo do espaço e rompimento de valores: “O corpo – assim como a linguagem – foi, para a juventude em questão, o veículo e sentido da experiência, um dos locais de estabelecimento de identidades, mesmo que fluídas e cambiantes” (Brandão *in* Cerqueira, 2014, p. 97). Celso Favaretto enfatiza o valor desse contexto histórico e o gosto pela experimentação, onde a gestualidade do corpo, do sensorial, das experiências limite via drogas, do misticismo e dos comportamentos renovados na vida amorosa davam significado a uma nova forma de pensar a política.

A composição desse novo quadro cultural se constituía às margens da política oficial de cultura e da indústria cultural, podendo ser qualificada através dos termos “alternativa, contracultural, curtição ou desbunde” (Favaretto, 2019, p. 14), seus protagonistas buscavam “desafinar o coro dos contentes” através de novas sensibilidades, novos comportamentos e novos valores, em oposição aos comportamentos burgueses.

A expressão “desafinar o coro dos contentes” é um verso de Torquato Neto, musicado por Jards Macalé em 1972, onde o poeta narra um conselho recebido por um anjo torto no momento do seu nascimento: “Quando eu nasci/ Um anjo muito louco/ Veio ler a minha mão/ Não era um anjo barroco/ Era um anjo muito louco, torto/ Com asas de avião/ Eis que o anjo me disse/ Apertando a minha mão/ Com um sorriso entre os dentes/ Vai bicho/ Desafinar o coro dos contentes” (Araújo Neto *in* Campelo, 2022, p. 133).

Os versos de Torquato revelam a missão adotada pela cena contracultural desse período, a partir das diretrizes de um “anjo muito louco, torto”. Com suas as de avião ele contrapunha o “anjo barroco”, tradicionalmente retratado como jovens cupidos ou querubins, dentro de um conceito de arte que se tornou hegemônica a partir do século XVI.²⁶ Nesse âmbito, o rompimento com o ideal de anjo barroco é também um rompimento com a estética cultural consolidada.

A influência do “anjo torto” pode ser percebida através do relato de Edmar Oliveira num momento onde lhe foi indagado sobre sua percepção acerca da atuação do jornal *O Gramma* durante os anos 1970.

²⁶ A arte barroca foi uma corrente que teve como berço de origem a Itália. Surgido no fim do século XVI, esse movimento artístico foi difundido para outros países da Europa e logo chegou à América Latina. Marcada pela exuberância, a proposta e a estética da arte barroca se assemelham às do renascimento, visto que as duas correntes promoviam a beleza e exaltavam elementos da antiguidade. No entanto, enquanto a primeira enfatizava o equilíbrio entre a emoção e a razão, promovendo um formato consciente de arte; a segunda ressaltava o dinamismo, a emoção e a dramaticidade. O estilo barroco não dominou só a arte, também influenciou a arquitetura, o design de interiores, a música e a literatura. Disponível em: <https://laart.art.br/blog/arte-barroca/>.

A gente chocava a cidade, a gente sabia que estava chocando. Mas nada muito sério, era muito alegórico, nada de traumático, tudo a gente levava na brincadeira. A gente não tinha ideia naquela época, embora a gente estivesse tentando desafinar o coro dos contentes, a gente não tava naquela época achando que ia dar isso que vocês hoje estão fazendo, que é levantar essas coisas, a gente não tinha essa ideia que isso ia acontecer. Mas sabíamos que a gente estava fazendo algo importante para a cidade, isso a gente sabia, isso a gente tinha certeza (Oliveira in Mota, 04 jul. 2024, destaques nossos).

Conforme podemos observar nesse capítulo, *O Gramma* não foi a primeira aventura dessa patota de jovens pelo jornalismo, eles já haviam se arriscado como colunistas no *Jornal Opinião* e nas páginas estudantis do Folha do Diocesano, todavia O Gramma marcou o estopim de uma nova fase do jornalismo piauiense, caracterizado pelo experimentalismo e imersões artísticas.

Edmar Oliveira menciona que a entrevista com Torquato Neto no Jornal Opinião foi um divisor de águas para a formação do grupo que seria a base do Gramma, visto que após a publicação do material, ele e Durvalino transitaram por diversos locais divulgando o material para venda. Todavia, a recepção do material foi limitadíssima, com a venda de apenas um exemplar. Na percepção de Edmar, havia na cidade uma rejeição à figura de Torquato Neto, no início dos anos 1970 ele era visto como “cabeludo e maconheiro” e quem andasse com ele também estaria suscetível a esse tipo de comentário. O único comprador do exemplar da entrevista foi Carlos Galvão, que também passaria a integrar o grupo de amigos; seu interesse pelo material teria sido primordial para o nascimento dessa amizade, nas palavras de Edmar teria sido “um negócio absurdo, foi como separar joio do trigo, os outros não se interessavam, não sabiam nem quem era o cara que tava aí” (Oliveira *in* Mota, 04 jul. 2024, s/p).

Nesse âmbito, o jornal O Gramma surge através de um grupo que destoava do padrão estilístico e comportamental da cidade de Teresina nos anos 1970. Em grande medida, a ideia desses jovens era “achincalhar” a caretice da época, seus escritos e comportamentos não miravam a longa duração, entretanto havia neles a consciência de que algo relevante para deveria ser feito para romper o marasmo local. Esse grupo de jovens representava o “outro” da imprensa tradicional, cujo o enredo estava traçado em torno da confabulação do “pequeno perfil de um cidadão comum”: um sujeito heterossexual, cristão, distante de vícios, trabalhador, centrado na família e, sobretudo, avesso ao comunismo (Mota, 224, p. 229).

