

Epistemologias & Estéticas

A INTERDISCIPLINARIDADE NOS
ESTUDOS EM COMUNICAÇÃO

ORG.: FÁBIO PEZZI PARODE
THIAGO HENRIQUE GONÇALVES ALVES



EPISTEMOLOGIAS E ESTÉTICAS

EPISTEMOLOGIAS E ESTÉTICAS

A INTERDISCIPLINARIDADE NOS ESTUDOS EM COMUNICAÇÃO

Organizadores

Fábio Pezzi Parode

Thiago Henrique Gonçalves Alves



Diagramação: Marcelo Alves

Capa: Gabrielle do Carmo; Vagner Gonzaga Sales Tabosa



A Editora Fi segue orientação da política de distribuição e compartilhamento da Creative Commons Atribuição-Compartilhual 4.0 Internacional https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

E64 Epistemologias e estéticas: a interdisciplinaridade nos estudos em comunicação [recurso eletrônico] / Fábio Pezzi Parode e Thiago Henrique Gonçalves Alves (orgs.). – Cachoeirinha : Fi, 2024.

343p.

ISBN 978-65-5272-033-7

DOI 10.22350/9786552720337

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Comunicação social – Epistemologia – Estética. I. Parode, Fábio Pezzi. II. Alves, Thiago Henrique Gonçalves.

CDU 316.77:165

Catalogação na publicação: Mônica Ballejo Canto – CRB 10/1023

SUMÁRIO

Apresentação	7
<i>Fábio Pezzi Parode</i>	
1	15
Crítica à paradoxalidade dos termos: <i>fake news</i> como contradição epistemológica	
<i>Thiago Henrique de Jesus Silva</i>	
2	49
Folkcomunicação e expressões populares no Tik Tok: internacionalização do Funk	
<i>Maximiliano Oscar Zapata</i>	
<i>Fábio Pezzi Parode</i>	
3	67
Juventude Comunicativa: Cultura da Casa	
<i>Luciene Ribeiro de Sousa</i>	
<i>Catarina Tereza Farias de Oliveira</i>	
4	83
Entidades-hifenizadas: po_ética da mediação-de-leituras no Ceará	
<i>Francisco Rômulo do Nascimento Silva</i>	
5	111
Ilhinha, Ilha Grande, Ilha dos Lençóis e a lenda do Touro Encantado	
<i>Camila Chaves Ferreira</i>	
6	125
Memórias e mídias: a interseção da comunicação visual e educacional	
<i>Renata Cavalcante de Oliveira</i>	
7	137
Entre mestiçagens e multimodalidades: quadrinhos como modos de ler, produzir e mediar mundos	
<i>Patrícia M. Matos Albuquerque</i>	
8	159
Monstros em Cordel: fronteira e semiosfera	
<i>Felipe Lima Rodrigues</i>	
<i>Gabriela Reinaldo</i>	

- 9** **193**
Vinhetas epistemológicas? Apontamentos entre histórias em quadrinhos e a epistemologia da Comunicação
Thiago Henrique Gonçalves Alves
- 10** **207**
Orixás, laôs: pedras e corpos como elementos divinos
George Ulysses R. Sousa
- 11** **219**
Construções imagético-simbólicas de uma terra santa: a cidade de Santana do Cariri - CE a partir dos espaços sagrados de Benigna
Joedson Kelvin Felix de Oliveira
- 12** **245**
Estudar, criar, apreciar quadrinhos: diferentes faces do conhecimento da nona arte
Rédi Roger Bauer Bortoluzzi
- 13** **261**
Museus e centros culturais como epistemologias públicas: instrumentos de mediação e transformação Social
Pedro Henrique Azevedo Moreira
- 14** **277**
Mesmos corpos, novas histórias: o ciclo da representatividade
Carolina Tavares Matos
- 15** **295**
Pressupostos epistemológicos da Comunicação Alternativa e da Afrocentricidade em diálogo com a Mídia Negra
Nayara Nascimento de Sousa
- 16** **311**
Moda & Desenvolvimento Sustentável: relações epistemológicas entre o slow fashion e a Agenda 2030
Lígia Nottingham de Carvalho Rocha
- 17** **329**
Informação, opinião e Jornalismo como forma conhecimento
Helder Ronan de Souza Mourão

APRESENTAÇÃO

Fábio Pezzi Parode

A proposta deste livro partiu de um laboratório de estudos interdisciplinares, envolvendo comunicação, arte, semiótica e filosofia, abarcando a episteme fundamental das pesquisas realizadas ao longo de minha trajetória no Programa de pós-graduação em Comunicação da UFC. Esta obra só se tornou possível graças ao financiamento da Capes, com verba específica para a Promoção do Desenvolvimento da Pós-graduação (PDPG) liberada para o PPGCom.

Estes artigos estão associados a três pesquisas que realizei no PPGCom desde 2018 até 2024. Ao longo dos seminários e da pesquisa realizada pelos discentes, os artigos foram coletados e encaminhados ao processo editorial que já havia começado enquanto projeto. A título informativo, minha primeira pesquisa, focou em Estética, Comunicação e Poder, já a segunda pesquisa que realizei, e que faz parte do escopo deste livro, envolve a problemática das linguagens e expressões culturais na mídia, cotejando o conceito de mestiçagem na arte e na mídia, o conceito de intermediação e hibridismo cultural. Esses conceitos foram trabalhados ao longo de três seminários: “História e Imagem”, “Estética, Cultura e Comunicação: intertextualidade, hibridismo e mestiçagem na arte” e “Fundamentos Epistemológicos da Comunicação”. Após os debates e apresentações dos seminários, o resultado materializado na forma de artigos, orientados e focados nestes eixos investigativos, propunham uma articulação com as pesquisas realizadas individualmente por cada discente mas dentro do escopo geral das propostas das disciplinas. A estratégia foi articular o

conteúdo dos seminários com os interesses já definidos em cada projeto em andamento no mestrado e no doutorado.

O último seminário "Fundamentos Epistemológicos da Comunicação" ganhou maior ênfase no corpo desta publicação e isso se deve ao fato de que esta disciplina é obrigatória dentro do quadro das ofertas disciplinares do PPGCom. As outras duas disciplinas foram ofertadas de modo optativo, restringindo-se aos discentes que com elas se identificaram. Ainda que a problemática de uma reflexão sobre a dimensão epistemológica da pesquisa seja central no propósito deste seminário, sua maior riqueza se deveu ao fato de termos incluído os conceitos de transdisciplinaridade, interdisciplinaridade e também o de intertextualidade, abrindo o *locus* de investigação de cada pesquisa para seu processo interno, suas camadas reflexivas e linhas transversais. Afinal o que de fato está contido em cada pesquisa, para onde ela se direciona e quais são suas implicações para o campo específico da comunicação, para a sociedade e para o futuro da humanidade?

Dessa forma, os seminários também funcionaram como meios de ativação de um espaço de reflexão e crítica, permitindo que cada um pudesse se posicionar frente a um processo articulado entre sujeito pesquisador, sociedade e produção científica. Os desafios e incertezas ao longo deste caminho foram inúmeros, desde a falta de políticas regulares e abrangentes para financiamento da pesquisa, pandemia, greve na universidade, enfim, tensões de diversas naturezas que assombraram o percurso e as condições de produção desta obra. Entretanto, uma vez vencidos, estes desafios se tornam aprendizagens e parte do percurso.

O que fundamenta cada pesquisa, qual o papel de cada abordagem diante de um contexto mais amplo, qual o projeto de futuro proposto, quais as implicações humanas, socioambientais, no quadro das relações

de poder, enfim, esses foram apenas alguns dos motes que direcionaram esse laboratório de pesquisa, envolvendo os seminários, as exposições dos discentes e particularmente, a produção textual que resulta nesta publicação. O princípio que motivou, não apenas a experiência do laboratório, mas a organização desta obra, é a dimensão da responsabilidade da pesquisa, do papel da ciência, do fundamento lógico que organiza o processo investigativo. Ter a consciência de sua estrutura interna e suas implicações externas, aprofunda o estofa da proposta investigativa e amplia seu espectro em relação a seus resultados aplicados.

Esta publicação, focada especialmente na produção discente do programa de pós-graduação em Comunicação, proporciona um panorama da realização das pesquisas realizadas no programa, seus fundamentos e sua episteme, com provocações e problematizações acerca dos Objetivos para o Desenvolvimento Sustentável (ODS), procurando alinhar o escopo das pesquisas com os objetivos a serem alcançados por todas as sociedades globais, tendo em vista a crise ambiental e o futuro do planeta. Ademais, a exposição das ideias e dos percursos de investigação, das linhas teóricas e metodológicas adotadas e trabalhadas neste PPGCom permite-nos ampliar as possibilidades de construção de redes de pesquisa para além dos muros da UFC, pois, na medida que esta obra é difundida, abre-se um horizonte de novos projetos, contatos e aplicações para as propostas aqui apresentadas.

Epistemologias e Estéticas: a interdisciplinaridade nos estudos em Comunicação divide-se em dois eixos principais: Estéticas e Epistemologias. No total são 16 artigos que abordam os seguintes temas:

Crítica à paradoxalidade dos termos: *fake news* como contradição epistemológica, escrito por Thiago Henrique de Jesus Silva, trata da Comunicação digital, do problema da Desinformação e busca

compreender a Epistemologia da pesquisa para melhor articular seus objetivos e problema de investigação.

Folkcomunicação e expressões populares no Tik Tok: internacionalização do Funk, artigo escrito por Maximiliano Oscar Zapata em parceria com seu orientador o prof. Dr. Fábio Pezzi Parode, aborda a problemática dos processos midiáticos, focando no Tik Tok e na expressão cultural e popular de grupos minoritários dentro da plataforma, problematizando a dimensão estética e política destas manifestações no escopo do audiovisual.

Juventude Comunicativa: Cultura da Casa, artigo de Luciene Ribeiro de Sousa e sua orientador a profa. Dra. Catarina Tereza Farias de Oliveira, parte de uma experiência imersiva na instituição de acolhimento de jovens em situação de risco na cidade de Fortaleza, a Casa da Vovó Dedé, onde os procedimentos pedagógicos, entre outras abordagens, focam na arte, música e Comunicação, a partir de uma episteme decolonial.

Entidades-Hifenizadas: po_ética da mediação-de-leituras no Ceará, artigo escrito por Francisco Rômulo do Nascimento Silva, aborda o conceito de antimuseu, do papel das mediadoras culturais focadas nas práticas de leituras e no desenvolvimento do pensamento sobre a condição da pessoa de pele negra nas sociedades ocidentais, predominantemente dominadas pelas estruturas de poder impostas pelas pessoas de pele branca. Avançar o horizonte investigativo desta problemática é fundamental para o pensamento contemporâneo acerca das epistemologias e estéticas da comunicação atual.

Ilhinha, Ilha Grande, Ilha dos Lençóis e a lenda do Touro Encantado, escrito por Camila Chaves Ferreira aborda o papel do mito e da cultura no horizonte da produção das subjetividades dos indivíduos afetados pelo contexto histórico e geográfico das ilhas, mais

especificamente, da Ilha dos Lençóis, abordando a problemática da memória, da tradução e do horizonte perceptivo daqueles que são afetados pelos contos, mitos e lendas regionais.

Memórias e Mídias: a interseção da comunicação visual e educacional, escrito por Renata Cavalcante de Oliveira, foca no papel dos memes, uma linguagem contemporânea que afeta a cultura atual, e para tal, a autora utiliza-se de estratégias pedagógicas de articulação comunicativa, utilizando-se de fotos de família, disponibilizando seu espaço pessoal para um diálogo aberto com alunos da Rede Cuca, na cidade de Fortaleza. O desafio é explorar o espaço criativo do audiovisual com esta linguagem nova, o que pode apresentar descobertas inusitadas, originais e atualizadas.

Entre mestiçagens e multimodalidades: quadrinhos como modos de ler, produzir e mediar mundos, artigo escrito por Patrícia M. Matos Albuquerque, foca na problemática da mestiçagem, nas Histórias em Quadrinhos a partir de uma abordagem decolonial, buscando um distanciamento das abordagens hegemônicas de viés europeu e ou saxônico.

Monstros em cordel: fronteira e semiosfera, escrito por Felipe Lima Rodrigues em parceria com sua orientadora a profa. Dra. Gabriela Reinaldo, traz uma abordagem sobre os fundamentos e simbolismos em torno da figura do monstro, explorando o universo do sentido cultural e político deste universo singular que faz apelo a noção de diferença e processo de exclusão. Para tal, os autores articulam as práticas dos contos e da literatura de cordel, buscando referências na cultura do nordeste brasileiro. Qual o papel do monstro na cultura? As reflexões a partir desse questionamento são fundamentadas na semiótica da cultura.

Vinhetas epistemológicas? apontamentos entre histórias em quadrinhos e a epistemologia da Comunicação, escrito por Thiago Henrique Gonçalves Alves, aborda o contexto da linguagem dos quadrinhos, resgatando sua dimensão histórica e seu papel cultural, problematizando os quadrinhos como meio de expressão comunicacional que carrega uma episteme própria, articulada entre linguagem comunicacional e expressão de arte.

Orixás, Iaôs: pedras e corpos como elementos divinos, escrito por George Ulysses R. Sousa, aborda a relação da comunicação, da estética com o universo da espiritualidade, focando na materialidade das linguagens visuais, da arte, da dança, da sonoridade. Busca resgatar, através de uma semiótica dos terreiros, uma ancestralidade que carrega a força da resistência e da afirmação da cultura dos povos afrodiaspóricos que trouxeram para o Brasil sua contribuição e originalidade cultural.

Construções imagético-simbólicas de uma terra santa: a cidade de Santana do Cariri - CE a partir dos espaços sagrados de Benigna, artigo produzido por Joedson Kelvin Felix de Oliveira, problematiza o campo do imaginário religioso em sua articulação com os poderes instituídos, seja pelo catolicismo, seja pelas políticas de estado. O autor traz para o espaço reflexivo da comunicação, o caso da cidade de Santana do Cariri e da instauração de um complexo turístico religioso voltado para os devotos da santa Benigna. Cotejando passado e presente, o autor faz um resgate histórico do trágico episódio da garota brutalmente assassinada a golpes de facção em sua adolescência por ter se recusado a um assédio sexual e resalta os paradoxos da realidade atual onde há o envolvimento de interesses dos poderes instituídos em torno deste episódio.

Estudar, criar, apreciar quadrinhos: diferentes faces do conhecimento da nona arte, escrito por Rédi Roger Bauer Bortoluzzi, aborda a linguagem dos quadrinhos e questiona sua relação com a comunicação de massa. O autor discorre sobre a definição e as características dos quadrinhos, conceituando e estabelecendo diferenças entre outras modalidades de narrativas visuais.

Museus e centros culturais como epistemologias públicas: instrumentos de mediação e transformação social, de autoria de Pedro Henrique Azevedo Moreira, problematiza o papel dos equipamentos culturais, mais especificamente os museus. O autor questiona a interação dos museus com a sociedade e com a construção de espaços genuinamente democráticos. Para que servem os museus? Essa pergunta atravessa sua pesquisa, levando-o ao campo conceitual do antimuseu, do pós-museu. Para tal empreendimento, o autor traz uma reflexão acerca do complexo de arte Dragão do Mar na cidade de Fortaleza, problematizando o papel das coleções e das epistemes que lhes dão sustentação.

Mesmos corpos, novas histórias: o ciclo da representatividade, artigo de Carolina Tavares Matos, problematiza o audiovisual e sua produção de estereótipos. A autora traz uma reflexão acerca do fundamento da discriminação social a partir da produção estereotipada do cinema. Foca na problemática da transgeneridade no audiovisual e suas implicações sociais.

Pressupostos epistemológicos da Comunicação Alternativa e da Afrocentricidade em diálogo com a Mídia Negra, artigo de Nayara Nascimento de Sousa, parte de uma reflexão acerca da mídia alternativa, focando particularmente na produção da mídia intitulada *mídia negra* da região do nordeste, onde a comunidade afrodescendente articulou-se como forma de integração, cultivo de cultura e resistência. A autora

faz um resgate histórico e conceitual acerca das mídias alternativas focadas na questão da afrocentricidade.

Informação, opinião e Jornalismo como forma de conhecimento, de autoria de Helder Ronan de Souza Mourão, problematiza o jornalismo como prática e meio de produção de conhecimento. Busca referenciais na história do jornalismo, no seu papel social e político ao longo da estruturação dos conhecimentos acerca deste fazer, seja enquanto campo comunicacional, seja enquanto articulador e produtor de conhecimento. Agradecimento especial ao Thiago Henrique Gonçalves Alves, doutorando do PPGCOM, que contribuiu com a organização deste livro e também a profa. Gabriela Reinaldo que apoiou a realização desta obra.

Obrigado a Capes, obrigado ao PPGCom!
Desejamos a todas, todes e todos, uma excelente leitura!

Fortaleza, outubro 2024.