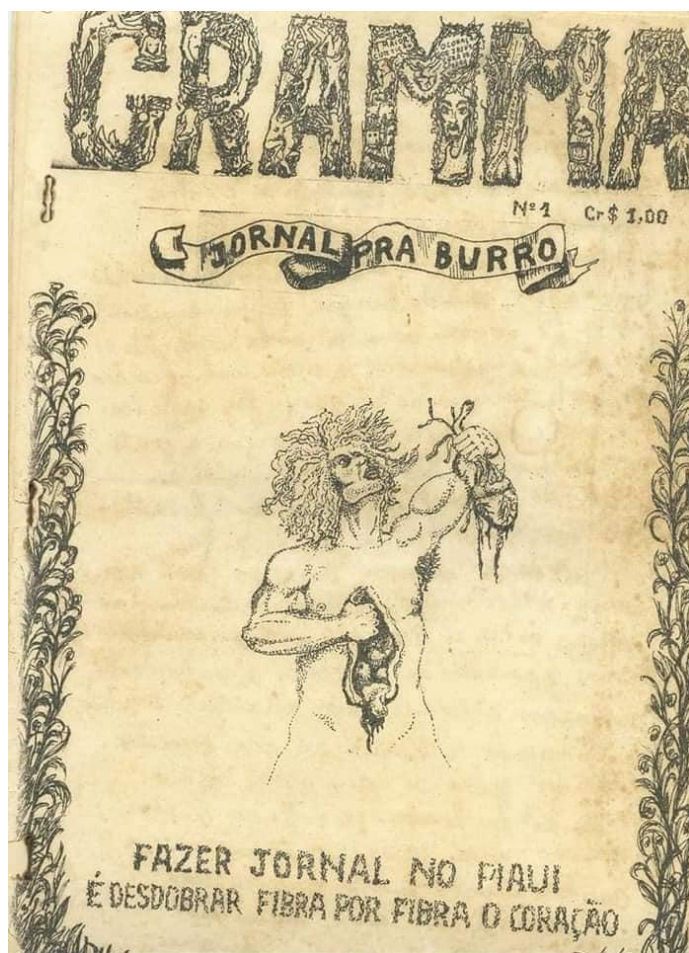


Figura 1: Capa do jornal Gramma
(Gramma, março de 1972)

Fonte: arquivo do autor

O Gramma nasceu com o lema “Fazer jornal no Piauí é desdobrar fibra por fibra o coração” numa clara referência a música “Mamãe Coragem” de Torquato Neto. Todavia, a troca do termo “mãe” pela sentença “fazer jornal no Piauí” carrega um simbolismo para além da canção, denota as dificuldades técnicas, financeiras e obstáculos sociais para jovens que buscavam se aventurar no mundo da escrita. A arte que compõe a capa da primeira edição do jornal, de autoria de Arnaldo Albuquerque: observamos ao topo o título GRAMMA, abaixo do título a expressão “jornal pra burro” e ao centro um homem que arranca seu coração e suas vísceras como um ato de sacrifício, as margens laterais são enfeitadas por ramos de folhas e a parte inferior comporta a frase “fazer jornal no Piauí é desdobrar fibra por fibra o coração”.

Em linhas gerais, observamos que o jornal nasce sob a influência do poeta piauiense Torquato Neto que, apesar da sua mudança para o Rio de Janeiro, manteve vivos diálogos com jovens teresinenses do período. Sua influência estava além do lema apresentado na capa do jornal, ela poderia ser percebida também no estilo de escrita experimental e nos objetos explorados por esse grupo de estudantes.

O jornal O Gramma foi publicado em duas oportunidades, ambas em março de 1972, e apesar da curta duração acabou movimentando o cenário cultural de Teresina, despertando centelhas de esperanças nas camadas juvenis da cidade e sendo inspiração para outros jornais alternativos que viriam a surgir na capital do Piauí.

Logo após o lançamento este grupo de jovens teresinenses foi convidado a comparecer na sede da Polícia Federal para prestar esclarecimentos sobre um material impresso que circulava na cidade com o título de “Gramma”. Diante do clima de polarização causado pela Guerra Fria, colocando em extremos blocos capitalistas e socialistas, se desconfiava que uma célula do movimento comunista pudesse estar surgindo na capital do Piauí.

Ao receberem a intimação os jovens foram pegos de surpresa, contudo conseguiram contornar a situação com relativa tranquilidade. Eles argumentaram, diante dos oficiais, que o título do seu material fazia referência ao local onde se reuniam para debater suas ideias: a grama da Igreja São Benedito. Informaram ainda que não tinham conhecimento da existência do jornal cubano e que para eles isso teria sido uma coincidência.

A gente nem sabia, a desinformação na época era muito grande. Não tinha rede social e não tinha notícia rolando não. A gente botou “O Gramma” porque a gente se reunia na grama, na São Benedito, como tá nessa foto que você tem aí. Aí o Pereirinha – que está na foto – disse “Ah, vamos colocar Gramma com dois m, igual o jornal do comércio que tinha dois m”. Aí botamos dois “m”.

Quando a gente publica o jornal, que somos chamados na Polícia Federal, para explicar algumas coisas, aí eles falam assim: “Por que vocês botaram o nome do jornal de Cuba?”

A gente ia preso sem saber (risadas). Mas não, não tinha nada a ver, foi uma coincidência e uma boa coincidência (Oliveira in Mota, 04 jul. 2024, s/p).

A foto mencionada por Edmar foi levada para o momento da entrevista com o objetivo de auxiliar o trabalho da memória, elementos como esse podem estimular o surgimento de lembranças do período sobre o qual se conversa. Ao observar a fotografia o entrevistado refletiu sobre cada um dos sujeitos que compunham o quadro e lembrou-se ainda dos que estavam ausentes, conforme sua observação a falta de mulheres na fotografia se justificava pelo cenário autoritário do período e a necessidade de proteger suas identidades, pois estar inserida dentro desse grupo era considerado algo degradante para grande parte do imaginário local.



Figura 2: *Jovens do jornal O Gramma*

Fonte: arquivo do autor

Na imagem podemos identificar a base do grupo que forma o coletivo **Gramma**. Sentados da esquerda para a direita: Galvão, Haroldo, Arnaldo, Etim, Marcos Igreja, Durvalino, Pereira e Edmar. De pé: Paulo José.

Ao observamos os detalhes dessa fotografia, podemos perceber que a maior parte do grupo cultivava longas cabeleiras, esse ato – por si só – já era considerado uma indisciplina no contexto em que estavam inseridos. Também podemos confirmar que eles se reuniam em um espaço gramado, contudo isso não comprova em definitivo a motivação para o nome do jornal.

Em entrevista com o cartunista Gregório “Dodó” Macedo obtive a declaração que essa teria sido uma desculpa criada pelos jovens para fugir da repressão e do boicote. Conforme Dodó, a coerção era tamanha que se tornava praticamente impossível para os grupos dissonantes do governo realizarem a impressão de materiais em gráficas piauienses:

Porque assim, era tamanha a perseguição, o boicote... Tudo que era de dificuldade se criava. As gráficas e tudo mais. Porque pensa assim: quem era o principal cliente da gráfica x? Governo do Estado ou Prefeitura Municipal. Aí eles chegavam lá e “Pô, rapaz! Se tu continuar assim não vou mais continuar contigo. Tu fica dando espaço para esse moleques aí que ficam me denegrindo, se for assim vou cortar todas as encomendas que tenho contigo”. Aí os caras “Não, pode deixar comigo! Pelo amor de Deus, nem se preocupe!”, aí cortava, né?! Ah, e O Gramma já era uma crítica, porquê Granma é o nome do jornal oficial de Cuba, né?! Que veio lá da Rússia, esse nome “gramma”, veio do jornal soviético e depois o jornal de Cuba. Inclusive “gramma” com dois “m”. O Granma lá da Rússia e de Cuba! (Macedo in Mota, 07 dez. 2023, s/p)

Conforme a análise do cartunista Dodó Macêdo, o título do jornal seria uma clara referência aos jornais internacionais e uma crítica ao modelo político em curso no país. Todavia, essa declaração é bem mais cômoda para ele, visto que não estava integrado no grupo e analisava a partir de uma ótica externa. Os integrantes do grupo, por sua vez, se recusam a admitir que esse nome possuía alguma ligação com os periódicos socialistas. Poderíamos imaginar que os jovens do Gramma teriam feito um pacto de silêncio que perdura mesmo 5 décadas depois, dado o temor imposto pelo regime autoritário e a perseguição aos grupos de oposição.

Discutir a função do “não-dito” na história é colocar em pauta a zona sombria do silêncio, este pode ser motivado “pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos” (Pollack, 1989, p. 6). Para Michel Pollack essas lembranças proibidas, indizíveis ou vergonhosas são zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais e passam despercebidas pela sociedade englobante, pode-se considerar que a fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, seria um fator determinante para distinguir uma memória coletiva subterrânea de uma memória coletiva majoritária (Pollak, 1989, p.6).

Compreendemos que esses jovens jornalistas estavam em uma posição vulnerável ao se aventurar no mundo da escrita alternativa, até mesmo o processo de impressão dos seus textos exigia uma logística diferente dos veículos de comunicação do circuito tradicional. Conforme exposto na declaração de Dodó Macêdo e discutido no primeiro capítulo, os parques gráficos piauienses estavam subordinados aos interesses do governo municipal e estadual. Dessa forma, discursos como os desses sujeitos que destoavam das narrativas harmônicas precisavam fazer uso de meios paralelos – como mimeógrafos – para alcançar circulação.

Referências Bibliográficas

- Araújo Neto, T. (2022). Geleia Geral. In V. Campelo, P. J. Cunha, & G. Mendes (Orgs.), *Torquato Neto: arte inacabada* (p. 130). Teresina: EDUFPI.
- Araújo Neto, T. (2022). Let's play that. In V. Campelo, P. J. Cunha, & G. Mendes (Orgs.), *Torquato Neto: arte inacabada* (p. 133). Teresina: EDUFPI.
- Araújo, O. J. (1973). Uma vida só (Pare de tomar a pílula). In Odair José. Rio de Janeiro: Polydor.
- Benjamin, W. (1996). Teses sobre o conceito de história. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Vol. 1). São Paulo: Brasiliense.

- Brandão, L. (2014). Juventude em trânsito: corpos e linguagens da década de 1970 em Teresina. In M. Cerqueira (Org.), Itinerários da pesquisa em história: a polifonia de um campo. Teresina: EDUFPI.
- Cardoso, E. B. (2003). Múltiplas e singulares: história e memória de estudantes universitárias em Teresina (1930-1970). Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves.
- Castelo Branco, E. de A. (2023). Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. Teresina: Editora Cancioneiro.
- Favaretto, C. (2019). A contracultura entre a curtição e o experimental. São Paulo: N-1 Edições.
- Maciel, L. C. (1982). Negócio Seguinte. Rio de Janeiro: Codreci.
- Mota, C. A. de M. S. (2024). Por dentro da pauta: história política e cultural na imprensa do Piauí. Teresina: EdUESPI.
- Nazário, C. (2021, 8 de maio). Geraldo Vandré: da resistência à rendição. *A Nova Democracia*. Recuperado de [URL, se aplicável]
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, 2(3), 3-15.
- Veloso, C. (1967). Alegria, Alegria. In Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda.
- Veloso, C. (1997). Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ventura, Z. (1988). 1968: O ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

A IDENTIDADE TRANSNACIONAL LATINO-AMERICANA E O TROPICALISMO: REFLEXÕES DE TORQUATO NETO E JOSÉ CARLOS CAPINAN

LATIN AMERICAN TRANSNATIONAL IDENTITY AND TROPICALISM: REFLECTIONS BY TORQUATO NETO AND JOSÉ CARLOS CAPINAN

Dalane RUFINO, Universidade Federal do Piauí. E-mail: daianeuespi@gmail.com

Edwar CASTELO BRANCO, Universidade Federal do Piauí. E-mail: edwar2005@uol.com.br

Paula GUERRA, Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. E-mail: pguerra@letras.up.pt

<https://doi.org/10.21747/978-989-9193-02-4/coma9>

Resumo

Este artigo lança luz sobre um aspecto ainda pouco explorado nos estudos sobre o Tropicalismo: a transnacionalidade da cultura latino-americana. Através da obra torquateana, especialmente no texto escrito em formato de roteiro para a televisão intitulado *"Vida, Paixão e Banana do Tropicalismo: 1967 – 1968"*, em parceria com o também poeta e letrista tropicalista, José Carlos Capinam. Este último autor da canção *Soy Louco Por ti América*, feita em parceria com Gilberto Gil e que se tornou um hino à latinoamericanidade. No texto, discute-se a redefinição da cultura brasileira proposta pelos tropicalistas, tendo como base teórica o conceito de hibridismo cultural e multiculturalismo, de Canclini (2007) e Bhabha (1998); foram igualmente úteis o contexto das manifestações artísticas contemporâneas do Sul Global, tal como estudado por de Guerra (2022), e o fenômeno da pós-modernidade no Brasil no final dos anos de 1960, conforme Castelo Branco (2024).