1

CRÍTICA À PARADOXALIDADE DOS TERMOS: *FAKE NEWS* COMO CONTRADIÇÃO EPISTEMOLÓGICA

Thiago Henrique de Jesus Silva ¹

Enunciados iniciais

No turbilhão informativo que caracteriza a era digital, as *fake news* emergiram como um fenômeno de destaque, alimentando debates acalorados sobre a veracidade e confiabilidade das informações circulantes. Porém, por trás dessa aparente clareza conceitual, esconde-se uma paradoxalidade intrínseca que merece uma análise aprofundada.

A expressão *fake news* combina elementos aparentemente contraditórios: *fake*, que denota falsidade ou engano, e *news*, que sugere legitimidade e credibilidade associada à informação. Essa combinação paradoxal não apenas reflete a natureza complexa e multifacetada da desinformação digital, mas também levanta questões fundamentais sobre como entendemos e avaliamos a verdade em um contexto cada vez mais digitalizado.

Este capítulo se propõe a explorar as intrincadas contradições epistemológicas que orbitam o termo *fake news*. O objetivo central é definir e analisar o conceito de *fake news*, enfatizando sua origem, evolução e impacto na sociedade. Além disso, o capítulo visa identificar as implicações epistemológicas em torno do termo *fake news*, e também

¹ Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará - UFC. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Piauí - UFPI. Bacharel em Jornalismo pelo Centro Universitário de Ciências e Tecnologia do Maranhão - UNIFACEMA. Autor do livro "Bolsonaro e a COVID-19: desmascarando a desinformação", pela EDUFPI; e dos manuais "Arriégua! Ôi as Fake News: Manual de Checagem" e "É caroço as fake news: Manual de checagem nortista". Pesquisas voltadas para o eixo: mídia, política e Análise de Discurso Crítica (ADC), com ênfase nos conceitos de *fake news*, pós-verdade, desinformação, fact-checking, discurso, educação midiática e plataformas digitais. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1515-3734>.

é debatido a influência das plataformas digitais no âmbito epistemológico do fenômeno.

Com essas questões em mente, o capítulo também abordará os impactos sociais dessa tendência, incluindo polarização, erosão da confiança e disseminação de desinformação. Finalmente, o desenvolvimento de habilidades críticas será enfatizado como um elemento crucial para equilibrar o uso responsável da tecnologia digital e a necessidade de discernimento na avaliação de informações.

Definição, características, e as implicações epistemológicas das *fake news*

Nos últimos anos, o termo *fake news* tornou-se parte do discurso diário, ecoando nas redes sociais digitais, na mídia e na arena política. No entanto, o uso deste termo é um paradoxo em termos de comunicação e apresenta uma contradição epistemológica que merece uma crítica atenta.

O termo *fake news* não é novo, mas ganhou popularidade e notoriedade nos últimos anos, especialmente com o aumento do uso das redes sociais digitais e da participação política *online*. A origem do termo remonta ao final do século XIX, nos Estados Unidos, quando jornais sensacionalistas muitas vezes publicavam notícias falsas ou exageradas para aumentar a circulação e atrair leitores. Essas histórias fictícias eram conhecidas como *fake news*, com *fake* significando falso ou fraudulento e *news* referindo-se à informação jornalística.

No entanto, a conotação do termo começou a mudar no século XX. O surgimento de meios de comunicação mais diversificados e a concorrência aumentada entre jornais e estações de rádio e televisão levaram algumas organizações a usar táticas questionáveis para ganhar audiência. Nesses casos, a linha entre notícias reais e fabricadas ficou menos clara.

O termo *fake news* ganhou destaque em meados da década de 2010. Em 2016, durante a eleição presidencial nos Estados Unidos da América (EUA), o termo *fake news* ganhou uma nova dimensão. A disseminação de notícias falsas em redes sociais digitais, muitas vezes com a intenção de influenciar a opinião pública e o resultado das eleições, tornou-se uma preocupação significativa. Conforme apontado por D’Ancona (2018, p. 22), Donald Trump foi o “primeiro presidente da pós-verdade”. É importante que as *fake news* existem em um ambiente renomeado como pós-verdade, que “é resultado de um mundo onde as emoções são valorizadas acima dos fatos, e onde as pessoas tendem a acreditar no que é mais emocionalmente satisfatório, mesmo que isso vá contra a realidade” (Silva, 2023, p. 69).

Fake news, expressão popularizada por Donald Trump durante sua campanha presidencial, era frequentemente empregada para desqualificar reportagens desfavoráveis a ele. No entanto, o termo ganhou ampla repercussão global. Em 2017, as referências a *fake news* cresceram impressionantes 365%. Sendo assim, o termo foi eleito a palavra do ano de 2017 pelo dicionário britânico *Collins*.

Nesse contexto, *fake news* passou a ser associada a conteúdos intencionalmente falsos e enganosos, espalhados deliberadamente para causar danos ou promover determinadas agendas políticas, ou ideológicas. A evolução do termo *fake news* é, portanto, uma história de transformação que se move de uma conotação inicial de humor e entretenimento para um fenômeno social complexo e potencialmente perigoso.

Com a popularização do termo *fake news* durante as eleições de 2016 nos EUA, o foco das discussões públicas e acadêmicas mudou para o impacto dessas notícias nas sociedades contemporâneas. A capacidade de indivíduos e grupos de criar e disseminar informações falsas em

larga escala, combinada com a facilidade de acesso às redes sociais digitais, tornou-se um desafio significativo para a democracia e a estabilidade social.

Antes de examinar essas contradições, é importante estabelecer que o conceito de *fake news* tem se transformado e ampliado significativamente desde o início de 2016 até os dias atuais. Com isso, diversos pesquisadores têm estudado o conceito de *fake news*, abordando sua evolução e ampliação significativa.

No início de 2016, o termo *fake news* se referia principalmente a notícias fabricadas e informações deliberadamente falsas, segundo pesquisadores como Hunt Allcott e Matthew Gentzkow. As notícias falsas eram criadas com o único objetivo de ganhar cliques, alcançar público e gerar lucro por meio de propagandas (Allcott; Gentzkow, 2017). O foco principal dos pesquisadores era entender como essas notícias falsas eram criadas, disseminadas e as motivações por trás do fenômeno.

Allcott e Gentzkow (2017) ressaltam que as *fake news* apresentam características que as tornam distintas de outras formas de desinformação. Além de serem falsas, essas notícias são deliberadamente produzidas para se assemelhar a notícias legítimas, sendo disseminadas mediante canais e plataformas que imitam veículos de comunicação tradicionais. Isso torna difícil para o público geral distinguir entre informações verdadeiras e notícias falsas.

De acordo com Lazer *et al.* (2018, p. 1069), as *fake news* podem ser compreendidas como "falsas informações deliberadamente e verificavelmente fabricadas, com o intuito de enganar e influenciar o público, geralmente apresentadas em formato de notícia tradicional". Essa definição enfatiza a intencionalidade por trás da criação de notícias falsas, criadas especificamente para induzir indivíduos a acreditar em informações inexatas ou distorcidas.

Hoje, o termo *fake news* evoluiu e abrange uma gama mais ampla de informações falsas e enganosas. Além das notícias completamente fabricadas, engloba também notícias com contextos distorcidos, informações parcialmente verdadeiras e teorias da conspiração. Claire Wardle, co-fundadora do *First Draft*, explica que as *fake news* englobam também notícias com contextos distorcidos, informações parcialmente verdadeiras e teorias da conspiração (Wardle, 2017).

Contudo, uma questão epistemológica fundamental emerge: como algo pode ser rotulado como notícia (*news*) quando, ao mesmo tempo, é reconhecido como falso (*fake*)?

Santaella (2019) e Dunker (2017) têm examinado essa questão, argumentando que a definição de notícia (*news*) engloba uma verdadeira informação baseada em fatos que podem ser verificados. Segundo Santaella (2019), o termo *fake news* apresenta uma contradição inerente, pois implica em uma informação falsa apresentada como verdadeira.

Santaella (2019) oferece uma perspectiva interessante ao sugerir o uso do termo *false news* em vez de *fake news*. Para ela, *false news* reflete melhor a natureza da desinformação, destacando sua fabricação deliberada com o intuito de enganar. Enquanto isso, *fake news* sugere apenas que a notícia é falsa, sem necessariamente indicar uma intenção explícita de enganar. Também é argumentado que a proliferação das *fake news* por parte de atores políticos, que buscam proteger seus interesses em detrimento da verdade, resultou no esvaziamento do significado do termo.

Becker e Goes (2020) apontam para o caráter oximorônico do termo *fake news*, enfatizando que sua utilização por políticos para desacreditar informações desfavoráveis contribui para aumentar a controvérsia em torno de sua definição precisa. Afinal, como algo pode ser considerado

uma notícia, que pressupõe a veracidade dos fatos, se, ao mesmo tempo, é identificado como falso?

Franciscato (2017) também aborda a contradição inerente ao termo *fake news*. Segundo o autor, a própria noção de notícia pressupõe a busca pela veracidade dos fatos e a apresentação de informações corretas e confiáveis. Portanto, ao adicionar o adjetivo *fake* (falso, em inglês) para descrever uma notícia, há uma contradição com a definição tradicional de notícia, que implica em informações verdadeiras e precisas. Assim, o termo *fake news* pode ser considerado paradoxal, uma vez que não é possível existir uma notícia falsa, mas sim informações fabricadas, distorcidas ou manipuladas. Essa reflexão destaca a importância de se repensar os termos utilizados para descrever a disseminação de desinformação e manipulação da informação na sociedade contemporânea.

Sobre esse debate, Silva (2023, p. 80) argumenta que

Embora existam diferentes perspectivas e opiniões sobre as *fake news* entre os pesquisadores, todos concordam que a classificação deste termo ainda é um assunto controverso. No entanto, argumenta-se que o debate sobre a validade da terminologia não é tão relevante para o avanço do debate na prática concreta. Isso porque o termo *fake news* já foi amplamente difundido em diversos setores da sociedade brasileira e seu uso se tornou comum na mídia e na política. Assim, é mais importante se concentrar na compreensão dos diferentes tipos de desinformação e em como combatê-los, em vez de discutir a adequação do termo *fake news* em si.

É visto que Silva (2023) sugere que, embora haja diversas perspectivas e opiniões entre os pesquisadores sobre as *fake news*, existe um consenso de que a classificação desse termo ainda é motivo de controvérsia. No entanto, argumenta-se que debater a validade dessa terminologia não é tão relevante para o avanço do debate na prática concreta. Isso se deve ao fato de que o termo *fake news* já está

amplamente difundido em diversos setores da sociedade brasileira, sendo comum tanto na mídia quanto na política. Dessa forma, é sugerido que é mais importante concentrar esforços na compreensão dos diferentes tipos de desinformação e em como combatê-los, ao invés de se envolver em discussões sobre a adequação do termo em si.

Silva (2023), portanto, indica que o debate sobre a terminologia pode ser menos produtivo do que a ação direta para enfrentar o problema da desinformação. Ao invés de se prender à definição precisa do termo *fake news*, é mais eficaz concentrar energias em estratégias práticas para identificar, combater e prevenir a propagação de informações falsas e enganosas. Isso implica um enfoque mais pragmático e voltado para soluções tangíveis, em oposição a debates teóricos sobre a nomenclatura utilizada para descrever o fenômeno.

Para Gomes (2021), a divergência de opiniões em relação ao termo não decorre exclusivamente de uma ausência de definição clara, mas sim de um excesso de polarização política. Isso implica que, frequentemente, indivíduos interpretam a veracidade das informações com base em suas próprias inclinações políticas e ideológicas, ao invés de analisarem os fatos de forma objetiva. Essa tendência ressalta a complexidade do fenômeno das *fake news*, que muitas vezes é influenciado por viés de confirmação e filtro bolha, onde as pessoas tendem a buscar e acreditar apenas em informações que corroboram suas crenças preexistentes. Nesse contexto, torna-se fundamental promover uma cultura de checagem de fatos e pensamento crítico, que capacite os indivíduos a avaliarem as informações de maneira imparcial, independentemente de suas convicções pessoais.

Gomes (2021) revisita uma discussão importante ao questionar o centro da disputa em torno do termo *fake news*. Ao invés de se preocupar exclusivamente com a escolha de uma terminologia adequada, o autor

argumenta que a disputa em questão está, na verdade, centrada em duas perspectivas distintas: epistemológica e política.

Do ponto de vista epistemológico, o conceito de *fake news* é mais amplo e abrange diversas formas de desinformação, incluindo informações falsas, imprecisas, enganosas ou distorcidas. Essa definição engloba a preocupação com a veracidade e a precisão das informações, bem como a necessidade de garantir que o conteúdo consumido seja confiável e fidedigno.

Por outro lado, a perspectiva política apresenta uma definição mais restrita de *fake news*, focando especificamente em informações falsas criadas e disseminadas com o propósito de influenciar a opinião pública e obter vantagens políticas. Essa abordagem enfatiza a manipulação intencional da informação para atingir objetivos políticos específicos.

O debate levantado por Gomes (2021) destaca a importância de entender e diferenciar essas duas perspectivas, já que cada uma traz implicações diferentes para a compreensão e o combate às *fake news*. A perspectiva epistemológica requer um esforço coletivo para promover a literacia informacional e garantir a qualidade das informações disponíveis, enquanto a perspectiva política envolve a necessidade de regulamentação e fiscalização para combater a manipulação intencional de informações nas esferas políticas.

Gomes (2021) apresenta uma discussão pertinente ao destacar a necessidade de distinguir claramente entre as definições epistemológica e política de *fake news*. A confusão entre essas duas abordagens pode levar a uma banalização do problema ou, ao contrário, a uma limitação excessiva do debate.

Ao usar o termo *fake news* para qualquer tipo de desinformação, há o risco de trivializar a gravidade do fenômeno e do impacto das informações falsas em nossa sociedade. Isso pode minar a confiança em

fontes jornalísticas e instituições democráticas, e até mesmo incentivar o surgimento de teorias da conspiração e outras formas de extremismo.

Por outro lado, quando se restringe a definição de *fake news* apenas às informações criadas e disseminadas com intuito político, há o risco de ignorar outras formas de desinformação que não se enquadram nessa categoria, mas que também podem ser prejudiciais à sociedade. Além disso, a classificação de *fake news* pode ser influenciada por interesses políticos e econômicos, o que pode levar à censura injustificada de informações verdadeiras e à ameaça à liberdade de imprensa e à democracia. Assim, Gomes (2021) defende a manutenção do termo *fake news*, desde que haja uma distinção clara entre as definições epistemológica e política.

Wardle e Derakhshan (2017) propõem uma nova abordagem para lidar com o fenômeno das notícias falsas, sugerindo a adoção do termo desordem informacional em vez de *fake news*. Em seu estudo, os autores argumentam que o conceito de *fake news* é amplo demais e tem sido apropriado para fins políticos, perdendo sua eficácia como categoria analítica. Ao contrário de *fake news*, desordem informacional pode englobar melhor as complexidades das estratégias de desinformação e destaca a natureza harmônica e distorcida das práticas envolvidas. Os autores identificam três variações de desinformação que contribuem para a desordem informacional:

Dis-information - informação falsa deliberadamente criada e distribuída para causar confusão, obscurecer a verdade ou provocar acreditar em narrativas alternativas. É a forma mais maliciosa e pretende direto manipular opiniões, prejudicar reputações ou influenciar decisões políticas. Normalmente é originada por atores estratégicos, como governos, partidos políticos ou redes de propaganda.

Mis-information - informação falsa, mas não necessariamente criada com intenção maliciosa. Pode ser resultado de rumores, boatos ou interpretações equivocadas. Apesar de não ter a intenção deliberada de enganar, a *mis-information* pode ser igualmente prejudicial, pois pode criar pânico, incerteza e disseminar crenças falsas.

Mal-information - informação baseada em fatos, mas usada descontextualizada para infligir danos a uma pessoa, grupo social ou organização. É particularmente insidiosa, pois se baseia em fatos, mas os distorce para atingir determinados objetivos. Ela pode ser utilizada para espalhar medo, ódio ou intolerância, além de desestabilizar instituições e desacreditar fontes confiáveis.

Wardle e Derakhshan (2017) abordam o problema das notícias falsas sob uma nova perspectiva, ampliando o entendimento de seus desafios e incentivando uma reflexão mais aprofundada sobre as estratégias para lidar com a desinformação. A adoção do termo desordem informacional e a exploração das diferentes formas de desinformação representam uma contribuição valiosa para o debate sobre esse relevante problema contemporâneo.

Em outro momento, Wardle (2017, p. 21) apresenta um ecossistema da desinformação, em que categoriza a desinformação em sete tipos principais:

Conexão falsa - ocorre quando conteúdo é compartilhado com uma legenda ou título que não corresponde à realidade retratada na imagem ou no vídeo. Um exemplo paradigmático de uma conexão falsa seria uma imagem de um animal sendo maltratado, acompanhada de uma legenda afirmando erroneamente que o mesmo foi resgatado. Essa manipulação intencional da informação pode ter várias motivações, como gerar engajamento nas redes sociais ou promover uma agenda específica.

Falso contexto - uma manipulação que ocorre quando conteúdo verídico é extraído de seu contexto original e utilizado para promover uma interpretação equivocada ou enganosa. Um exemplo elucidativo desse tipo de desinformação seria o caso de um vídeo de uma manifestação pacífica sendo editado para mostrar apenas um momento isolado de violência. Isso pode levar o público a crer erroneamente que toda a manifestação foi violenta.