Palavras-chave: Identidade. Transnacionalidade. América Latina. Torquato Neto.

Abstract

This article sheds light on an aspect still little explored in studies on Tropicalismo: the transnationality of Latin American culture. Through the work of Torquato Neto, especially in the text written in the format of a television script entitled “Vida, Paixão e Banana do Tropicalismo: 1967 – 1968,” in partnership with fellow tropicalist poet and lyricist, José Carlos Capinam. The latter is the author of the song *Soy Louco Por Ti América*, made in collaboration with Gilberto Gil and which became a hymn to Latin Americanness. The text discusses the redefinition of Brazilian culture proposed by the tropicalists, based on the theoretical concept of cultural hybridity and multiculturalism by Canclini (2007) and Bhabha (1998); it also draws on the context of contemporary artistic manifestations in the Global South, as studied by Guerra (2022), and the phenomenon of postmodernity in Brazil in the late 1960s, according to Castelo Branco (2024).

Keywords: Identity, Transnationality, Latin America, Torquato Neto.

Vida e paixão do tropicalismo

O contexto latino-americano das décadas de 1960 e 1970, quando países como o Brasil se encontravam submersos em regimes políticos ditatoriais, é, na perspectiva histórica, momento singular para se pensar a relação entre arte e política. No período, a juventude brasileira, principalmente a juventude universitária, ligada aos Centros Populares de Cultura – CPCs, da União Nacional dos Estudantes – UNE, empreendia pelo Brasil, através de eventos e produções artísticas, uma frente de resistência ao que esta juventude definia como imperialismo norte-americano.

A reação dos estudantes à ditadura militar no Brasil e ao mesmo tempo o alinhamento político dos ditadores com os Estados Unidos fazia com que parte da juventude brasileira tivesse certa ojeriza às influências norte-americanas na cultura. Eles lutavam contra o que chamavam de “colonização americana”: os jovens cepecistas defendiam uma cultura puramente brasileira, livre de influências externas, notadamente norte-americanas.

Neste contexto fomentava-se uma valorização da cultura dos territórios sul-americanos e o debate sobre a transnacionalidade da cultura aparece na obra do poeta, letrista da tropicália e jornalista Torquato Neto, especialmente no texto escrito em formato de roteiro para a televisão intitulado “Vida, Paixão e Banana do Tropicalismo: 1967 – 1968”, em parceria com o também poeta e letrista tropicalista, José Carlos Capinam.

“Vida, Paixão e Banana do Tropicalismo – 1967 – 1968” é o que no Jornalismo se chama de “**Script**” – um roteiro com indicações de como será montado o programa de TV, as falas, posicionamento de câmeras, uso de sons, de imagens e até mesmo de figurinos e cenários. Considera-se este como sendo o primeiro texto torquateano feito para o audiovisual, visto que até 1967 as experiências de Torquato com o jornalismo se deram exclusivamente nos veículos impressos, com pequenas atuações no rádio ²⁷.

Torquato deveria ser o Diretor do Programa, como fica explícito no **off** programado no final do **script**: “Este programa foi escrito por nossos parceiros Capinam e Torquato Neto, que também dirigiu”. No entanto, o roteiro de Torquato e Capinan não foi aceito e o programa foi gravado em outro formato, fato que não exclui a relevância histórica deste documento, pois apresenta o pensamento torquateano em sua fase tropicalista, além de marcar a escrita de Torquato para o audiovisual: um texto que pretendia ser materializado em falas e imagens.

É tão significativo o manifesto “Vida, Paixão e Banana do Tropicalismo – 1967 – 1968”, que no aniversário de 30 anos da Tropicália, em 1998, durante o evento “Tropicália 30 anos”, no Museu de Arte Moderna da Bahia, foi feita uma leitura dramática do texto dirigida por José Celso Martinez Corrêa²⁸ e contando com encenação de Caetano Veloso (Folha de São Paulo, 1998).

Segundo o roteiro de Torquato e Capinan, o primeiro programa de TV tropicalista marcaria também o seu fim: “1967 – 1968” como princípio e fim, vida e morte (paixão) do

²⁷ Segundo a Revista Intervalo, no ano de 1967, Torquato Neto trabalhou como produtor de um programa de Chico Buarque na Rádio Jovem Pan.

²⁸ José Celso Martinez Corrêa, nasceu em Araraquara, São Paulo, 1937. Diretor, autor e ator. Destacado encenador desde a década de 1960, inquieto e irreverente, líder do Teatro Oficina. Nos anos 1970, influenciado pelas experiências da contracultura, ganhou destaque como expoente da comunidade teatral e com montagens de criações coletivas. (Enciclopédia Itaú Cultural, 2023).

Tropicalismo. Além de estar no título, a ideia de fim está presente também em várias falas no roteiro, tais como esta que deveria ter sido narrada por Caetano Veloso e Gilberto Gil:

CAETANO E GIL (voz off) - Somos compositores. Estamos aqui para realizar a primeira e última manifestação conjunta de tudo que no ano de 67 e até hoje recebeu o nome de Tropicalismo foi uma tentativa crítica da cultura brasileira através da utilização, como matéria de todas as tendências expressão dessa cultura. Para demonstrar a necessidade de criação de uma cultura absolutamente nova. Por isso o Tropicalismo é uma fase crítica que se esgota quando cumpre o seu papel. Este programa pretende mostrar porque sentimos essa necessidade, quando ela nos surgiu e de que modo daremos por concluída uma boa parte do nosso trabalho. O Tropicalismo está no fim. E apenas demos os primeiros passos de uma longa travessia. (Capinan & Torquato, 1968, s/p).

Como se pode ver, trata-se de um anúncio de que os tropicalistas cumpriram o seu papel, tendo chegado o fim para eles. Entretanto, ao mesmo tempo, numa intencional contradição que é própria do tropicalismo, o texto anuncia que foram dados apenas os primeiros passos, indicando que o caminho deveria ser seguido. As transformações na maneira de fazer arte e de problematizar a cultura brasileira deveriam continuar. A ideia é reforçada ao final do roteiro, quando os jovens são conclamados a assumir as mudanças que, na visão de Torquato Neto e Capinam, se faziam necessárias. “Cada geração deve, numa opacidade relativa, descobrir sua missão. E cumpri-la ou traí-la”. (Capinam & Torquato, 1968, p.14).

No final do programa seria anunciada a morte do tropicalismo, representado em cena por um monumento feito de isopor. “GIL - O Tropicalismo está quase morto. Perto das sedução da moda, dos artifícios do tempo, da veleidade de ser o que não somos, ele morre”. No entanto, a morte do tropicalismo é relativa, porque aconteceria um transplante do coração tropicalista, representado ali pelo monumento, embora não se soubesse ainda quem iria receber este coração, o texto indica que poderia ser o “poder jovem”. (Capinan & Torquato, 1968, p.13).

NARRADOR-Estamos assistindo neste momento ao transplante do coração do monumento da Tropicália, que vai falecer. O momento é de enorme tensão coletiva. A Tropicália é o doador. Até o presente momento não podemos informar quem será o receptor do coração tropicalista. Há notícias de que será o PODER JOVEM. Mas por enquanto o coração restará entregue a si mesmo, conservado numa solução de sangue, suor e lágrimas.

O coração é colocado ritualmente no mapa da América do Sul. Percussão.

No instante em que os tambores param, Caetano e Gil se disparamentam ficando com roupas comuns. (Capinan & Torquato, 1968, p.13).

Como se pode ver, trata-se de um roteiro cheio de simbologias, Caetano e Gil tirando as roupas alegóricas tropicalistas e ficando com roupas comuns marcaria o fim daqueles tropicalistas e o transplante de coração representaria o início de uma nova fase.

O tropicalismo figura, na história do Brasil, como uma espécie de “retomada oswaldiana”. De modo geral, conforme demonstrado por Castelo Branco (2024), há um esforço discursivo para fazer convergir as criações tropicalistas para uma “linha evolutiva” da cultura brasileira. No manifesto ora em discussão percebe-se este esforço: o fim do tropicalismo apenas fecharia uma válvula – o coração postado no centro da América do Sul – que poderia e deveria ser reaberta no futuro.

Soy louco por ti América

Ao som de “Soy Loco por ti América”, canção de Capinan e Gilberto Gil, o roteiro de que trata este estudo constrói a ideia de integração entre as culturas brasileiras e dos demais países sul-americanos. Em espanhol, eles conclamam os outros países a descobrirem a “vereda tropical”:

GIL - El que es bueno para ellos es bueno para nosotros. Desculpem. Quisera recordar-lhe la brisa que besa e balancea la palma do coqueiro e el sabiá. Mas ai de nosotros. Non subieramos nuestros meurtos sobre la tierra de Latino-América. Quisera ser contente para saludar os mares, espumas e vientos, nossas bandeiras. Mas ai de nosotros, não llorassemos pelo desperdicio de nuestras virtudes e riquezas. Simon Bolivar, eu quero viver livre e morrer cidadão. Por que não encontramos nuestras vereda tropical? Uma vez começada la lucha tropicalista es indispensable ser consecuente. E a forma de triunfar. Encontrar a vereda tropical de América Nuestra. (Torquato & Capinan, 1968, p.7).

“Soy Louco Por ti América”, que se tornou um hino à latinoamericanidade, é canção sobre a qual paira uma nuvem de dúvidas. É incerta a sua autoria. Há muitas indefinições sobre atribuição ou não de sua autoria a Torquato Neto, que aparece no encarte do disco da primeira gravação, mas não aparece nas demais.

Soy loco por ti, América
Yo voy traer una mujer playera
Que su nombre sea Martí
Que su nombre sea Martí

Soy loco por ti de amores
Tenga como colores la espuma blanca
De Latinoamérica

Sorriso de quase nuvem
Os rios, canções, o medo
O corpo cheio de estrelas
Como se chama amante

Desse país sem nome
Esse tango, esse rancho
Esse povo, digam-me, arde
O fogo de conhecê-la

O nome do homem morto
Já não se pode dizê-lo, quem sabe?
Antes que o dia arrebente
O nome do homem morto
Antes que a definitiva
Noite se espalhe na América Latina

Espero a manhã que cante
O nome do homem morto
Não sejam palavras tristes
Um poema ainda existe
Com palmeiras, com trincheiras
Canções de guerra
Quem sabe canções do mar
A até te comover

Estou aqui de passagem
Sei que adiante
Um dia vou morrer
De susto, de bala ou vício
Num precipício de luzes
Entre saudades, soluços
Eu vou morrer de brucos
Nos braços, nos olhos
Sou louco por ti, América
Sou louco por ti de amores

A canção, como se pode ver, em sintonia com aquilo que era comum aos “tempos de chumbo”, expressa um medo: “Antes que a definitiva/ Noite se espalhe na América Latina”. Mas, ao mesmo tempo, expressa esperança: “Espero a manhã que cante”. A América Latina é unificada em um país, ainda sem nome, mas de um mesmo povo, que se quer conhecer. “Como se chama amante/ Desse país sem nome/ Esse tango, esse rancho/ Esse povo, digam-me, arde/ O fogo de conhecê-la”.

Observa-se que a estrutura narrativa de *Soy Louco Por ti América*, com mistura das duas línguas latinas – espanhol e português – assim como o conteúdo revelado em uma ideologia que enaltece o povo e a cultura latino-americano é muito similar ao que se encontra no roteiro “Vida, paixão e banana do tropicalismo – 1967 - 1968”. Ambos propõem um tropicalismo para além do Brasil, que poderia ser integrador tal qual foi a luta bolivariana por uma única américa espanhola, livre e independente. A luta tropicalista deveria ser “consequente”, deveria seguir, deveria continuar.

Lidos conjuntamente o manifesto e a música apontam o tropicalismo como um corte na cultura artística brasileira. Corte que, tal como o modernismo da década de 1920, pretensamente fermentaria o campo para novas experiências futuras. Quem retomaria o coração “loco por latino américa” e o faria novamente bater?