Manipulação de contexto - essa estratégia é similar ao falso contexto, porém, ao invés de remover um componente do material original, é adicionado um elemento ausente do contexto inicial, para manipular o seu significado. Um exemplo ilustrativo seria a manipulação de uma fotografia de um político, acrescida de uma legenda falsa ou enganosa, alterando assim o seu significado original. Essa prática pode ser utilizada para propagar mentiras, meias-verdades ou ataques pessoais, com o objetivo de influenciar a opinião pública ou causar danos à reputação de indivíduos, ou instituições.

Sátira ou paródia - conteúdos falsos intencionalmente criados para produzir humor ou crítica social, mas que podem acabar sendo interpretados erroneamente como verdadeiros. Um exemplo elucidativo desse tipo de conteúdo seria o caso de um site de notícias falsas que publica uma reportagem fictícia sobre um político ter sido abduzido por alienígenas. Embora tal matéria seja escrita com a intenção de divertir ou provocar reflexões através da sátira, há o risco de alguns leitores acreditarem na veracidade da história, levando à propagação de informações falsas. É importante reconhecer que a sátira e a paródia desempenham um papel importante na sociedade, promovendo debates e questionamentos a partir de uma perspectiva humorística e crítica. Contudo, é essencial que haja clareza quanto à

natureza desses conteúdos, a fim de evitar confusões e a disseminação involuntária de informações falsas.

Conteúdo enganoso - um tipo de informação que combina elementos verdadeiros e falsos, podendo resultar em interpretações equivocadas. Este tipo de material pode ser particularmente prejudicial, pois algumas partes podem ser verificadas como verdadeiras, o que pode levar os leitores a acreditar que todo o conteúdo é confiável. Um exemplo ilustrativo desse tipo de conteúdo seria um artigo sobre os benefícios de uma dieta específica, que mistura informações científicas reais com achismos ou afirmações sem embasamento científico. Isso pode gerar confusão e levar as pessoas a adotarem práticas alimentares não saudáveis ou prejudiciais à saúde, a partir da falsa premissa de que todo o conteúdo é verídico e confiável. O conteúdo enganoso pode ser criado intencionalmente para promover produtos, ideias ou agenda políticas, ou pode resultar de má pesquisa, ou falta de conhecimento do autor sobre o assunto tratado.

Conteúdo impostor - esse tipo de conteúdo é fabricado para se passar por uma fonte confiável ou legítima, visando enganar o público e espalhar informações falsas como se fossem verdadeiras. Um exemplo característico desse tipo de prática seria o caso de um site de notícias falsas que se apresenta como sendo um site jornalístico confiável. Essa estratégia pode ser utilizada para influenciar a opinião pública, causar sensacionalismo ou promover agenda políticas específicas, prejudicando a credibilidade das fontes jornalísticas e contribuindo para a disseminação da desinformação.

Conteúdo fabricado - esse tipo de conteúdo é criado sem qualquer fundamento na realidade, sendo totalmente inventado com o propósito de iludir as pessoas e causar sensacionalismo. Um exemplo característico desse tipo de conteúdo seria uma imagem manipulada de

um animal incomum, divulgada com a falsa afirmação de que o mesmo teria sido encontrado em algum local remoto. Essa estratégia pode ser utilizada para atrair cliques e engajamento nas redes sociais digitais, levando à propagação de informações falsas e prejudicando a confiabilidade das fontes jornalísticas.

É possível afirmar que as *fake news* podem ser encaixadas tanto no conteúdo impostor quanto no conteúdo fabricado. Quando as *fake news* são classificadas como conteúdo impostor, elas são criadas para parecer que vêm de uma fonte legítima ou confiável, mesmo sendo falsas. Isso acontece, por exemplo, quando um *site* de notícias falsas se passa por um *site* jornalístico confiável.

Já quando as *fake news* são categorizadas como conteúdo fabricado, elas são completamente inventadas, sem qualquer relação com a realidade. Um exemplo disso seria a criação e disseminação de uma notícia falsa sobre um suposto evento ou descoberta, acompanhada de informações e imagens manipuladas para dar a impressão de veracidade.

De acordo com Brisola e Bezerra (2021), a proliferação de notícias falsas também é influenciada pelo contexto de polarização política e pelo uso intensivo de redes sociais digitais como ferramentas de desinformação. Isso tem impactado o processo democrático, levando à distorção das opiniões públicas e do debate político.

Embora as definições possam variar, *fake news* geralmente se refere a notícias ou informações intencionalmente falsas, enganosas ou distorcidas que se destinam a desinformar ou manipular o leitor ou o público. Essas informações falsas são frequentemente espalhadas deliberadamente para alcançar determinados objetivos políticos, econômicos ou ideológicos.

As notícias falsas, também conhecidas como *fake news*, são um fenômeno emergente nas plataformas digitais que tem sido objeto de estudos e debates acadêmicos em vários campos do conhecimento.

A influência das plataformas digitais no âmbito epistemológico na era das *fake news*

O advento das plataformas digitais, como redes sociais, blogs e sites de notícias alternativos, revolucionou a maneira como as informações são acessadas, compartilhadas e consumidas na sociedade contemporânea. No entanto, com os benefícios da democratização da informação, surgiram desafios significativos, especialmente no que diz respeito à disseminação de desinformação e informações falsas.

Nesse cenário, o termo *fake news* tornou-se amplamente utilizado, mas sua definição e compreensão são frequentemente influenciadas pelas características e algoritmos das plataformas digitais. A viralização rápida e em larga escala de conteúdos, muitas vezes sem verificação de veracidade, contribui para a propagação de informações enganosas, distorcidas ou diretamente falsas.

O acesso facilitado à informação e a democratização da comunicação *online* têm colocado em questão a autoridade e a credibilidade das fontes tradicionais de conhecimento. A dispersão de informações falsas nas plataformas digitais pode contribuir para a erosão do conhecimento baseado em fatos e para o aumento da incerteza e da desconfiança em relação às instituições e à mídia tradicional.

No âmbito epistemológico, o termo *fake news* levanta questões sobre como as pessoas produzem, valorizam e validam o conhecimento em um contexto digital. As plataformas digitais têm potencial para criar bolhas e câmaras de eco, onde informações falsas são compartilhadas e

amplificadas dentro de grupos que partilham as mesmas opiniões e crenças, reforçando visões distorcidas da realidade (Santaella, 2019; Segurado, 2021).

Ademais, as próprias plataformas digitais desempenham um papel crucial na disseminação de conteúdos, por meio de algoritmos de recomendação e sistemas de curadoria de notícias, como afirmam Silva e Lima (2024). Esses algoritmos muitas vezes priorizam o engajamento e a viralização, em detrimento da precisão e da veracidade das informações, criando um ambiente propício para a propagação de desinformação.

As plataformas digitais têm desempenhado um papel significativo na amplificação da desinformação, proporcionando um ambiente propício para a rápida disseminação de *fake news*. Conforme apontado por Wardle (2017), Morozov (2018), Alencar (2023) e Silva e Lima (2024), a arquitetura algorítmica dessas plataformas, especialmente nas redes sociais digitais, é projetada para maximizar o engajamento do usuário, priorizando conteúdos que geram mais interações, como curtidas, compartilhamentos e comentários. Esse *design* algorítmico pode resultar na amplificação de informações falsas e enganosas, uma vez que conteúdos sensacionalistas, polarizadores ou conspiratórios tendem a gerar mais engajamento do que informações precisas e verificadas.

Os algoritmos de recomendação, amplamente utilizados em plataformas como *Facebook*, *X* (antigo *Twitter*) e *YouTube*, têm o poder de direcionar os usuários a conteúdos semelhantes aos que já consumiram, criando bolhas de filtro que reforçam suas crenças e visões de mundo. Essa segmentação da informação pode levar a uma polarização ainda maior da sociedade, onde os indivíduos têm acesso apenas a visões de mundo alinhadas com suas próprias convicções, sem serem confrontados com opiniões divergentes. Como resultado, as bolhas informativas podem amplificar a disseminação de *fake news*, uma vez

que os usuários tendem a compartilhar e reforçar informações que confirmam suas próprias visões, sem questionar sua veracidade.

Além disso, a falta de diversidade de fontes de informação dentro das bolhas informativas pode levar à formação de crenças errôneas e à propagação de teorias da conspiração e desinformação. Sunstein (2001) argumenta que, em ambientes onde as pessoas estão expostas apenas a informações que confirmam suas próprias visões, há um maior risco de adoção de crenças extremas e irracionais.

Esse contexto contribui para a manipulação dos pensamentos, como apresentado por Rêgo (2021), que se refere ao processo pelo qual indivíduos são expostos a informações e ideias que reforçam suas crenças pré-existentes e visões de mundo, aumentando a propensão para a adoção de determinadas ideologias ou opiniões. Este fenômeno pode ocorrer, por exemplo, quando as fontes de informação acessadas compartilham os mesmos valores e ideias dos indivíduos ou quando as informações são apresentadas de maneira tendenciosa ou manipuladora, com o objetivo de persuadir a adoção de determinadas perspectivas.

A manipulação dos pensamentos pode levar à formação de bolhas ideológicas e à polarização política, tornando o diálogo e a construção de consensos mais difíceis. Nesse contexto, os algoritmos assumem um papel fundamental como difusores de conteúdo, permitindo a monetização da atenção por meio da chamada economia da atenção. Esta economia se baseia na manipulação da atenção dos usuários para gerar lucro, e redes sociais e plataformas digitais utilizam esses algoritmos para filtrar e apresentar conteúdos considerados mais relevantes e atraentes para cada usuário individualmente, com base em seus interesses, histórico de navegação e interações anteriores.

Rêgo (2021) destaca que a desinformação é uma forma de manipulação e controle do discurso público, e as plataformas digitais

acabam sendo um ambiente propício para essa prática, pois muitas vezes as informações falsas são compartilhadas de forma massiva e sem qualquer filtro crítico. A autora aponta que a monetização da desinformação é incentivada pelas próprias plataformas, que buscam maximizar o tempo de uso dos usuários e gerar receita por meio de anúncios publicitários. Assim, as informações falsas se tornam mercadorias valiosas nesse mercado de atenção, apesar de terem um impacto negativo na sociedade e na democracia.

A partir do que foi exposto até aqui no presente tópico, é possível afirmar que as plataformas digitais têm desempenhado um papel fundamental na construção epistemológica dos usuários, especialmente no que se refere à distribuição de informações falsas ou *fake news*. A influência dessas plataformas pode ser analisada através de três eixos principais: construção, consumo e distribuição de informações.

No que diz respeito à construção de informações, as plataformas digitais e os algoritmos que as regem permitem a personalização de conteúdo, o que significa que os usuários recebem informações que reforçam suas crenças e visões de mundo. Essa personalização pode levar à formação de bolhas ideológicas e à manipulação dos pensamentos, pois os usuários são expostos principalmente a informações que confirmam suas pré-concepções, o que pode reforçar ideologias e crenças potencialmente prejudiciais.

Em relação ao consumo de informações, a constante exposição a informações falsas ou distorcidas nas plataformas digitais pode distorcer a percepção dos usuários sobre determinados assuntos e eventos. A falta de verificação de fatos e a ausência de filtros críticos nas plataformas digitais contribuem para a disseminação de notícias falsas e a desinformação, o que afeta a capacidade dos usuários de distinguir as informações verdadeiras das falsas.

No que se refere à distribuição de informações, as plataformas digitais permitem a rápida disseminação de informações em uma escala global. Isso facilita a propagação de informações falsas, já que as notícias falsas podem ser compartilhadas e replicadas em pouco tempo, atingindo uma ampla audiência. Além disso, a economia da atenção incentivada pelas plataformas digitais pode levar à monetização da desinformação, tornando as informações falsas mercadorias valiosas nesse contexto. Uma análise de conteúdo do Laboratório de Mídia do Massachusetts Institute of Technology (MIT) revela que as *fake news* propagam-se seis vezes mais rapidamente do que as notícias verdadeiras no X (antigo *Twitter*)².

A influência das plataformas digitais na distribuição das *fake news* e na construção epistemológica dos usuários é um fenômeno complexo e impactante que está redefinindo fundamentalmente a maneira como as pessoas constroem, consomem e distribuem informações. Com o advento da era digital e o surgimento de plataformas de mídia social e motores de busca, o acesso à informação se tornou mais democrático e onipresente do que nunca. No entanto, essa democratização da informação também trouxe consigo desafios significativos em relação à veracidade e credibilidade das informações disponíveis.

As plataformas digitais também influenciam a construção epistemológica dos usuários ao moldar suas experiências de consumo de informações. Através da filtragem seletiva de conteúdo e da formação de bolhas de filtro, as plataformas podem reforçar as crenças e visões de mundo existentes dos usuários, tornando-os mais suscetíveis à desinformação que se alinha com seus preconceitos e opiniões.

² LUISA, Ingrid. No Twitter, fake news se espalham 6 vezes mais rápido que notícias verdadeiras. Disponível em: <https://super.abril.com.br/tecnologia/no-twitter-fake-news-se-espalham-6-vezes-mais-rapido-que-noticias-verdadeiras>. <Acesso em maio 2024>.

Sampaio e Leão (2024) ressaltam que as plataformas digitais desempenham um papel significativo na influência da subjetividade dos consumidores, por meio de diversos mecanismos. A personalização e recomendação de conteúdos baseadas em algoritmos moldam as preferências e escolhas dos consumidores, impactando sua identidade e autoimagem. Além disso, a criação de bolhas de filtro nas plataformas digitais restringe a exposição dos usuários a diferentes perspectivas, o que pode influenciar a formação da opinião e da subjetividade.

O engajamento e interação social facilitados pelas plataformas digitais têm um papel crucial na construção da subjetividade dos consumidores, permitindo conexões e compartilhamento de experiências que influenciam a autoestima, a autoexpressão e a identidade individual. A publicidade e o *marketing* digital presentes nessas plataformas, com influenciadores digitais, promovendo produtos e serviços, também exercem influência na percepção dos consumidores sobre si e sobre os valores sociais.

Além disso, a capacidade dos consumidores de criar e compartilhar conteúdo nas plataformas digitais permite que moldem suas próprias narrativas e expressem suas opiniões, porém estão sujeitos a discursos dominantes e pressões sociais *online* que podem afetar sua autoimagem e relações interpessoais.

Indubitavelmente, a influência das plataformas digitais na construção epistemológica dos usuários está intrinsecamente ligadas à sua influência na subjetividade dos consumidores. A epistemologia refere-se ao estudo do conhecimento, das crenças e das justificações que sustentam as nossas visões de mundo e compreensão da realidade. Nesse sentido, as plataformas digitais desempenham um papel crucial na formação e na validação do conhecimento dos usuários, o que impacta diretamente a construção de suas perspectivas epistemológicas.

Ao moldar a subjetividade dos consumidores por meio da personalização de conteúdo, criação de bolhas de filtro, engajamento social e influência da publicidade, as plataformas digitais também influenciam a forma como os usuários percebem e interpretam informações, conhecimentos e verdades. A exposição seletiva a determinados conteúdos, a interação com comunidades *online* e a influência de discursos publicitários podem moldar as crenças, os valores e as justificações epistemológicas dos usuários.

Por exemplo, a personalização de conteúdo pode reforçar viés de confirmação, levando os usuários a serem expostos principalmente a informações que confirmam suas crenças pré-existentes, o que pode limitar a diversidade de perspectivas e a busca por conhecimento crítico. Da mesma forma, a influência da publicidade e dos influenciadores digitais pode impactar a confiança dos usuários em determinadas fontes de informação e na validade do conhecimento compartilhado.

Essa influência das plataformas digitais na construção epistemológica dos usuários pode resultar em uma visão de mundo limitada, baseada em informações seletivas e em discursos dominantes presentes nas redes sociais digitais. A personalização de conteúdo e a criação de bolhas de filtro podem restringir a exposição dos usuários a diferentes perspectivas e fontes de conhecimento, o que pode resultar em uma compreensão parcial ou distorcida da realidade.

Além disso, a influência da publicidade e do *marketing* digital nas plataformas pode impactar como os usuários avaliam a credibilidade e a veracidade das informações, levando a uma aceitação acrítica de discursos comerciais e de narrativas tendenciosas. A interação social nas redes digitais também pode reforçar determinadas visões de mundo e crenças, criando um ambiente de validação mútua que pode limitar a diversidade de pensamento e a busca por conhecimento crítico.

É importante ressaltar que a contribuição da desinformação por parte das plataformas digitais tem um impacto significativo na epistemologia dos usuários, afetando diretamente como eles constroem e validam seu conhecimento. A disseminação de informações falsas, enganosas ou tendenciosas nas plataformas digitais pode distorcer a percepção da realidade dos usuários, levando a uma construção epistemológica baseada em dados incorretos ou manipulados.

A contribuição da desinformação por parte das plataformas digitais tem um impacto significativo na epistemologia dos usuários, afetando diretamente como eles constroem e validam seu conhecimento. A disseminação de informações falsas, enganosas ou tendenciosas nas plataformas digitais pode distorcer a percepção da realidade dos usuários, levando a uma construção epistemológica baseada em dados incorretos ou manipulados.

Shoshana Zuboff, em sua obra *The Age of Surveillance Capitalism* (2019), introduz o conceito de desigualdade epistêmica para descrever uma forma emergente de desigualdade na era do capitalismo de vigilância³. Este conceito se refere à disparidade no acesso e controle sobre o conhecimento e a informação, especialmente no contexto das grandes plataformas digitais que coletam, analisam e utilizam dados pessoais em larga escala. A desigualdade epistêmica descreve a diferença entre aqueles que têm o poder de coletar, analisar e utilizar dados (como as grandes corporações de tecnologia e plataformas digitais) e aqueles cujos dados estão sendo coletados (os usuários e cidadãos comuns). Tal desigualdade resulta em uma assimetria de

³ O capitalismo de vigilância, segundo Zuboff (2019), é um modelo econômico em que empresas, como as *big techs*, coletam dados pessoais dos usuários, muitas vezes sem o seu conhecimento explícito, para prever e influenciar comportamentos. Esses dados são usados para direcionar publicidade personalizada e tomar decisões que visam maximizar lucros, controlando e manipulando as escolhas dos consumidores.

conhecimento, onde as empresas de tecnologia possuem vastos recursos de informações sobre indivíduos, enquanto estes sabem muito pouco sobre como seus dados são coletados e utilizados.

A desigualdade epistêmica possui características distintivas. Primeiramente, destaca-se a assimetria de informação, onde as plataformas digitais detêm enormes quantidades de dados sobre os usuários, extraídos sem o conhecimento ou consentimento consciente destes. Essa assimetria coloca os usuários em desvantagem, pois não têm acesso ou controle sobre as informações que lhes dizem respeito. Em segundo lugar, há o poder de previsão e manipulação, onde as empresas utilizam dados para prever e influenciar comportamentos, muitas vezes para fins comerciais, como o direcionamento de anúncios personalizados. Essa capacidade de previsão e manipulação baseia-se no vasto conhecimento adquirido sobre os indivíduos, que não é reciprocamente compartilhado. Por fim, a desigualdade epistêmica permite que as empresas de vigilância capitalista controlem e explorem dados pessoais para maximizar lucros, frequentemente sem a devida transparência ou regulamentação, aprofundando a desigualdade entre aqueles que possuem e controlam a informação e aqueles explorados por ela.

A desigualdade epistêmica, conforme descrita por Zuboff (2019), pode afetar significativamente a construção epistemológica dos usuários nas plataformas digitais. A construção epistemológica refere-se ao processo pelo qual os indivíduos adquirem, organizam e utilizam conhecimento. As plataformas digitais, devido à sua arquitetura e aos mecanismos de controle de informação, influenciam diretamente esse processo.

Primeiramente, a assimetria de informação resultante da desigualdade epistêmica limita o acesso dos usuários a informações

diversificadas. As plataformas digitais, por meio de algoritmos de recomendação, tendem a priorizar conteúdos que maximizam o engajamento, muitas vezes promovendo informações sensacionalistas ou polarizadas. Isso restringe o acesso dos usuários a uma ampla gama de perspectivas e conhecimentos, limitando a diversidade epistemológica. Além disso, os algoritmos de filtragem criam bolhas de filtro, onde os usuários são expostos predominantemente a informações que reforcem suas crenças e opiniões pré-existentes. Essa filtragem impede o confronto com informações contraditórias ou novas, cruciais para o desenvolvimento de um conhecimento mais completo e crítico. Como resultado, os usuários podem desenvolver visões de mundo limitadas e enviesadas.

Em segundo lugar, a capacidade das plataformas digitais de coletar e analisar dados pessoais permite a previsão e a manipulação de comportamentos e preferências dos usuários, reduzindo a autonomia cognitiva dos indivíduos. Suas escolhas e decisões são frequentemente influenciadas por informações selecionadas e apresentadas de maneira estratégica para maximizar o engajamento ou direcionar comportamentos de consumo. A manipulação informacional mediante algoritmos pode direcionar os usuários para determinados conteúdos, moldando suas percepções e opiniões sem estarem conscientes disso. Esse controle invisível sobre o fluxo de informações compromete a capacidade dos usuários de desenvolver um entendimento crítico e independente dos tópicos.

A constante exposição a desinformação e informações manipuladas pode levar à erosão da confiança dos usuários nas fontes de informação e, de forma mais ampla, na própria plataforma digital. Quando os usuários percebem que as informações são manipuladas ou que a verdade é difícil de discernir, podem se tornar céticos em relação

a todas as informações, dificultando a construção de um conhecimento confiável. Além disso, a centralização do poder informacional nas mãos de poucas plataformas digitais cria uma dependência perigosa dessas entidades para o acesso à informação, levando a um cenário onde o conhecimento é mediado por interesses corporativos específicos, limitando a capacidade dos usuários de acessar informações imparciais e diversificadas.

A desigualdade epistêmica dificulta o desenvolvimento de pensamento crítico e reflexivo. A exposição limitada a informações diversificadas e a manipulação de conteúdos reduzem as oportunidades para os usuários desenvolverem habilidades de pensamento crítico. O confronto com diferentes perspectivas e a análise crítica de informações são fundamentais para a construção de um conhecimento robusto e reflexivo. A desigualdade epistêmica, ao restringir essas oportunidades, compromete a capacidade dos usuários de desenvolver um pensamento crítico. Além disso, a priorização de conteúdos que maximizam o engajamento em detrimento da profundidade informacional pode levar os usuários a formar concepções superficiais sobre assuntos complexos. A construção de um conhecimento profundo requer acesso a informações detalhadas e bem fundamentadas, algo que muitas vezes é preterido pelas plataformas digitais.

Portanto, a contribuição da desinformação pelas plataformas digitais pode comprometer a construção epistemológica dos usuários, minando a confiança na validade do conhecimento e na credibilidade das fontes de informação. Para mitigar esses efeitos, é fundamental promover a educação midiática e o pensamento crítico entre os usuários, incentivando a verificação de fontes, a busca por informações confiáveis e a análise cuidadosa do conteúdo consumido nas plataformas digitais.

Além disso, as plataformas digitais têm a responsabilidade de combater ativamente a disseminação da desinformação em suas redes, implementando políticas de moderação de conteúdo, verificação de fatos e promoção de fontes confiáveis. A transparência na forma como os algoritmos funcionam e na seleção de conteúdo apresentado aos usuários também é essencial para garantir uma experiência informacional mais equilibrada e precisa.

A construção epistemológica dos usuários é fortemente influenciada pela qualidade e pela veracidade das informações expostas nas plataformas digitais. Portanto, a luta contra a desinformação e a promoção de um ambiente *online* mais confiável e educativo são fundamentais para garantir que os usuários possam construir um conhecimento sólido, crítico e bem fundamentado, contribuindo, assim, para uma sociedade mais informada e consciente.

Desafios epistemológicos na era das plataformas digitais

A ascensão das plataformas digitais tem desempenhado um papel transformador na sociedade, redefinindo fundamentalmente a maneira como produzimos, acessamos e compartilhamos informações. Essas plataformas, que abrangem uma ampla gama de serviços *online*, desde redes sociais digitais e motores de busca até aplicativos de mensagens e *sites* de notícias, tornaram-se elementos essenciais e onipresentes na vida cotidiana de bilhões de pessoas ao redor do mundo.

Ao oferecerem acesso instantâneo a uma vasta quantidade de informações, possibilitam a conectividade global e a interação em tempo real, além de facilitarem a comunicação, colaboração e o compartilhamento de conhecimentos. Contudo, essa revolução tecnológica também traz consigo uma série de desafios

epistemológicos, que impactam diretamente a forma como compreendemos e construímos o conhecimento na era digital.

A produção de conhecimento testemunha uma descentralização sem precedentes, como destacado por Manuel Castells (2010). A *internet* e as tecnologias digitais permitiram que indivíduos e grupos produzissem e distribuíssem conteúdo de forma mais acessível e democrática do que nunca. Essa democratização do acesso à produção de conhecimento é uma faceta essencial da revolução digital, oferecendo oportunidades únicas para a expressão e o engajamento cívico.

No entanto, essa descentralização também suscita preocupações sobre a qualidade e a confiabilidade das informações disponíveis online. Com a proliferação de fontes de informação não verificadas e a disseminação descontrolada de desinformação, torna-se cada vez mais desafiador para os usuários distinguir entre conteúdo válido e enganoso. A ausência de filtros editoriais e o baixo custo de entrada para a publicação *online* possibilitam que uma ampla gama de vozes participe do processo de produção de conhecimento, mas também abrem as portas para a disseminação de informações imprecisas ou deliberadamente falsas.

Os algoritmos de recomendação utilizados pelas plataformas digitais são projetados para maximizar o engajamento dos usuários, frequentemente priorizando conteúdos que despertam interesse ou geram reações emocionais (Boyd, 2014; Pariser, 2011, Silva; Lima, 2024). Isso pode resultar em um ambiente onde informações sensacionalistas, polêmicas ou extremas são promovidas em detrimento de conteúdos mais equilibrados e fundamentados. Como consequência, os usuários podem ser inadvertidamente levados a se envolver cada vez mais com perspectivas extremas ou distorcidas, amplificando ainda mais a polarização e o isolamento de grupos sociais.

Com isso, a transformação epistemológica resultante da era digital trouxe consigo uma série de desafios significativos, entre os quais se destacam:

A sobrecarga informacional emerge como uma das preocupações centrais nesta nova era, uma vez que a vasta quantidade de informações disponíveis *online* dificulta a tarefa de filtragem e avaliação do conhecimento. Isso pode conduzir à confusão e disseminação de informações incorretas ou parciais.

A abundância de informações disponíveis nas plataformas digitais pode sobrecarregar os usuários, dificultando a distinção entre conteúdo confiável e desinformação. Além disso, a disseminação rápida e viral de informações através das redes sociais digitais pode amplificar a propagação de rumores e falsidades, minando a confiança na veracidade das informações. Essa dinâmica desafia não apenas a validade do conhecimento produzido, mas também a própria noção de verdade em um ambiente onde a distinção entre fatos e ficção torna-se cada vez mais difusa.

Essa sobreabundância de informações não verificadas pode minar a confiança na credibilidade do conhecimento produzido, levando a uma sensação de desorientação e ceticismo em relação às fontes de informação. Além disso, a disseminação rápida e viral de desinformação pode ter consequências graves, impactando não apenas o debate público, mas também as decisões políticas, econômicas e sociais.

Ademais, os algoritmos de filtragem, utilizados pelas plataformas digitais para personalizar o conteúdo apresentado aos usuários com base em suas preferências, podem criar bolhas de informação. Essas bolhas têm o potencial de isolar os usuários em uma realidade que reforça suas crenças pré-existentes e limita a exposição a pontos de

vista divergentes, o que pode ter implicações negativas para o processo de formação de opiniões e a tomada de decisões.

Outro aspecto relevante diz respeito à qualidade e credibilidade das fontes. A multiplicidade de fontes de informação disponíveis na *internet* torna a tarefa de avaliar sua credibilidade e precisão do conteúdo um desafio. Conseqüentemente, pode ocorrer a propagação de informações falsas ou enviesadas, com impactos potencialmente prejudiciais para a sociedade.

A rápida disseminação de desinformação, incluindo notícias falsas ou distorcidas, é outro fator que merece atenção. As plataformas digitais permitem que essas informações se espalhem rapidamente, o que pode afetar a formação de opiniões públicas e o processo democrático.

Por fim, a fragmentação do conhecimento deve ser considerada. A facilidade de acesso a informações dispersas e fragmentadas na *internet* pode conduzir a uma visão superficial e fragmentada do conhecimento. Isso pode dificultar a compreensão de questões complexas e prejudicar a formação de um conhecimento mais aprofundado e integrado.

Diante desses desafios epistemológicos, é crucial promover a reflexão crítica sobre o uso das plataformas digitais e investir na educação para a navegação crítica na *internet*. Além disso, é importante desenvolver estratégias e políticas que garantam o acesso a informações confiáveis e promovam o conhecimento de qualidade, contribuindo para o fortalecimento do ambiente informacional e a construção de um cidadão crítico e bem-informado.

Para enfrentar esses desafios epistemológicos, diversas abordagens e estratégias têm sido propostas e implementadas. Entre elas, destacam-se:

Educação para a literacia informacional: promover a capacitação dos indivíduos para que eles possam navegar com segurança e crítica pelas

plataformas digitais, desenvolvendo habilidades para avaliar a qualidade e a credibilidade das fontes de informação. Isso inclui o ensino de técnicas para verificar fatos, distinguir opiniões de informações objetivas e reconhecer sinais de desinformação ou manipulação.

Transparência algorítmica: buscar maior transparência na forma como os algoritmos funcionam e quais critérios são utilizados para filtrar e apresentar informações aos usuários. Isso pode ajudar a mitigar os efeitos das bolhas de informação e estimular o debate e a exposição a pontos de vista diversos.

Verificação de fatos: incentivar e apoiar a prática de verificação de fatos por parte de jornalistas, pesquisadores e outros profissionais envolvidos na produção e disseminação de informações. Essa prática pode contribuir para reduzir a propagação de desinformação e notícias falsas, reforçando a confiança no jornalismo e na comunicação científica.

Colaboração entre diferentes setores: fomentar a colaboração entre setores públicos, privados e acadêmicos para abordar os desafios epistemológicos da era digital. Isso pode incluir a criação de parcerias para promover a literacia informacional, o desenvolvimento de tecnologias e ferramentas para detectar e combater desinformação, e a formulação de políticas públicas que visem garantir o acesso a informações confiáveis e a promoção do conhecimento de qualidade.

Ao combinar essas estratégias e adaptá-las às mudanças constantes no panorama digital, é possível mitigar os impactos negativos dos desafios epistemológicos da era digital, fomentando a construção de um ambiente informacional mais confiável e democrático. Contudo, é fundamental que a reflexão crítica e a busca de soluções inovadoras continuem a ser estimuladas, considerando a constante evolução dos meios de comunicação e das dinâmicas sociais.

Enunciados finais

Conforme alerta Marcuse (2015, p. 36), “a noção tradicional de “neutralidade” da tecnologia não pode ser mais sustentada”. A tecnologia, frequentemente, tem sido percebida como uma ferramenta neutra, que por si só não exerce influência sobre os processos sociais e culturais. No entanto, tal perspectiva ignora a interdependência entre as tecnologias e os contextos sociais nos quais elas são desenvolvidas e aplicadas.

A neutralidade da tecnologia é questionada por diversos fatores. Em primeiro lugar, o desenvolvimento e a implementação de tecnologias são guiados por interesses e decisões humanas, que podem estar influenciados por questões políticas, econômicas e culturais. Além disso, a tecnologia pode ter impactos diferenciais em diferentes grupos sociais, amplificando desigualdades e moldando as dinâmicas de poder.

Diante destes aspectos, torna-se evidente a necessidade de reavaliar a compreensão tradicional da neutralidade da tecnologia. Ao reconhecer a dimensão sociopolítica da tecnologia, podemos estimular uma abordagem mais crítica e reflexiva em relação a seu desenvolvimento e uso, buscando promover uma sociedade mais equilibrada e justa.

A questão da neutralidade da tecnologia, como lembrado por Marcuse (2015), é essencial para compreender como as plataformas digitais influenciam a construção epistemológica dos usuários e contribuem para a disseminação de desinformação. As plataformas digitais, como as redes sociais e motores de busca, utilizam algoritmos para personalizar o conteúdo apresentado aos usuários com base em seus interesses e preferências. Essa filtragem algorítmica questiona a ideia de neutralidade da tecnologia, uma vez que as plataformas digitais

podem determinar o acesso a informações e, conseqüentemente, influenciar a formação de opiniões e as tomadas de decisão dos usuários.

A disseminação de desinformação se beneficia deste cenário, pois o alcance das notícias falsas ou distorcidas pode ser ampliado por meio da personalização algorítmica e das bolhas de informação. Isso pode contribuir para a distorção da percepção dos usuários sobre a realidade, bem como para a propagação de narrativas que visam a desestabilizar o ambiente democrático e a coesão social.

A construção epistemológica dos usuários também é afetada por outros aspectos, como a sobrecarga informacional e a necessidade de avaliar a qualidade e credibilidade das fontes de informação. No contexto da era digital, torna-se crucial desenvolver habilidades para navegar com segurança e crítica pelas plataformas digitais, promovendo uma abordagem reflexiva e crítica em relação à construção do conhecimento e ao consumo de informações.

Assim, a relação entre as plataformas digitais, a construção epistemológica dos usuários e a disseminação de desinformação destaca a importância de revisar a ideia de neutralidade da tecnologia e de desenvolver estratégias para mitigar os impactos negativos da era digital na formação de opiniões e na promoção do conhecimento.

Referências

- ALENCAR, M. T. Publicidade das big techs sob o olhar crítico da Economia Política da Desinformação. *Lumina*, v. 17, n. 2, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufr.br/index.php/lumina/article/view/38155>. <Acesso: maio de 2024>.
- ALLCOTT, H.; GENTZKOW, M. Social Media and Fake News in the 2016 Election. *Journal of Economic Perspectives*, v. 31, n. 2, p. 211-236, 2017.