Naqueles anos de 1967 e 1968, quando o roteiro e a letra em questão foram escritos, assim como o livro *Panamérica*, de José Agrippino de Paula, publicado pela editora Tridente, os jovens da América do Sul reverberavam os impactos políticos do assassinato de Che Guevara – Ernesto Rafael Guevara de la Serna – morto no ano anterior, quando liderava grupos revolucionários na Colômbia. Che foi transformado em símbolo da luta antiimperialista na américa do Sul. Em entrevista a Ana de Oliveira para o site *tropicália.com.br*, Capinan diz que o roteiro de “Vida, Paixão e banana do tropicalismo” fazia referências às guerrilhas e a Che Guevara:

Até hoje acho que só um delírio revolucionário tropicalista poderia pensar num programa como aquele. Fizemos o roteiro na casa de Zé Celso Martinez Corrêa, que era o diretor. Era um painel delirante. Em *Verdade Tropical*, Caetano se refere a esse programa como algo suicida, impossível de ser produzido naquela época dentro da televisão. Lá estavam claramente a questão das guerrilhas e uma citação de Che Guevara, que tinha acabado de morrer. Era prioridade continental acabar com as guerrilhas. Mesmo sendo comunista, eu não era a favor delas, mas admirava a pureza romântica de Che. Grande Otelo era o apresentador. E era um musical, com Luiz Gonzaga, Vicente Celestino... Era uma ideia rebelde, que não deixava nada em pé. E não por desamor. Porque o Tropicalismo não dizia “Estamos criticando vocês”, e sim “Somos filhos disso tudo, e não somos melhores, apenas discordamos disso com afeto”. É a melhor coisa pra expressar esse sentimento. Talvez eu tenha aprendido isso com a interpretação de Caetano para “Coração Materno”, de Vicente

Celestino. Não é paródia nem rejeição. Quando isso emocionava a gente da minha casa, eu estava presente e gostava. Assim como, menino, gostava de rumba, que pra mim era música brasileira. “Soy Loco por Ti, América”, é isso. (Capinan, 2023, s/p).

A América do Sul aparece em outras referências no texto, logo na abertura do programa deveria aparecer uma imagem do hemisfério sul, seguido de um **zoom** focando o mapa do Brasil, seguindo de uma cartela com o que seria um conceito: “Tropicalismo nome dado pelo colonismo oficial a uma série de manifestações culturais espontâneas surgidas durante o ano de 67 e portanto, logo destinadas à deturpação e à morte”. (Torquato & Capinan, 1968, p.2).

O tropicalismo como uma denominação posterior ao acontecimento de manifestações artísticas de forma espontânea foi muito bem interpretado por Castelo Branco (2024) ao discorrer em sua pesquisa sobre a “invenção da tropicália”. O tropicalismo como um “universo multifacetado”, com inúmeras virtualidades, numa perspectiva de guarda-chuva, abrigou artistas, ideias e trabalhos que apontavam indícios de ruptura com as formas anteriores de fazer arte no Brasil, especialmente a música. “Aqueles manifestações foram inventadas como movimento coeso à posteriori, a partir de um esforço discursivo que igualou diferentes”. (Castelo Branco, 2024, pp.101-102).

O texto “Vida, paixão e banana do Tropicalismo – 1967 – 1968” faz justamente a reunião de elementos que remetem às manifestações artísticas e aos artistas que foram reunidos no que se convencionou chamar de “Movimento Tropicalista”. No roteiro, o próprio locutor do programa anuncia que a estrutura se assemelha aos rituais e as formas da comunicação de massa.

[...] missa, carnaval, dramalhão, candomblé, teatro, cinema, sessão espírita, poesia popular, Chacrinha, inauguração, discurso, demagogia, sermão, orações, ufanismo, revolução, transplante, saudosismo, regionalismo, bossa, americanismo, turismo, getulismo, construção e destruição tipo Judas em sábado de aleluia. (Torquato & Capinan, 1968, p.9).

O roteiro previa encenações teatrais intercaladas com apresentações musicais, sempre usando elementos do tropicalismo referentes à peça “O Rei da Vela”, encenada pelo Teatro Oficina e dirigida por José Celso Martinez Correa, e ao filme Terra em Transe, de Glauber Rocha. Havia ainda a previsão para entrevistas dentro do programa, como ponte para a participação de convidados tais como Nelson Motta, Gilberto Freire e Chacrinha. No entanto o roteiro não foi seguido e o programa foi feito em outro formato. O Jornal da Tarde registrou na reportagem “Depois da festa, uma ceia de bananas e abacaxis”, que o programa foi gravado em formato de uma festa, na “Gafieira Som” de Cristal para um público presente de 2 mil pessoas com o nome de “Tropicália ou Panis Et Circenses”.

A festa começa, Grande Otelo, sentado no chão diz:

-Está na hora do Tropicalismo. Tropicalismo é discurso! Tropicalismo é o Chacrinha! Tropicalismo é homenagem! Tropicalismo é demagogia!

Gilberto Gil grita:

-Tropicalismo é uma questão de bom senso!

Grande Otelo continua:

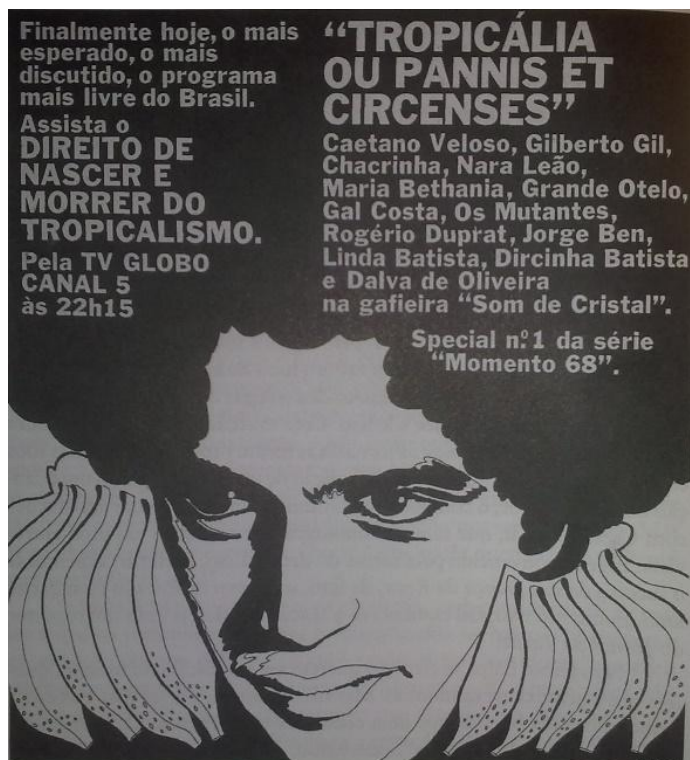
-Tropicalismo é às margens plácidas, é assistir ao Direito de Nascer, tropicalismo é uma bênção dos céus! Está inaugurado o tropicalismo na televisão brasileira!