BRISOLA, A. C.; BEZERRA, A. Desinformação e circulação de “fake news”: distinções, diagnóstico e reação. **Anais do XIX Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação – ENANCIB**, 2018, p. 3316-3330. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/354655091_DESINFORMACAO_E_CIRCULACAO_DE_FAKE_NEWS_DISTINCOES_DIAGNOSTICO_E_REACAO. <Acesso: maio de 2024>.

BOYD, D. **It’s Complicated**: the social lives of networked teens. New York: Yale University Press, 2014.

CASTELLS, M. **A sociedade em rede**: A era da informação: economia, sociedade e cultura. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

DUNKER, C. **Ética e pós-verdade**. São Paulo: Dublimense, 2017.

LAZER, D. M.; BAUM, M. A.; BENKLER, Y.; BERINSKY, A. J.; GREENHILL, K. M.; MENCZER, F.; ZITTRAIN, J. L. The science of fake news. **Science**, v. 359, n. 6380, p. 1094-1096, 2018.

MARCUSE, H. **O homem unidimensional**: estudos da ideologia da sociedade industrial. 1. ed. São Paulo: EDIPRO, 2015.

MOROZOV, E. **Big tech**: a ascensão dos dados e a morte da política. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

PARISER, E. **The filter bubble**: how the new personalized web is changing what we read and how we think. Penguin Books, 2012.

SAMPAIO, A.; LEÃO, A. Eu decido o que eu consumo? reflexão sobre papel das plataformas na objetivação dos usuários. **Revista Interdisciplinar de Marketing**, v. 14, n. 1, p. 101-113, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/rimar.v14i1.70894>. Acesso em: mai. 2024.

SANTAELLA, L. **A pós-verdade é verdadeira ou falsa?** 2ª. reimp. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2019.

SEGURADO, R. **Desinformação e democracia**: a guerra contra as fake news na internet. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2021.

SILVA, T. H. J.; LIMA, N. C. Tecnologização do ambiente digital como facilitador da propagação da desinformação. **Esfera**, n. 29, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.31501/esf.v1i29.14855>. Acesso em: mai. 2024.

SILVA, T. **Bolsonaro e a COVID-19: desmascarando a desinformação**. 1. ed. Teresina: EDUFPI, 2023.

SUNSTEIN, C. R. **Republic.com**. New York; Princeton University Press, 2001.

WARDLE, C. Fake news. It's complicated. **First Draft News**, 2017. Disponível em: <https://firstdraftnews.org/fake-news-complicated/>. Acesso em: mai. 2024.

WARDLE, C.; DERAKHSHAN, H. Information disorder: Toward an interdisciplinary framework for research and policy making. **Council of Europe Report**, 2017. Disponível em: <https://rm.coe.int/information-disorder-toward-an-interdisciplinary-framework-for-researc/168076277c>. Acesso em: mai. 2024.

ZUBOFF, S. **The age of surveillance capitalism: the fight for a human future at the new frontier of power**. PublicAffairs, 2019.

2

FOLKOMUNICAÇÃO E EXPRESSÕES POPULARES NO TIK TOK: INTERNACIONALIZAÇÃO DO FUNK

*Maximiliano Oscar Zapata*¹

*Fabio Pezzi Parode*²

Introdução

As redes sociais, e entre elas o tik tok, enquanto fenômeno de mídia e cultura, tem provocado transformações significativas no espaço perceptivo que cada um tem de si e também do coletivo, o que faz desse recente dispositivo, um objeto de estudo relevante para o campo da comunicação. Ainda, na perspectiva das redes sociais, a adequação dos produtos culturais aos formatos e algoritmos que circulam neste meio, traz elementos importantes para uma problematização em nível teórico e metodológico. No presente artigo, propõe-se um olhar para o tik tok, tendo em vista uma experiência empírica de interação social nesta plataforma realizada ao longo de três anos (2021-2023), incluindo neste período como um fator significativo em relação a mudança de comportamento do público, a pandemia de Covid-19. Acredita-se que o *lockdown* imposto durante o atravessamento da referida pandemia impulsionou o crescimento do uso das plataformas digitais. Foi durante este momento de impossibilidade de contato social no nível físico, que o autor deste estudo, começou suas experimentações com o tik tok. Após a produção de inúmeros vídeos e participação em *lives*, ao mesmo tempo que alguns estudos vinham sendo realizados em relação a tese de doutorado, que se integrou a problemática das redes sociais, em

¹ Mestre em filosofia pela PUCRS e doutorando no PPGCom/UFC

² Doutor em Estética por Paris 1 – Panthéon Sorbonne e Professor Permanente no PPGCom da UFC.

particular, o tik tok. Outro fator significativo, em relação a experiência do autor no uso desta plataforma, foram as eleições presidenciais de 2022, onde uma forte campanha foi realizada dentro das redes sociais com muitas discussões, agressões verbais e trocas simbólicas. Entretanto, o mais significativo, na ótica de uma pesquisa acadêmica, foram as realizações audiovisuais sobre temas como não-binaridade, linguagem neutra, onde pôde-se trabalhar diretamente com alguns autores do campo da filosofia e da comunicação, em particular Márcia Tiburi, Deleuze e Guattari. No presente artigo, aporta-se, evidentemente, esta experiência anterior, mas, propomos ir além, com um olhar específico para o fenômeno recente da internacionalização do funk dentro do Tik Tok, e para tal, estruturamos nossa abordagem em três tópicos: 1. funk: uma expressão de resistência nas periferias; 2. o funk na plataforma digital; 3. o funk como território de existência.

Tratando-se ainda de uma pesquisa em andamento, o presente artigo, não propõe um esgotamento ou a chegada à conclusões finais, mas sim, enquanto entendimento parcial, à considerações finais, ou melhor, parciais, onde se considera a percepção do *funk* como um movimento cultural identificado com o popular, com a folkcomunicação, e seu processo, como decorrente de um movimento sociocultural saído das periferias do Rio de Janeiro, ganhando projeção internacional, tendo na figura da cantora Anita uma representante fundamental para a concretização deste percurso.

Ainda que o funk, originalmente não tenha surgido no Rio de Janeiro, nos interessa aqui, delimitar e refletir sobre o funk carioca como uma expressão cultural própria que começa a ganhar corpo a partir dos anos 70. Originalmente o funk carioca está ligado a uma mescla de ritmos, incluindo o *hip hop* americano, ritmos africanos e as mixagens musicais de DJs e tem como uma de suas características, a

inclusão como tema de suas letras musicais o cotidiano das pessoas que vivem nas periferias, comunidades e favelas, o que faz do funk, em relação ao *mainstream*, reação e resistência. O funk cria histórias, narrativas, mitos e personagens na cultura. Haveria ainda inúmeros outros aspectos a serem abordados em relação ao funk, mas nos limitaremos a seus aspectos mais identificados enquanto fenômeno de cultura, e num sentido mais amplo, com a comunicação, a estética e o processo de expansão nas plataformas digitais.

Em relação ao tik tok, importante ressaltar o fato de que esta plataforma tal como a conhecemos hoje, surgiu a partir de 2016 com a empresa chinesa ByteDance que em 2017 adquiriu o aplicativo de *lip-sync* chamado Musical.Iy e o fundiu com outra plataforma chinesa chamada de Douyin, dando origem ao Tik Tok. Por sua acessibilidade no nível operacional e com a disponibilidade de filtros e mecanismos de manipulação de imagens, filtros que produzem distorções de imagens divertidas, o Tik Tok logo foi acolhido pelo público jovem, espalhando-se rapidamente pelo mundo, tornando-se um fenômeno de mídia e cultura. O Tik Tok, em termos de conteúdo, tornou-se bastante conhecido por difundir danças e expressões divertidas que viralizavam rapidamente entre milhões de usuários, definindo-se, por tanto, como mídia de massa. A potencialidade viral desta plataforma, associada a sua dinâmica operacional acessível a um público mais diverso e popular, rapidamente a tornou interessante em termos de sua incorporação no mundo empresarial e capitalístico. Portanto, é a partir dessa sua ingerência social, econômica e cultural, mas também política, que a referida plataforma ganha destaque como objeto de estudo no campo comunicacional.

No nível metodológico, nesta sua fase, o presente estudo busca compreender de forma rizomática as relações entre mídia e cultura,

abrindo-se para o conceito de folkcomunicação e mestiçagem midiática, tendo como objeto o funk no Tik Tok. Além da descrição e análise da plataforma, busca-se compreender o processo de ressignificação do padrão musical funk, originalmente no caso do Brasil saído das favelas, ganhando as premiações máximas no centro da indústria fonográfica ocidental: o MTV Awards. Para tal empreendimento, propomos uma abordagem qualitativa de cunho teórico-reflexivo, investigando inicialmente a plataforma, Tik Tok; A seguir, investigar o conteúdo funk ali presente e suas capilaridades, seja no nível estético e cultural, seja no nível social e político, o funk sai de um lugar de resistência popular, marginalizado, e ganha notoriedade internacional pela indústria fonográfica e passa a compor atualmente o *mainstream* musical. A indústria cultural da música, abre espaço para o funk como produto e padrão musical. A proposta metodológica desenha-se a partir do conceito de rizoma de Deleuze e Guattari (1974), onde no nível de sua estrutura não há centro nem hierarquias, expondo um processo de identificação e reconhecimento de vetores através de uma cartografia. No nível de um aprofundamento futuro deste estudo, como um objetivo geral, pretende-se abordar, ainda que parcialmente, o processo de ressignificação do funk americano para o funk brasileiro, cotejando os conceitos de folkcomunicação e mestiçagem midiática. Já no nível específico, pretende-se analisar o processo de ressignificação do funk na cultura; identificar os marcadores culturais do funk brasileiro; aproximar o conceito de mestiçagem na arte contemporânea do conceito de mestiçagem midiática; analisar a plataforma tik tok à luz do conceito de folkcomunicação e mestiçagem midiática; analisar o papel das redes sociais na configuração da cultura popular contemporânea. A amostragem inicial que resultou neste artigo compreende os seguintes objetos de investigação:

Amostragem inicial do OBJETO investigado: Funk

Locus: plataforma tik tok

1: Tira a Camisa, Furação 2000, <https://vm.tiktok.com/ZMjcer5oa/>

2: Sample Tira a Camisa, Karol G, <https://vm.tiktok.com/ZMjcBRFXc/> ,

3: <https://vm.tiktok.com/ZMjcBRFXc/> ,

Amostragem para a cartografia:

5: TA OK

6: TA OK Remix,

7: Tira a Camisa Karol G.

8: Tira a Camisa Furação 2000

Funk: uma expressão de resistência nas periferias

Vários artistas atualmente identificam-se com o funk, mas no início, sua estética e musicalidade era circunscrita a determinados territórios mais periféricos do Rio de Janeiro. O funk, é o estilo musical que mais representa na atualidade a cultura carioca, *made in Brazil*. Mas o funk cresceu e ganhou outros limites e territórios. Ganhou o mundo!

A história do funk é contada hoje com certo distanciamento, e talvez, com a percepção de que o funk deu certo! Será que foi um projeto espontâneo? O que estimulava a formação dos grupos musicais de funk? Como foi seu caminho até tornar-se parte do *mainstream* da música internacional, tal como é hoje?

Conforme exposto, o funk carrega alguns elementos de construção de identidade que o permitem operar no campo da cultura, não apenas como ritmo, sonoridades e movimentos, mas como um lugar, um *território de existência* capaz de projetar seus agentes e sujeitos-artistas, enquanto indivíduos que operam em um mercado onde circula o dinheiro, mas também as necessidades individuais de expressão, de narrativas de si, frente aos confrontos cotidianos pela sobrevivência em

uma cidade como o Rio de Janeiro, marcada pela violência social e pelo estilo de cultivo do corpo e da sensualidade. Nessa medida, o funk carrega, enquanto "empresa", a capacidade de articular desejos que se materializam na forma de bens de consumo, de expressão de sexualidade e de um conjunto de fatores que permite com que os grupos envolvidos consigam se identificar numa determinada linguagem e estética. É nessa medida que o funk, independente de ter começado no local x ou y, de ter sido cantado pela primeira vez pelo cantor a ou b, tornou-se, um *lugar* genuinamente de diferenciação, por carregar potencialmente desejos de transformação. Há, portanto no funk, enquanto dimensão estética, a disposição política de confronto, de demarcação de diferença em relação a valores e crenças "burguesas".

Funk, linguagem da periferia que reage e resiste, que propõe, por sua mera existência, um novo lugar onde há festa, acolhimento, prazer, luta, *money*. Em suas diferentes modalidades, cada funkeiro traz sua marca, seja com mais ostentação, seja com mais sensualidade, seja com mais ira, ou com melodias mais comerciais e familiares, podendo, inclusive, embarcar em propostas comerciais *globais*, como é o caso do *funk melody*, estimulado pela cantora Anitta. E, de fato, esta é uma vertente do funk, menos radical e mais comercial, que migra, sai dos *bailes funk* organizados nas comunidades cariocas, e ganha os espaços empresariais de grandes emissoras e rádios. Não seria o caso de detalhar à exaustão o percurso de expansão do funk com suas contradições e confrontos com a sociedade conservadora, mas sim, de traçar um percurso panorâmico do seu sucesso, enquanto estilo musical que talvez tenha superado, pelo menos em termos de internacionalização, o samba. Também não faremos aqui, um resgate amplo das raízes étnicas e religiosas do funk associados a cultura afro, por não se tratar mais de um movimento com um único viés, ao contrário, a perspectiva que

identificamos é justamente a do funk em sua multiplicidade cultural, onde todas as etnias e culturas passam a integrá-lo como um meio de expressão potencial. Esse é o princípio da mestiçagem, que decorre de uma perspectiva de interação entre estilos, mídias, tecnologias, tal como ocorre em instalações de obras de arte visual (Cattani, 2007) e passa a ganhar uma dimensão mais ampla, no espaço das grandes obras musicais. É nessa medida que o princípio deleuziano de agenciamento e de máquina de guerra (Deleuze & Guattari, 1995), diga-se, de um dispositivo de ação e transformação, ganha dimensão nos contornos desse estilo musical, pois o funk, através de seus agentes e inúmeros MCs, cria em seu em torno uma constelação de possibilidades que demarcam intensões diferenciadas que vão, desde a manifestação expressiva de poder, como no funk ostentação, até o *melody*, uma espécie de proposta mais romantizada e próxima dos princípios de entretenimento da indústria cultural fonográfica e visual. O funk, nessa medida, atua como meio de transformação cultural, sendo obra de arte, portanto, estética, e atuando politicamente, na medida em que interage socialmente com o *outro*, com o diverso, ao mesmo tempo, que demarca, territorializa e constrói identidades, portanto, atua como uma *máquina de guerra cultural*. Nessa medida podemos afirmar que o *funk* ativa processos de expressão popular, comunitário e identitário, para atingir o lugar de representação musical em nível global. Através do funk vidas são transformadas, pois o funk tornou-se um lugar possível para a vida ser contada e compartilhada.

O funk na plataforma digital

A natureza responsiva do tik tok, possibilitando seu uso de forma intuitiva e prática em mídias móveis digitais, o transformou em um

espaço potencialmente interessante de ser ocupado pelos artistas que buscam difundir mais rapidamente suas criações musicais. Essas características, associadas a um número crescente de usuários que passaram a utilizar a plataforma para mostrar seus passos de dança e brincadeiras, usando filtros engraçados entre outras possibilidades, fizeram do tik tok um fenômeno entre os jovens. Entenda-se a partir daí, que esta plataforma digital passou a carregar e difundir uma certa cultura associada ao entretenimento de massa. Segundo Edgard Morin, em sua perspectiva culturológica, a cultura de massa, não deve ser vista exclusivamente por um viés negativo, pois, a possibilidade de intermediação e compartilhamento da cultura em uma dimensão massiva, produz efeitos de mediação e trocas simbólicas que permitem que camadas menos favorecidas da sociedade possam também absorver essa cultura e, pela experimentação e absorção de novos padrões e estéticas, absorver algo de outro nível, e de certo modo, elevar-se de seu ponto original de percepção e experiência, a um outro ponto, possivelmente, mais elevado em relação a própria cultura (Morin, 2007). Haveria, portanto, nesse processo, um deslocamento qualitativo em relação ao ponto de origem e distanciamento em relação aos objetos de cultura. O princípio da cultura de massa é o da simplificação e incremento de certos padrões que estimulam o consumo de forma menos crítica, ou seja, mais próximo ao entretenimento. Mas ainda assim, quando o padrão é inferior à proposta do produto cultural midiático nos moldes "massivos", com é o caso muitas vezes de populações excluídas do consumo cultural, há que se considerar, de acordo com Morin, certos ganhos qualitativos. Um dos mecanismos possíveis no tik tok é a capacidade de operar em vídeos curtos, com cortes e manipulações rápidas de grande potencial de difusão, diga-se, massivos. Essas características, fizeram dessa plataforma também um meio de difusão

massivo para os artistas que viam ali um jeito econômico de fácil utilização com resultados que, por vezes, viralizaram.

Vários cantores perceberam essa potencialidade do tik tok, mas particularmente a cantora Anitta passou a utilizar a plataforma como recurso de difusão de suas músicas e danças. E muitas delas, de fato, viralizaram. A ocupação das plataformas pelos artistas e o número de seguidores e visualizações de cada postagem, logo tornou-se um meio de mensuração do sucesso daquele artista, fazendo do tik tok, um espaço altamente competitivo. As postagens, tinham, potencialmente, capacidade de atingir outros públicos em nível mais amplo, em outros territórios. Esse foi o caso do funk carioca. A abordagem empresarial do tik tok na visão da arte musical, fez com que alguns artistas, como é o caso da cantora Anitta, ampliassem cada vez mais seus horizontes de internacionalização e com ela, expandiu-se seu estilo, o *funk melody*. Além disso, dentro das estratégias de internacionalização da referida cantora, ocorreram as várias parcerias especialmente com cantores latinos. Nesse processo, Anitta não apenas destacou-se nacionalmente, ganhando espaço crescente nas mídias locais, mas ampliou seu espectro de seguidores, fãs e consumidores de seu estilo. O fenômeno Anitta, em seu processo de internacionalização, foi levando o funk carioca em seu rastro. Várias etapas foram sendo galgadas, vários prêmios conquistados, tendo o mérito e o talento da referida cantora como vetores.

Foi, no entanto, com o Bonde do Tigrão, a partir dos anos 2000 que um certo movimento musical e empresarial começou a ganhar maior dimensão. *Tira a camisa*, música que fez sucesso no Brasil nos anos 2000, foi remixada em 2023 na voz de Carol G, e foi premiada no MTV Awards-2023, levando o funk para um novo patamar. Há inúmeros cortes no tik tok que permitem uma difusão massiva; são cortes que privilegiam não apenas a expressão vocal, mas também os movimentos do corpo e a

exposição do figurino, diga-se, de um conjunto de elementos expressivos que compõem, na perspectiva deste recorte, um obra nos moldes do tik tok: uma peça curta, rápida, com foco em elementos altamente significantes, como o corpo da cantora, os timbres musicais mais intensos, os movimentos mais expressivos, considerando o aparato de iluminação, maquiagem, vestuário, dançarinos e o próprio palco, como uma obra condensada. O tik tok promove a condensação das obras, reduz no formato, no tempo e na experiência, afetando não apenas o processo comunicacional, mas também a estética. Os limites expressivos da composição carregam os princípios de um produto efêmero, ainda que como parte de um registro histórico.

O funk como território de existência no tik tok

Para o filósofo francês Felix Guattari (2015), as relações de consumo, produção (da mídia), são atravessadas pelo desejo e conferem à subjetividade dos indivíduos, em particular à juventude e aos trabalhadores, um lugar de *ser* e *estar* no mundo, confrontando o processo de hegemonização da sociedade:

A juventude, embora esmagada nas relações econômicas dominantes que lhes conferem um lugar cada vez mais precário, e mentalmente manipulada pela produção de subjetividade coletiva da mídia, nem por isso deixa de desenvolver suas próprias distâncias de singularização com relação à subjetividade normalizada. (Guattari, 2015, p. 14).

O processo de normatização ocorre processualmente dentro das esferas institucionais onde a família ocupa lugar fundamental, porém, não mais central, desde que as estruturas tecnológicas que possibilitam a comunicação em diferentes formatos, incluindo o tik tok, surgem no mercado de consumo midiático e passam a compor o cotidiano dos indivíduos, particularmente através dos dispositivos móveis e das redes

sociais. Essa inserção das tecnologias midiáticas no espectro formativo da juventude, tem provocado mudanças no comportamento e na percepção de mundo dos indivíduos, reconfigurando as dinâmicas sociais, políticas e estéticas.

O tik tok tem sido a plataforma mais acolhida pelo público jovem. Uma das características desta plataforma é seu formato para dispositivos móveis, privilegiando o audiovisual, com um estrutura de tempo reduzido, favorecendo as performances musicais e coreográficas curtas. As músicas e danças ocupam lugar central no tik tok. Entretanto, o tik tok apresenta-se como uma plataforma que comporta milhões de consumidores em potencial que se espalham pelo mundo todo. Diferentemente do You Tube, o Tik Tok, abre-se a um público mais amplo, exigindo dos seus usuários menos expressão intelectual, favorecendo a expressão dos sentidos estéticos.

Ainda, por ser uma plataforma que abrange um público diversificado, atraiu organizações, empresas e instituições que passaram a produzir perfis institucionais que ocupam igualmente *Territórios Virtuais* dentro do tik tok. As potencialidades do tik tok, suas possibilidades técnicas, especialmente as *lives* com número de até 12 participantes diretamente visíveis nas janelas onde podem desenvolver discussões sobre temáticas diversas. Outra possibilidade é o *For You*, uma modalidade de participação incógnita e invisível dentro das *lives*.

Nessas pequenas janelas do tik tok os participantes tem oportunidade de exporem suas ideias e percepções, abrindo discussões e debates variados. Assim, do ponto de vista tecnológico, o tik tok apresenta-se como uma plataforma inclusiva, aberta e diversificada, oportunizando também aos seus usuários um conjunto de filtros que vão desde de truques de embelezamento à modificações cômicas. Trata-se sobretudo, de uma plataforma que privilegia o entretenimento. No

entanto, é dentro deste escopo que uma visão mais filosófica ganha espaço, pois a plataforma em si, possibilita a experimentação de linguagens, estéticas e formatos abertos, com montagens, trucagens e efeitos, transpondo os limites do vídeo-clip tradicional. Do ponto de vista filosófico, esta plataforma, permite-nos investigar as investidas do desejo, das estratégias de produção e consumo presentes nos discursos, nas formas e expressões difundidas.

O tik tok, enquanto tecnologia audiovisual, registra uma amostra da comunicação e estética contemporânea, propõe um recorte datado da cultura de um tempo em específico, guardando imagens e comunicando o *zeitgeist* desta época, porém, enquanto plataforma, permanece em devir, como um arcabouço acolhendo as movimentações, expressões e acontecimentos da sociedade. O que acontece na sociedade reflete-se no tik tok e ali fica como um registro, um recorte daquele tempo. Seu algoritmo, intuitivo, rápido, fácil e responsivo, permite um amplo espectro de acolhimento da multiplicidade coletiva.

Os dispositivos móveis com suas características individualizantes, permite-nos questionar o processo imanente da construção de subjetividade, seja pelo viés da captura, da normatização e reprodução de modelos, mas também pelo viés das *linhas de fuga* e pelo potencial libertário subjacente à dinâmica fluida entre o macro e o micro na sociedade, formando assim, o que Guattari chama de *territórios existenciais*. A propósito dos *Territórios Existenciais*, Guattari usa o Rock como uma forma de construção de identidade tal como um território de existência naquela forma e com aquela expressão associada à estética do Rock. Ele diz:

A esse respeito, o caráter transnacional da cultura *rock* é absolutamente significativo: ele desempenha o papel de uma espécie de culto iniciático que confere uma pseudoidentidade cultural às massas consideráveis de jovens,

permitindo-lhes um mínimo de territórios existenciais. (GUATTARI, 2015, p14).

Partindo do pressuposto de que o funk, assim como o rock, é catalizador de desejo e formador de *território existencial*, abre-se como espaço, um campo às expressões do coletivo, atingindo particularmente as subjetividades de indivíduos mais jovens, mais aderentes e em busca de referências. A partir dessa concepção de Guattari, consideramos que o funk é um possível *território existencial* e sua difusão no tik tok, amplia sua potencialidade no campo da intermediação e de transformação cultural.

Do ponto de vista mercadológico, a expressão musical funk, sua forma discursiva e estética, também seu ritmo sonoro, sua interpelação ao corpo, a sexualização das letras, nos levam a questionamentos filosóficos, onde o desejo ganha protagonismo enquanto vetor imanente das expressões, ainda que, no processo contemporâneo, o funk possa ser identificado aos enquadramentos de uma indústria musical de caráter transnacional. O funk por ter surgido das bases sociais, dos movimentos populares e marginalizados, ativando em seu conjunto de referências um imaginário popular de pessoas tradicionalmente excluídas, evidencia-se como fenômeno de folkcomunicação, como expressão popular que conta histórias, narra acontecimentos, expõe reflexões e pensamentos dentro do campo específico no qual está inserido. O funk contemporâneo está em ascensão dentro de um projeto dinâmico do mercado e da cultura.

Enquanto expressão popular, o funk confronta paradigmas hegemônicos, lançando-o no campo das resistências minoritárias. Por sua vez, o tik tok enquanto plataforma tecnológica dentro da qual encontramos o funk, amplia seu espectro de inserção em diferentes nichos da sociedade, ainda que, enquanto estilo musical, o funk não seja

originário do Brasil, é nas favelas do Rio de Janeiro, que seu estilo foi ressignificado e seu padrão musical e expressivo ganhou novos contornos, e é sobre esse processo envolvendo tecnologia de redes sociais, expressão popular, e música que a presente etapa de pesquisa propõe se debruçar.

A mestiçagem, segundo Cattani (2007) constitui uma rede sem centro nem margens e sem hierarquias, à semelhança do conceito de rizoma, de Deleuze e Guattari (1973). Essa definição opõe-se à de mestiçagem como ação que deve levar à fusão de elementos, ou seja, a mestiçagem permite a identificação dos elementos que compõe sua estrutura. Mestiçagem diferencia-se de hibridismo, pois na mestiçagem, os elementos permanecem justapostos e não fundidos. Há, portanto, possibilidade de se identificar as complementaridades e multiplicidades com suas características estruturais de origem. No caso das mídias móveis, como os *smartphones*, há a presença de câmera fotográfica, de gravador, de máquina de escrita entre outros e todos ali compõem a possibilidade de uma *escrita* nos padrões da mestiçagem tecnológica, ou midiática.

O princípio de mestiçagem midiática que propomos aqui, partindo de Barbero (1997), aproxima-se da noção de convergência midiática abordado por Henri Jenkins (2009), onde os dispositivos móveis, os *smartphones*, seriam representantes dessa modalidade. Segundo Jenkins, convergência refere-se ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia,

à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca de experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando. (Jenkins, 2009, p. 29)

Portanto, na sequência deste estudo, propomos aprofundar as análises das produções audiovisuais dentro do tik tok que expressem a cultura musical do funk brasileiro, pelo viés do conceito mestiçagem e folkcomunicação, cotejando no nível filosófico com o conceito de território de existência.

Considerações Finais

Buscou-se no presente artigo, de forma preliminar, abordar o processo de internacionalização do funk, em particular no espaço midiático do tik tok. Observou-se que na origem do funk, há um conjunto de influências que vão do *hip hop* americano até os ritmos de origem africana, trazendo para o funk o potencial de acolhimento de uma diversidade cultural característica do Brasil. A reflexão em torno do tik tok, enquanto plataforma que opera em mídias móveis, foi problematizada por sua natureza massiva e simplificada, trazendo elementos para uma reflexão acerca de obra contemporânea no campo do audiovisual onde há prevalência do entretenimento, dos enquadramentos em estilo de *cortes*, ou seja, simplificação e foco nos elementos significantes mais expressivos, trazendo, portanto, uma construção de linguagem específica da plataforma. A reflexão em torno desse novo padrão nos leva a considerar que a mediatização e produção de conteúdo para plataformas digitais, tal como o tik tok, estrutura-se a partir de princípios da efemeridade e da aceleração no consumo, dentro de uma expectativa de consumo leve, sensual, na ótica do entretenimento, diga-se, o produto audiovisual no tik tok, tem essas características de linguagem. Considerou-se também, no horizonte do processo de internacionalização do funk, o significativo papel da cantora Anitta, com seu estilo *Melody*, diga-se, um estilo de funk mais comercial

e romantizado, onde há forte apelo à sensualidade do corpo, à sexualidade e ao prazer no conteúdo expressivo das letras e dos movimentos de dança. Observou-se que o processo de internacionalização do funk, desde o Bonde do Tigrão nos anos 2000, até o presente, nos anos 2023, com o *remix* de Carol G, é associado com o próprio processo de internacionalização da referida cantora. O funk, enquanto expressão musical, em relação as teorias da comunicação, está mais próximo da folkcomunicação, onde a expressão das camadas menos favorecidas da sociedade, diga-se, das camadas populares desfavorecidas no sentido material da riqueza, mas não necessariamente, desfavorecidas no sentido de sua expressão cultural. A folkcomunicação tem como delimitação, os processos de expressão popular, sejam eles, advindos do folclore, dos movimentos populares em torno da música, da dança e da arte, e, em relação a própria cultura como resistência, como é o caso do funk, ainda que na atualidade, tenha se capilarizado e esteja mais próximo do *mainstream* internacional. Assim, a questão se o funk perde ou perdeu seu potencial de resistência e reação na atualidade, acreditamos que não, ao contrário, o funk está mais forte do nunca e agora em outros patamares da cultura, influenciando artistas de outros países, e conseqüentemente, levando, parte da cultura brasileira para outros territórios e também, na medida de uma dialética cultural, também trazendo novos elementos para que o funk gestado aqui em território nacional possa inovar em outros processos criativos. Nessa medida, a ideia de mestiçagem no funk, ganha corpo, pois já não comporta um único movimento, um único padrão, uma única etnia, raça ou cor, o funk na atualidade é multicultural e expressão de diversidade. O funk em sua perspectiva internacional, é multicultural, é processo de mestiçagem.

Referências

- CATTANI, Icléia. **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.
- GUATTARI, Félix. **As Três Ecologias**. Capinas: Papyrus, 2015.
- JENKINS, Henri. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.
- MARQUES, Victor. **O fait-divers e a mestiçagem midiática**. Algazzarra (São Paulo) Edição Especial – 1. Parte: Da cidade ao jornal, p.49-57.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

3

JUVENTUDE COMUNICATIVA: CULTURA DA CASA

*Luciene Ribeiro de Sousa
Catarina Tereza Farias de Oliveira*

Introdução

A pesquisa Juventude Comunicativa: Cultura da Casa pretende entender como se dão as práticas comunicativas e culturais da juventude da casa de Vovó Dedé, com um olhar para uma comunicação como processo de construção integral, participativa e ativa da juventude atendida por esta instituição. O recorte aqui evidenciado faz parte de uma pesquisa maior de doutorado em desenvolvimento através do PPGCOM-UFC.

A casa de Vovó Dedé é uma entidade filantrópica, configurada como uma OSC (Organização da Sociedade Civil), localizada na Barra do Ceará, bairro da periferia de Fortaleza, que atende anualmente cerca de 1.400 crianças e adolescentes entre 10 e 29 anos. Na casa são oferecidas diversas atividades, entre elas estão: Cursos de música, incluindo instrumentos como violão, violino, piano, violoncelo, flauta, bem como o canto coral infantil e adulto. Além da música, que é o carro chefe, a casa dispõe de cursos na área de comunicação e audiovisual, com estúdios de TV e rádio próprios, onde há uma significativa produção de conteúdo.

A rádio Vovó Dedé (VDD) e a TVDD são veiculadas através do youtube e reúne uma programação voltada para programas culturais, valorizando, sobretudo, os artistas locais. Os programas são divulgados através do instagram e do facebook da casa de vovó Dedé.

Além de entender o funcionamento das atividades da casa, busco compreender: Como os jovens se tornam comunicadores nos programas da própria casa? Como a comunicação e a cultura vão dando lugar a esses jovens no mundo? Que conteúdos estão em primazia na programação das redes de comunicação desta instituição?

Para responder a estas e outras perguntas, meu aporte teórico está embasado na comunicação decolonial (Rincón, 2016, 2018), passando pelo processo de mídiatização das atividades da Casa de Vovó Dedé. A metodologia escolhida é a etnografia (Guber, 2004), com um olhar voltado para o acompanhamento das atividades realizadas pela juventude atendida pela Casa.

A comunicação decolonial propõe um olhar para as experiências comunicativas que aconteçam de forma integral, articulando as vivências, as práticas culturais, os modos de ser do popular, os lugares de construção que dão visibilidade às vozes dos subalternos. Ao propor a construção de novos paradigmas da comunicação a partir do popular, Rincón (2016, 2018) nos apresenta a categoria de cidadanias *celebrities* que “desenvolvem o querer estar nas telas da autoestima pública (meios e redes) com voz, rosto, história e estética própria” (Rincón, 2016, p. 41).

Escolhemos a etnografia, fazendo observação-participação em campo ao longo de 6 meses, frequentando a Casa de Vovó Dedé em dois dias por semana. “La observación participante consiste en dos actividades principales: observar sistemáticamente y controladamente todo lo que acontece en torno del observador y participar en una o varias actividades de la población”. (Guber, 2004, p. 3). Além disso, realizamos entrevistas semiestruturadas com dois jovens da casa, um produtor e uma apresentadora e também com o diretor executivo da referida instituição.