Nessa hora todo mundo canta Chiquita Bacana. Depois Caetano canta Tropicália. O público o acompanha.

Lá do fundo, sai uma procissão, com os cantores da noite. Quem vai na frente leva, espetado em um pau, um crânio de boi. Atrás vem anjos, velas, roupas longas de cores berrantes.

-É o Festival da bagunça, comenta alguém.

Mas o público aplaude e continua aplaudindo quando Caetano canta de novo, e depois Os Mutantes. Os aplausos maiores são quando Gil canta Miserere Nobis, numa encenação de luzes que se apagam e se acendem rapidamente no final da música. (Jornal da Tarde, 1968, s/p).



Cartaz do Programa que foi ao ar na TV Globo com o rosto de Caetano Veloso

Vicente Celestino, um dos convidados que cantaria no show para a TV, faleceu algumas horas antes. Caetano e Gil permaneceram um tempo no hospital com o amigo e depois resolveram prosseguir com o show, que iniciou somente a 1 hora da madrugada. Não foram encontrados registros de que Torquato tenha participado da gravação do programa. Nem se o fato do roteiro de Torquato e Capinam não ter sido aceito causou algum mal-estar entre os tropicalistas.

Torquatália: teorizações sobre o tropicalismo

Além do roteiro "Vida, paixão e banana do tropicalismo", outros dois textos, também escritos por Torquato Neto no ano de 1968, dão pistas de seu pensamento tropicalista: "Tropicalismo para principiantes" e "Torquatália III". Ambos são manifestos. Sobre o primeiro paira dúvida sobre se chegou a ser publicado, pois o documento só foi identificado na forma original datilografado; o segundo foi publicado em *O Estudo*, jornalzinho do colégio São Fernando, editado por Ivan Cardoso, que no futuro dirigiria o filme "Nosferato no Brasil", no qual Torquato Neto atua como o protagonista que interpreta o vampiro Nosferato.

Em “Tropicalismo para principiantes” Torquato anuncia o lançamento do tropicalismo, como “um movimento pop autenticamente brasileiro”, feito por “um grupo de intelectuais reunidos no Rio – cineastas, jornalistas, compositores, poetas e artistas plásticos”. Em seguida, apresenta um conceito para o que seria este movimento: “Assumir completamente tudo o que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido. Eis o que é”. (Neto & Pires, 2004, p.59).

Com humor ácido, que lhe era peculiar, Torquato diz que será colocado vitórias-régias na piscina do Copacabana Palace para a festa de lançamento do tropicalismo e que o mesmo pode acontecer qualquer dia, fazendo referência ao texto “A Cruzada Tropicalista”, de Nelson Motta, publicado no jornal *Última Hora*, no dia [qual?!] de fevereiro daquele ano. Embora o manifesto de Torquato não tenha data, pressupõe-se que foi escrito no início de fevereiro de 1968, na mesma semana da publicação de Nelson Motta. “Porta-voz do tropicalismo, por enquanto, é o jornalista e compositor Nelson Motta, que divulgou esta semana, num vespertino carioca, o primeiro manifesto do movimento”. (Neto & Pires, 2004, p.59).

Como dito anteriormente, este texto analisa a redefinição da cultura brasileira proposta pelos tropicalistas tendo como base teórica o conceito de hibridismo cultural, de Canclini (2007) e Bhabha (1998). Quando estruturas socioculturais diferentes se misturam, ocasionando o rompimento das barreiras que separam o que é culto, popular e massivo. Esta mistura, que se dá nos aspectos culturais, econômicos e políticos, promove uma nova configuração cultural, chamada por Canclini de multiculturalidade. (Canclini, 2007, p. 40).

No manifesto “Torquatália III”, palavra que faz menção à junção do nome Torquato com tropicália, ele apresenta sete tópicos com ideias sobre o tropicalismo. “[...] a tropicália é a medida mais justa do possível, no coração surrealista do Brasil, porque é a opção mais natural e ampla”. Torquato está preocupado em expandir a tropicália e não em restringir a um conceito:

6 – eu escolho a tropicália porque não é liberal mas porque é libertina. a antifórmula superabrangente: o tropicalismo está morto, viva a tropicália. todas as propostas serão aceitas, menos as conformistas. (seja marginal). todos os papos, menos os repressivos (seja herói). e a voz de ouro do brasil canta para você”. (Neto & Pires, 2004, p. 63).

Ao escrever narrativas sobre o tropicalismo, mesmo tentando não restringir seu conceito, Torquato elabora um discurso que, de certa forma, sintetiza as ideias tidas como tropicalistas. A posteriori, estes textos, assimilados como documentos históricos, como se deu no livro *Torquatália*, organizado por Paulo Roberto Pires, produz saberes sobre aquele tropicalismo, chamado de movimento. Saberes tratados aqui como construção histórica, no sentido dado por Foucault (2008), onde as práticas discursivas produzem verdades e estas verdades são convertidas em questões históricas. O autor trata a linguagem como elemento estruturador da relação do ser humano com o real, focando as suas análises nas práticas discursivas.

Assim, não se pode decifrar com certeza os sentidos objetivados por Torquato Neto ao escrever estes dois manifestos, pois os textos, como elementos históricos de construção de saberes e de verdades, podem ser volúveis conforme a época e as apropriações que são feitas sobre eles.

Uma formação discursiva não desempenha, pois, o papel de uma figura que para o tempo e o congela por décadas ou séculos: ela determina uma regularidade própria de processos temporais; coloca o princípio de articulação entre uma série de acontecimentos discursivos e outras séries de acontecimentos, transformações, mutações e processos. Não se trata de uma forma intemporal, mas de um esquema de correspondência entre diversas séries temporais.” (Foucault, 2008, p. 83)

Torquato tinha muita consciência do poder da linguagem e uma nítida preocupação em não limitar o tropicalismo. Na entrevista concedida por ele ao radialista gaúcho Vanderlei Malta da Cunha durante o IV Festival da Música Brasileira da Record em São Paulo, no ano de 1968, citada no capítulo 1, Torquato diz que nenhuma frase resolveria claramente a pergunta sobre o que é tropicalismo, pois ele é abrangente e livre.

“Mas o que é o tropicalismo? Tropicalismo é você fazer um exercício de liberdade, eu sei lá, é mil coisas. Você pode dizer mil frases a respeito disso, mas de fato nenhuma frase resolve”. (Neto, 1968, s/p).

Mas não há como fugir das amarras da linguagem e toda palavra guarda uma cilada, sendo os significados imprevisíveis, como bem disse o próprio Torquato em poema publicado pós-morte no livro “Os Últimos dias de Paupéria”:

Quando eu recito ou quando eu escrevo uma palavra, um mundo poluído explode comigo e logo os estilhaços desse corpo arrebatado, retalhado em lascas de corte e fogo e morte (como napalm), espalham imprevisíveis significados ao redor de mim. [...] uma palavra é mais que uma palavra, além de uma cilada. Agora não se fala nada e tudo é transparente em cada forma; qualquer palavra é um gesto e em sua orla os pássaros de sempre cantam apenas uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica. [...] Escrevo, leio, rasgo, toco fogo e vou ao cinema. (Neto, 1982, s/p).

As publicações posteriores ao tropicalismo foram construindo os saberes sobre ele, objetivando também os sujeitos que o compunham, porque tais publicações são o resultado de uma elaboração discursiva feita ao longo do tempo, como bem discorreu Castelo Branco:

A Tropicália, portanto, esta enorme metáfora do Brasil pós-moderno, inventada como um ‘movimento’ que teria ganhado consistência especialmente em razão dos talentos pessoais e da missão e visão revolucionária de Caetano Veloso e Gilberto Gil é o resultado de uma formação discursiva que objetivou arbitrariamente os lugares-sujeito e cada um. (Castelo Branco, 2024, p.129).

Nos manifestos, na entrevista e no roteiro Vida, paixão e banana do tropicalismo, Torquato tenta não conceituar, conceituando, faz a sua própria objetivação do tropicalismo: explicações dadas em jornais ou rádio. Assim, os textos de Torquato, de Nelson Motta e de outros jornalistas, além daqueles de Caetano Veloso no livro Verdade Tropical (1997) e dos diversos artigos e teses, entrevistas, sites, imagens, vão, no decorrer do tempo, dando forma, objetificando a tropicália.

Uma formação discursiva não desempenha, pois, o papel de uma figura que para o tempo e o congela por décadas ou séculos: ela determina uma regularidade própria de processos temporais; coloca o princípio de articulação entre uma série de acontecimentos discursivos e outras séries de acontecimentos, transformações, mutações e processos. Não se trata de uma forma intemporal, mas de um esquema de correspondência entre diversas séries temporais. (Foucault, 2008, p.83)

Trabalhando muito bem a linguagem, Torquato Neto contribuiu, através das manifestações e manifestos tropicalistas, a elaborar e expor uma cultura brasileira multifacetada, como uma geleia geral, com bumba-meu-boi, rock iê-iê-iê, disco do Sinatra, com relíquias que vão dos destaques da Portela à carne seca na janela, como diz a letra da música “Geleia Geral”, de autoria dele, no disco “Panis Et Circenses”, de 1968, considerado o disco manifesto da Tropicália.

Considerações finais

A obra jornalística e artística de Torquato Neto e Capinam antecipou os conceitos acerca da multiculturalidade, colocando em debate a questão da transnacionalidade da cultura brasileira. Eles não se fecharam aos conceitos de cultura única ou estagnada, muito comum nos anos de 1960 com a eclosão do nacional popular, pelo contrário, perceberam o hibridismo cultural que acontecia entre os povos, entre os países e como as várias manifestações poderiam gerar manifestações artísticas novas, autênticas e revolucionárias.

O tropicalismo, portanto, manifestou-se para além da materialidade artística das obras diversas, mas também no campo de teorização sobre a identidade cultural brasileira, antecipando discussões que só eclodiriam no mundo nos anos de 1980 com os estudos culturais.

Ao inserir culturalmente o Brasil na América Latina e vice e versa, Capinan e Torquato apresentam um olhar geográfico acerca das relações advindas dos processos históricos comuns ao povo latino-americano: a colonização e a hibridização cultural que se deu desde

a chegada dos europeus ao continente. Ao juntar os idiomas português e espanhol em “Vida, Paixão e Banana do Tropicalismo” e em “Soy Loco Por Ti América”, os poetas falam da proximidade entre o Brasil e a América espanhola, também submersa no mesmo processo multicultural.

Escritos há 56 anos, estes documentos permanecem atuais, originalmente textos de música e jornalismo, tornaram-se históricos, inventariando o passado e dando contornos ao presente.

Financiamento

Esta pesquisa contou com o financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, através do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior - PDSE do Ministério da Educação do Brasil.

Referências Bibliográficas

Bhabha, H. (1998). *O local da cultura* (M. Ávila, E. L. de Lima Reis, & G. R. Gonçalves, Trans.). UFMG.

Castelo Branco, E. A. (2024). *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. Annablume.

Canclini, N. G. (2007). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (4ª ed.). EDUSP.

Capinan, C. (2023). Entrevista concedida à jornalista Ana de Oliveira. *Tropicália*. Disponível em: <https://tropicalia.com.br>.

Jornal da Tarde. (1968). Depois da festa, uma ceia de bananas e abacaxis. *Tropicália*. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/depois-da-festa-uma-ceia-de-bananas-e-abacaxis>.

Foucault, M. (2008). *A ordem do discurso*. Edições Loyola.

Guerra, P. (2022). Sul, sertão e flores: uma propedêutica necessária para compreender as manifestações artísticas contemporâneas do Sul Global. *Revista Científica Internacional da Universidade do Porto*, 12(3), 45–67.

Neto, T., & Capinan, C. (1968). *Vida, Paixão e Banana do Tropicalismo: 1967-1968* [Arquivo]. Acervo Torquato Neto.

Neto, T. (1968). Entrevista concedida ao jornalista Vanderlei Malta da Cunha. São Paulo.

Neto, T. (1982). *Últimos dias de Paupéria*. Editora Brasiliense.

Neto, T. & Pires, P. R. (Org.) (2004). *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto. Vol. II: Geleia Geral*. Rocco.

Veloso, C. (1997). *Verdade tropical*. Companhia das Letras.