Jovens das Classes Populares - O público dessa pesquisa

Os interlocutores desta pesquisa são jovens das classes populares na faixa etária entre 19 e 25 anos, oriundos de um sistema de classes sociais que marca as desigualdades no Brasil. Em entrevista à TV Senado em 2015, Jessé Souza explica que o Brasil está dividido em quatro classes sociais: os endinheirados, a classe média, as classes populares que é dividida em Batalhadores brasileiros (também chamada de “nova classe média”, mas, ele discorda desse termo) e a Ralé. Souza (2015) explica que o termo, “nova classe média”, não existe, pois essa classe não tem privilégios: “Esse termo “nova classe média” não é verdade. O que existe é uma nova classe trabalhadora precária, que trabalha cerca de 14h por dia. Os filhos têm que conciliar o trabalho e o estudo desde a adolescência.” (Souza, Entrevista a Tv Senado, 2015)

Os jovens das classes populares passam pela juventude já sob a pressão da responsabilidade de ter um emprego, de ajudar a família, que, ou está desempregada, ou vive de bicos. Quando têm carteira assinada, passam de oito a dez horas fora de casa, geralmente exercendo funções como: empregadas domésticas, babás. Serviços que exigem força corporal e disposição para sair de casa às cinco horas em transporte público, atravessar a cidade para trabalhar para a classe média ou para os endinheirados. “Você é explorado com o corpo, com a energia muscular. Pense em uma empregada doméstica que passa oito horas recebendo o calor do fogão, fica em pé durante muito tempo, pense nos catadores de lixo.” (Souza, Entrevista a Tv Senado, 2015).

Então, a ideia dessa pesquisa é perceber como a comunicação e a cultura vão dando lugar a esses jovens no mundo, visto que na Casa de Vovó Dedé, eles têm contato direto com um universo cultural, o que mobiliza aprendizados e repertórios outros que, talvez, eles não

tivessem acesso, caso não fossem participantes deste projeto sociocultural. Ao participar das atividades da casa, os jovens têm a oportunidade de aprender vários instrumentos, de trabalhar com música e audiovisual, bem como explorar outras possibilidades no campo da arte e da comunicação. A comunicação decolonial vai jogar luzes sobre essa juventude, fazendo com que ela apareça e fortaleça seus laços culturais numa perspectiva de protagonismo das minorias.

Discussão Metodológica para a pesquisa

Etnografar exige do pesquisador um olhar atento, curioso para as questões do estudo proposto. Não basta apenas ir a campo, descrever detalhes, é preciso ousar descortinar o campo e agir com criatividade para buscar o avesso deste, no sentido de perceber as diversas nuances e interpretá-las, respeitando os limites, mas sem deixar de experimentar, aprender e contribuir com o pulsar dos mundos vivenciados em campo.

A etnografia implica uma pesquisa qualitativa, que pode até incluir questionários ou dados estatísticos como informações complementares, mas o cerne do trabalho consiste em perceber o que Geertz (1997) chama do “ponto de vista do nativo”. (Travancas, 2005, p. 102)

Assim, o método escolhido é o etnográfico, que consiste na inserção, participação e vivência do pesquisador na esfera do sujeito-objeto pesquisado. "A escolha por trabalhar etnograficamente deve-se ao fato de que o interesse incide nos valores sentidos vividos. O estudo etnográfico acentua a importância dos modos pelos quais os atores sociais definem por si mesmos, as condições em que vivem" (Ecosteguy, 2014, p.143).

Travancas (2005) apresenta um leque de vantagens da pesquisa qualitativa:

Creio que a pesquisa qualitativa oferece muitas vantagens: a proximidade com o entrevistado. A maneira como ele se expressa; o tom de voz que usa; o seu entusiasmo ao falar de determinados assuntos; a relação de confiança que se estabelece entre pesquisador e pesquisado e que ajudará em outras etapas da pesquisa; a percepção das contradições no seu discurso; e mesmo a possibilidade de abordagem de temas mais complexos ou mesmo delicados. (Travancas, 2005, p. 106)

Essa proximidade com o grupo escolhido é de fundamental importância para aprimorar os objetivos da pesquisa e aplicar a metodologia com criatividade e de acordo com as demandas do objeto que vão sendo descobertas e mais bem compreendidas quando estiver vivenciando de forma mais acentuada o campo.

Malinowski (1984) pontua que a pesquisa etnográfica deve estar aberta a possíveis mudanças a partir da percepção em campo.

Quanto maior for o número de problemas que leve consigo para o trabalho de campo, quanto mais esteja habituado a moldar suas teorias aos fatos e a decidir quão relevantes eles são às suas teorias, tanto mais estará equipado para o seu trabalho de pesquisa. A capacidade de levantar problemas constitui uma das maiores virtudes dos cientistas. (Malinowski, 1984. P. 22)

Desse modo, a pesquisa etnográfica pode se distinguir em cada estudo de acordo com as necessidades do campo e as estratégias utilizadas.

Nesta pesquisa, fizemos uma etnografia clássica, acompanhando as atividades da Casa de Vovó Dedé, participando de algumas delas e vivenciando o cotidiano desses jovens na instituição, o que confere uma observação-participante.

Da Casa-escola à Casa de Cultura e Comunicação

Há cerca de 30 anos a casa de vovó Dedé era uma escola infantil com caráter particular, porém os estudantes não pagavam para ter aulas. Geralmente, acolhia crianças que não encontravam mais vagas nas escolas públicas da cidade. Com o passar do tempo e a morte do seu fundador, Mansueto Barbosa, a escolinha acabou, dando lugar a um curso básico de piano, oferecido por D. Regina, a viúva de Mansueto.

Depois do piano, a casa começou a ofertar outros cursos de instrumentos musicais como os já supracitados. A casa foi se transformando num espaço de convivência cultural das crianças e jovens que procuravam fazer algum dos cursos ofertados.

Mansueto Barbosa, criador da casa, foi um dos grandes comunicadores da TV verdes mares e não demorou até as ideias que eram desenvolvidas nesta instituição serem veiculadas através das telinhas. Com o crescimento das atividades da Casa, D. Regina e seu filho, Wagner Barbosa, começaram a perceber a necessidade de divulgar esse trabalho, bem como criar outras formas de aproximação dos jovens. Wagner, atual diretor executivo da Casa, entendeu que, diante da situação de vulnerabilidade social em que os jovens da Barra do Ceará vivenciam, só os cursos de música não seriam suficientes para a formação e posterior engajamento no mercado de trabalho desses jovens. Assim, ele teve a ideia de criar um Curso de Comunicação, onde faria a formação inicial dessa juventude, que a posteriori, trabalharia nas redes de comunicação da Casa. Assim nascem a TVDD e a Rádio VDD, com uma programação voltada para a cultura, valorizando os artistas locais e divulgando as principais atividades da Casa de Vovó Dedé. Em entrevista concedida a mim, Wagner Barbosa fala sobre a importância

de criar possibilidades de engajamento dos jovens por meio não somente da música, mas também de outros cursos.

O nosso público são jovens da periferia, então a gente estimula que eles construam um caminho de autoestima com possibilidades de transformação na sua vida. Mas, como fazer isso somente através dos cursos de música? Então, diante da realidade da vida, onde eles necessitam do feijão com arroz, a gente precisava profissionalizar, sem desperdiçar os valores trilhados pela música. Se eu tenho que formar um profissional de verdade, eu tenho que possibilitar o processo integral. Então, teria que ter a prática e a teoria. Então, eu pensei: vou construir os estúdios de TV. Eu construo a estrutura técnica e ofereço como possibilidade para a prática. Se nós temos a música, nós podemos gravar essa música. Então, vamos formar uma cadeia produtiva de audiovisual. Então nós começamos esse processo de transformação de uma escola de música para uma escola de arte, cultura e comunicação. Assim, o curso teria a duração de um ano, sendo seis meses de formação teórica e seis meses de formação prática nos próprios estúdios da casa. Assim, hoje as nossas produções comunicativas são feitas por esses jovens que foram egressos do primeiro curso. Assim, como temos jovens que já saíram daqui e estão trabalhando em outras TVs da cidade. (Entrevista, setembro de 2023)

Engenheiro de formação, Wagner conta que construiu os estúdios da TV verdes mares e vivenciou de perto a esfera da comunicação por meio do contato com o seu pai, Mansueto Barbosa, então superintendente da referida TV. Essa vivência serviu de inspiração para criar os estúdios de TV da casa de Vovó Dedé, bem como preencher lacunas observadas por ele no mercado de trabalho relativo à formação prática na área da comunicação.

Ao midiaticizar com maior frequência as atividades desenvolvidas pelo público da casa, a OSC atrai mais investimentos não só da iniciativa privada com uma rede de colaboradores fiéis, mas também consegue aprovar projetos culturais através das políticas públicas para a juventude. Ao longo do acompanhamento das atividades da Casa, pude perceber que a cultura é o foco maior dos programas de comunicação,

bem como a valorização dos artistas locais. Assim, relacionamos agora alguns dos programas principais veiculados pela TVDD:

Palco Aberto - consiste na gravação de um show específico com um artista ou grupo de artistas;

Cidade.Som - programa de entrevista com um artista local, onde a apresentadora é uma cantora que também teve a oportunidade de gravar seu show e participar de vários eventos da Casa com o seu talento musical;

Espia - funciona como uma câmera semanal sobre tudo o que acontece na casa: as aulas de música, dança, os cursos de audiovisual, as apresentações musicais;

Sons da Casa - é um programa veiculado não só na TVDD, mas também na TV Diário. Esse programa confere uma valorização da identidade cultural de nossa região, valorizando os talentos locais, bem como os talentos formados através dos cursos de música da própria casa. Reúne um celeiro das melhores produções musicais, shows temáticos, recitais, entre outros.

Bem fazer - esse programa dá visibilidades para ações em projetos sociais.

Acorda - programa de entrevista com temas diversos, inclusive tem um programa que foi sobre Comunicação.

Prata da Casa - é uma parceria com a TVC, veiculado nessa emissora aos sábados, divulga trabalhos artísticos locais, bem como reconhece os talentos que foram formados pela Casa de Vovó Dedé. No formato desse programa, o intervalo é composto por depoimentos de alunos (as) e ex-alunos (as) da Casa de Vovó Dedé, que percebem a diferença que o acesso às atividades culturais e comunicativas da Casa fez em suas vidas como pessoas e profissionais.

Além da parte cultural relacionada à formação musical e de mídias, essa instituição oferece outros cursos para a comunidade como inglês básico e a recém inaugurada escola de gastronomia Mãos de Trigo que faz parte das ações do projeto Não à fome. Esse projeto também conta com a entrega de cestas básicas uma vez ao mês para as famílias de baixa renda cadastradas na casa.

De acordo com Stig Hjarvard (2012), "a midiaticização se refere a um processo mais a longo prazo, segundo o qual as instituições sociais e

culturais e os modos de interação são alterados como consequência do crescimento da influência dos meios de comunicação." (Stig Hjarvard, 2012, p. 66)

Essa midiatização pode mudar o ambiente e o fluxo das atividades. Um exemplo dessa mudança foi o que aconteceu na Casa de Vovó Dedé, que ao longo do tempo foi direcionando as suas atividades para serem veiculadas através das redes. É interessante notar que, antes da pandemia de covid-19 que assolou o mundo, em que permanecemos privados ao longo de dois anos do convívio social mais intenso, visitei algumas vezes a Casa de Vovó Dedé para assistir os shows culturais que aconteciam no auditório principal da casa. Ao retornar, já como doutoranda, pesquisadora da Casa de Vovó Dedé, percebi que o auditório em questão, havia se transformado num estúdio de TV, e que agora o espaço da plateia estava mais reduzido, dando lugar ao palco que se estendeu.

Pode ser que a pandemia de Covid-19 tenha influenciado nessa reconfiguração do auditório, visto que as atividades presenciais com aglomeração estavam proibidas, mas o fato é que a Casa aderiu ao modo virtual de produção de conteúdo e, assim, permaneceu também após o término do isolamento social. Em conversa com um produtor da Casa, ele disse que, desde a pandemia, o foco era fazer os shows para serem gravados e reproduzidos via TVDD. Contudo, o fato de midiatizar não muda a experiência comunicativa voltada para a ação sociocultural que é presença marcante na Casa de Vovó Dedé. Vale ressaltar que na Casa existem outros formatos de shows culturais que são abertos ao público como: Concurso Jovens Talentos, o Revelarte e o Festival Internacional Mansueto Barborsa. A casa também faz parcerias com outras instituições culturais de Fortaleza, como o Cuca, onde acontece um evento de violeiros e o Teatro José de Alencar, onde acontece a Cantata

da Esperança, evento anual com apresentações da produção cultural da casa, desde o coral infantil até as mais diversas combinações em grupos e duetos dos cursos de música. Nessas apresentações que acontecem fora da instituição tem sempre transporte disponível para conduzir estudantes, artistas e familiares na ida e volta.

Para além da midiaticização, é importante ressaltar que a Casa faz um trabalho sociocultural muito interessante para a juventude. A estrutura da casa e o modo como se constrói a comunicação oferta não somente a arte-educação através da música, mas emprega jovens que são formados na própria casa através do Curso de Comunicação e audiovisual. Assim, é que, boa parte dos programas de TV e rádio são compostos pela juventude. Um dos produtores da casa, que trabalha de carteira assinada, com quem eu tive uma longa conversa, tem apenas 23 anos de idade e cuida da produção de diversos programas da TV e da rádio. Uma das apresentadoras é Leticia, que entrou na casa aos 11 anos para cursar piano e hoje, aos 20, é aluna bolsista da casa, multi-instrumentista. Além de ser um talento como musicista, ela já apresentou o programa Viver Bem, que divulga projetos sociais que fazem a diferença na vida das pessoas. Atualmente, ela está à frente como apresentadora do programa Sons da Casa, produzido pela casa e veiculado não somente na TVDD, mas também na TV Diário, que pertence a TV Verdes Mares.

Leticia é uma jovem que está realizando vários sonhos através das oportunidades que a Casa de Vovó Dedé oferece, dentre eles, fazer a faculdade de música, na UECE - Universidade Estadual do Ceará, ela ressalta que sua aprovação se deve em grande parte ao curso que foi ofertado pela casa, com direcionamento para a prova prática, específica da Licenciatura em Música. Falando sobre comunicação bastarda, Rincón (2018) nos apresenta o conceito de “cidadanias celebrities” como

categoria de visibilidade do sujeito comum. “os cidadãos querem ser reconhecidos como as estrelas de suas vidas, de suas comunidades e de seus territórios” (Rincón, 2018, p. 76).

É assim que Letícia se sente, uma estrela de sua vida, pois sua história, antes da chegada à Casa de Vovó Dedé, não foi nada fácil. Filha da periferia, ela morou numa casa sem nada, até sem porta. A sua infância foi marcada por muitas situações de vulnerabilidade social. Há cerca de 9 anos, ela é acolhida pela Casa de Vovó Dedé, cuja proposta educativa é acolher, encantar e ensinar - ACENE. Acenar para essas vozes marginalizadas, para esses potenciais não vistos, dar visibilidade a corpos negros, a pessoas da periferia é a proposta da comunicação decolonial. A comunicação bastarda é aquela que assume sua condição como lugar legítimo de enunciação, criação e produção, não com a pretensão de falar pelo outro, mas no qual o outro fala, ouve, vê e é visto. (Dias, 2020, p.68-69)

Outra vertente interessante de se observar é o papel de mediação cultural que a Casa de Vovó Dedé assume ao trabalhar com essa juventude a formação, produção e o consumo cultural, uma vez que o contato diário que esses jovens têm com a música os capacitam não somente para apreciar obras de arte, mas para serem criadores destas e também, por assim dizer, conhecer e participar de patrimônios culturais da cidade como, por exemplo o Teatro José de Alencar, no qual eles apresentam anualmente *A cantata da esperança*, um espetáculo com música, teatro e poesia.

Sobre ações educativas relacionadas a patrimônio cultural, Janice Gonçalves detectou duas importantes concepções: Uma que “vincula as ações educativas à necessidade de proteção ou defesa do patrimônio cultural e que busca alcançar, por parte do público-alvo, respeito, interesse e apreço pelos bens patrimoniais”. A outra concepção “articula

tais ações educativas à valorização ou ao empoderamento de determinados grupos sociais por meio do reconhecimento do patrimônio cultural a eles associado". (Gonçalves, 2014, p. 84).

Assim Mediação tem a ver com fazer conhecer e ser partícipe, construir junto como afirmam Antônio Gilberto Nogueira e Vagner Silva: "mediação não é apenas uma facilitação, mas uma atitude de protagonismo, que pode e deve culminar em ações de preservação amparadas pelas políticas públicas." (Nogueira, Ramos Filho, 2020, p. 12)

Ao conhecer e se tornarem também consumidores de cultura, esses jovens podem percorrer caminhos de aprendizados, construção e valorização dos espaços de cultura. Comparando o mercado de bens simbólicos com a recepção dos produtos "comerciais", Bourdieu (1996) afirma que "enquanto a recepção dos produtos ditos "comerciais" é mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores, as obras de arte são acessíveis apenas aos consumidores dotados da disposição e da competência que são a condição necessária de sua apreciação." Ainda segundo o mesmo autor o conhecimento é condição necessária para formar um mercado consumidor de arte.

"O encontro com a obra de arte nada tem a ver, em conformidade com a visão habitualmente adotada, com um pretense amor à primeira vista; além disso, o ato de fusão afetiva que dá o prazer do amor pela arte, pressupõe um ato de conhecimento, uma operação de decifração e decodificação, que implica o acionamento de um patrimônio cognitivo e de uma competência cultural." (Bourdieu, 2015, p.10)

Desse modo, os jovens da referida instituição vão abrindo portas do conhecimento e da apreciação em diferentes contextos, sejam na comunicação ou nas artes. Essa formação eles levam para a vida e podem até não seguir esses campos como profissão, mas, toda essa carga de conhecimento abrirá muitos leques em suas futuras escolhas e

desempenho não só como profissionais, mas também como pessoas, cidadãos, consumidores culturais.

Identifico na Casa de Vovó Dedé esse potencial para um tipo de comunicação decolonial, uma vez que em minhas visitas a essa instituição e nas conversas com seus participantes, percebo que há um apontar para uma rede de ações que assumem um sentido na comunicação de maneira integral, dialógica, inclusiva e de compromisso com a prática social. De acordo com Dias (2020)

Este sentido está baseado no que, recuperando ideias de David Choquehuanca e Silvia Rivera Cusicanqui, Contreras Baspineiro explica como quatro princípios: Saber escutar – equivalente a “escutar com todos os sentidos”, isto é, reconhecer a existência do outro não apenas como um pólo receptivo, mas como sujeito comunicante, ativo e produtor de discurso; Saber compartilhar – superar a noção competitiva e hierárquica do processo comunicacional por outra, de troca e intercâmbio onde a comunicação é um processo não linear, mas de fluxo, complementar e recíproco; Saber viver em harmonia – refere-se a “referendar as palavras com atos”, isto é, comunicação não apenas como mensagem, mas também ação, na qual existe uma relação de consequência e responsabilidade entre o falar e o agir; Saber sonhar – a comunicação vislumbra o futuro a partir do presente como acúmulo histórico e com reciprocidade comunitária. (Dias, 2020, p. 62).

A princípio, percebemos esse vislumbre comunicativo, que será aprofundado ao longo da pesquisa de doutorado em desenvolvimento na Casa.

Considerações finais

Através dos diálogos com o jovens supracitados e da inserção em campo, mesmo que por um curto período de tempo, percebemos que as práticas comunicativas e culturais da Casa de Vovó Dedé comungam de um trabalho com protagonismo da juventude, viabilizando formação

cultural e comunicativa para esses jovens, bem como ofertando um convívio social de harmonia e produção de conteúdo que valoriza o aprendizado mútuo, as questões de responsabilidade social e valorização dos talentos locais, o que, a princípio, nos parece levar a uma comunicação não só da mensagem, mas também, e, sobretudo, da ação.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: Crítica social do julgamento. 2 ed. rev. 2 reimpr - Porto Alegre, RS; Zouk, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Companhia das Letras, 1996.
- DIAS, Bruno Santos Nascimento. **América Latina por uma epistemologia decolonial da comunicação**. Cadernos Prolam/USP-Brazilian Journal of Latin American Studies, v. 19, n. 38, p. 46-74, jul./dez. 2020.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais**- Uma versão latino-americana-ed. on-line - Belo Horizonte: Autêntica, 2010. 240p. (Coleção Estudos Culturais, 8).
- GEERTZ, Clifford - O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Tradução de Vera Melo Joscelyne. Petrópolis, RJ. Vozes, 1997.
- GONÇALVES, Janice. **Da educação do público à participação cidadã**: sobre ações educativas e patrimônio cultural. Mauseion, Canoas, N. 18, dezembro 2014. (14/11).
- MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. Editor Victor Civita, 1984.
- NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos; RAMOS FILHO, Vagner Silva. **Afinal, o que é patrimônio?** Conceitos e suas trajetórias. In: Curso Formação de Mediadores de Educação para Patrimônio, v.1. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2020. (13/09).
- RINCÓN, Omar. **O popular na comunicação**: culturas bastardas + cidadanias celebrities. Revista ECO-Pós, [S. l.], v. 19, n. 3, p. 27-49, 2016.

RINCÓN, Omar. **Mutações bastardas da comunicação**. MATRIZES, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 65–78, 2018.

STIG, Hjarvard - **Midiatização**: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural. Matrizes Ano 5 – nº 2 jan./jun. 2012 - São Paulo - Brasil – Stig Hjarvard p. 53-91.

SOUZA, Jessé de – **Entrevista** a TV Senado, 2015.

GUBER, Rosana – **La Etnografía** – Método, Campo y Reflexividad. Ed. Norman. 2004.

TRAVANCAS, Isabel. **Fazendo etnografia no mundo da comunicação**. In BARROS, A. e DUARTE, J. (orgs.), Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. São Paulo: Atlas, 2005.

4

ENTIDADES-HIFENIZADAS: PO_ÉTICA DA MEDIÇÃO-DE-LEITURAS NO CEARÁ

*Francisco Rômulo do Nascimento Silva*¹

à memória-infinita de Kaciano Barbosa Gadelha que me ajudou a sonhar com algo que não tem fim. Sua memória permanece viva.

Que tipo de rio é esse que não tem meio?

- Édouard Glissant, 2021, p. 31.

O estremecimento da vida

Nas subterrâneas terras *nullas* repletas de sementes, correm águas doces e salgadas que regam raízes sem começo e fim. Entre as raízes-infinitas da clausura particular dos mangues-negros ameaçados como os de Sabiaguaba e os da Barra do Ceará, mas também a semelhança das poluídas lagoas-esverdeadas do Grande Jangurussu e do Mondubim habita o grito primordial e o estremecimento da vida-possível encerrada em pote de barro com a tampa emborcada para o chão.

Somos o lodo-da-Terra.

Tremer é viver de abalos do mundo, é a recusa-comum aos sistemas, a recusa-comum a todos sistemas constrangedores. No abismo da Terra, o desconhecido e inextricável *magma* das superfícies que ao Tudo desafia, deságua no mar, que percorre e traça planos de fuga como imaginação, alhures. As mesmas águas que beijam pilares velhos de ferro e concreto que sustentam as ruínas da “Ponte-Velha”

¹ É integrante do Laboratório de Arte Contemporânea (LAC/UFC), pesquisador no Laboratório de Estudos da Conflitualidade e Violência (COVIO/UECE), e também pesquisador do Grupo de Pesquisa Pragmacult - Pragmática Cultural, Linguagem e Interdisciplinaridade, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada (POSLA/UECE). Tem interesses nas áreas da Sociologia Imaginativa; Fabulação Crítica; Mediação de Leituras; Bibliotecas-Livres e Encontros-saraus, além do Pensamento Negro Radical. Mestre e doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia (PPGS/UECE). Contato: franromulosilva@gmail.com

mar-adentro – cenário de pulos-mortais de gentes no pôr-do-sol do Poço da Draga.

Na superfície árida e extraordinariamente estéril, *antepoetes* e *não-artistes* deixam rastros-vestígios entre becos e vielas íngremes, verticais e suspensas de favelas-brasilis. Poetas da inutilidade. Antepoemas são escrituras da carne, nas “paredes” dos barracos de madeira, latas, barro, taipa e alvenaria, são *arquivadas* que têm na língua a um só-tempo a palavra direta, *reengolida* e disfarçada e na carne inscrições em chagas e na mente escoriações da pedra, do aço e da madeira.

Imoye: o segredo da antipoema sussurrado por Ma Njanu que nos desafia a rasurar a norma, trapacear as infinitas métricas, declodir as máscaras do silêncio sem medo de se dizer poeta. Memória da carne, tato no encontro. Para essas entidades-hifenizadas (aquele Outro que foi feita uma não-entidade, para recuperar Fred Moten, 2013), o valor essencial é a terra garantidora da existência não-mediada pelo rosto da moral ou pelos pés e mãos do narcisismo maniqueísta do Mundo-Branco.

Antepoemas são modos de tocar a carne, friccionar o mundo, tremer a Terra. Não no sentido de um “futuro”, mas do gesto que funda uma série de “agoras”. A vida possível emana de mãos que transpiram, dos joelhos trêmulos e das gargantas incompreendidas. Há quem se pergunte como se sustenta o peso do corpo no mundo. “Será que podemos imaginar o que não sabemos que a carne pode? Porque a carne não fará, ela faz” (Moten & Harney, 2023, p. 129).

Essas entidades-hifenizadas foram expulsas dos reinos (de todos eles) desse Mundo como nos foi dado a conhecer. Por não pertencer a lugar nenhum, habita efetivamente todos os lugares. Borrarr o que foi borrado. Pivetada-toda das *mermazárias* vivem exiladas no caminho, no encontro com a encruzilhada que “sou eu”. Elas podem ser uma Cidade,

sozinhos. Nesta selva quadrada, boêmia e sem raízes, dançam poemas-saraus e cantam bailes-*black*.

Salve salve, Sarau da B1, Sarau da Okupação, Sarau Bate Palmas, Pretarau, Sarau Corpo-sem-órgãos, Sarau Viva Palavra. Salve salve a festa-infinita do *Cuca Roots*, *Bonja Roots*, *Boom Boom Black* e o *Ministereio-Público Sound System* [sou, soul de *system*]. O Grupo Nós que nos abismos das ruas, becos e vielas nos lembra que “Todo camburão tem um pouco de navio negreiro” à medida que encena três oferendas do mundo im-possível em “*Ainda Vivas*”. Às caminhantes-sonoras: Stefany Mendes, Ma Dame, Mumutante, Mateus Fazeno Rock com suas línguas-bifurcadas, a favor do Direito à Opacidade, com suas músicas cantam a ante-memória, a antepoética, a ante-história.

Fortalezas das subcomuns [*undercommons*]. Mumutante e o tempo entre um baculejo e o aborto policial feito nas periferias. Ma Dame caminhante das linhas que cortam e nomeiam a norma (essa Besta ativa que diz “eu sou”). *Eaí, população!?* A dança-impossível que é escritura, esse arrasto no ar e esse flutuar no chão, sobre toda-pele das Fortalezas que ditam a Cidade. Reverência a todas as formas de aquilombamentos-criadores do Ceará, desde os *slams* da Quentura em Sobral, passando pelos espetáculos da Cia Bate Palmas, do Conjunto Palmeiras, às brisas-ardentes em hospitalidade do mar na barraca Foi Sol, com o Projeto Soulest, na Praia da Leste/Moura Brasil. Salve salve toda a ancestralidade das mãos que tocam os Tambores de Safo e o Batuque de Mulher.

A toda moda-prete e realza das Princesinhas de Favela, Preta Chic e Mancuda. As cores infinitas da memória e da futuridade [a ad-vir] nas arte-colagens de Alexia Ferreira e dos quadros de ficção especulativa de glecaute [“*Anastácia Livre pra Caralho*”, de 2023]. Como habitar a junção dos corpos e assim tocar o subterrâneo? A poeta e fotógrafa performática Jane Batista, ao dizer o silêncio e ao se transmutar nos

quartos dos horrores por meio da composição, a abertura e da Relação com outras vidas, fotografa as topografias do imaginário e apresentamos na forma de fotopoéticas – a cada nova aparição perecível perpetua-se a metamorfose.

As entidades-hifenizadas são poetisas-mediadoras-de-leituras que nas bordas dos muros da irracionalidade encontram vantagem. Cada uma delas é paisagem que se encontra com outra paisagem, aqui a “interdependência e a diferença coexistem” (Hans & Glissant, 2023, p. 21). São acervos de histórias não catalogadas, estilhaçadas e a um-só-tempo carregadas de intenção poética e significado, a própria biblioteca-viva que faz do voo e do canto feitura de mundo por meio de gestos de dar imagens sem fixar, de invenção de estruturas de escuta como acontecimento: Elane Fideles e Kassia Oliveira que por meio do canto, dos rastros-memórias dos tambores-quintais contam e recontam a re-existência, a luta em comunidade e a alegria de um povo que construiu do “nada” o Conjunto Palmeiras; Viviane Siade que é filha das correntezas, com sua voz de muitas águas nomeia e denuncia as sutilezas-escancaradas e sedutoras da especulação imobiliária que ameaça tudo que é vivo em Sabiaguaba, portanto, em Todo-o-Mundo; Kieza Fran Nascimento que, ao se transmutar pela palavra-navalha, habita Castelos Imaginários e inventa gambiarras tecnológicas de sobrevivência desde a cidade de Sobral; nina rizzi, ao emitir sua voz do bairro Benfica, abandona o território conquistado declodindo a linguagem e os copos d’água do Eu-Transparente e nos lembra que “quando vieres ver um banzo cor de fogo” venhas com luta; Eliz Nathanael (Riachão, em Itaitinga) que, em seu canto teimoso à vida, anuncia que “A gente combinamos de não morrer” e Antônia Gabriela (Coaçu), uma eco-mundo que reverbera a voz de inumeráveis mulheres-pretas ancestrais vivas e encantadas; Ana Argentina (Pici), que chocalha

o mundo com sua bomba d'água coração, Rita de Cássia (Dona Ritinha), anfitriã feito ninho de curiosos-infinitos e Vitória Arth3mis (Curió), que imageia a possibilidade e a recusa-comum no momento-presente; Claudiana Alencar (Dionísio Torres), uma raiz que se estende a outras raízes nos mantendo em poesia; Ma Dame (Quintino Cunha), que vive-sonha sobre os escombros e cinzas do mundo e Sabrina Moraes (Maracanaú), poeta-borboleta_poeta-búfalo, filha das tempestades e da brisa-suave; Gleiciany Queiroz (Sabiaguaba), pisa forte o chão na invenção-comunidade-mangue, Laís Eulália (Carlito Pamplona), poema-balangandã colorido amuleto de proteção e Hévila Coelho (Barroso), barRosa dentro e fora de um livro no sorriso das crianças da quebrada; Ma Njanu (Henrique Jorge), a antipoema da améfrica latina para Todo-Mundo e Ayla Nobre (Curió), na coragemedo e em cada gesto de amor à vida, cartas escritas, enviadas e recebidas.

Todas, em sua singularidade não redutível, são entidades-hifenizadas ou “o projeto antecipatório de celebração” [*ante-analog*], conforme Fred Moten (2013, p. 240). Essa “anteanalogia” das entidades-hifenizadas é anti/anteontológica, ou seja, tanto é uma *reinvicacão* como é, ao mesmo tempo, vestibular ou *posicionado diante* que é antes de tudo uma disposição. O principal objetivo deste artigo é esboçar brevemente como as práticas coletivas das poetisas-mediadoras-de-leituras do Ceará inventam espaços que têm a palavra e a ante/memória como im-possibilidade de sobreviver a este mundo que nos foi dado a conhecer.

Entidades-hifenizadas são casas-arquibliodrivetecas e quintais-saraus-comunidades, pois essas vidas anti/ante que excede e precede a leitura-de-todo-mundo surgem bem no meio do nada, imemorial e jamais arquivada: Adianto, na Barra do Ceará; Bate Palmas, no Conjunto Palmeiras; Casa Futuro, no Coaçu; Espaço de Leitura GDFAM, no

Planalto Pici; Livro Livre, no Curió; Livro Livre Riachão, em Itaitinga; Filó, no Conjunto Santa Filomena; Marighella, no Pirambu; Movimento Social FOME, Sobral; Okupação, no Antônio Bezerra; Papoco de Ideias, no Pici; Periferia Que Lê, na Granja Lisboa; Quintal Cultural, no Bom Jardim; Viva, no Barroso; Viva a Palavra, na Serrinha. Lugar onde um autêntico reaparecimento pode acontecer, a *Poética Chão é a língua por excelência da mediação-de-leituras como oposição entre duas opacidades, a do mundo e a do leitor*. Inacabada por princípio, tem no presente o passado e a vida que nos resta.

O galo já cantou...

Dizer e des-dizer para permanecer vivo.

Ziguezaguear.

Transmutar na fumaça e gargalhar no clarão da meia-noite.

a poética da mediação-de-leituras

Diríamos que elas são largadas no estudo. O estudo perverte a instrução. O estudo surge como uma prática coletiva de revisão na qual quem estuda não aprimora a si, mas improvisa; não se desenvolve, mas se regenera e degenera; não recebe instruções, mas busca instanciar a recepção. [...] O estudo é uma educação parcial. (MOTEN & HARNEY, 2023, p. 107)

Na capital cearense, existe o que denomino Rede de Afetos (Nascimento Silva, 2019). Trata-se de uma poética da Relação que habita encruzilhadas e zonas existenciais, um emaranhado de *práticas de re-existências poéticas* em constante movimento e transmutação, sem começo e fim, tecida pelas inventividades das/es/os *poetas-mediadoras-de-leituras* nos encontros-saraus, nas bibliotecas-livres, por meio da poesia no “cambão”² e, mais recentemente/

² Expressão local para ônibus ou transporte coletivo. Conferir: SILVA & FREITAS. Práticas de re-existências poéticas: a poesia no “busão” em Fortaleza (CE). INTERSEÇÕES [Rio de Janeiro] v. 22 n. 1, p. 97-123, mai. 2020. Disponível em <<https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/intersecoes/article/view/51166>> Acesso em 01 de jun. 2020.

nomeadamente nos museus-comunitários³ ou como prefiro chamar aqui de *antemuseus*.

À semelhança dos saraus de periferias, as bibliotecas-livres, museus-comunitários e de iniciativa popular, a *Rede de Afetos é uma trama de acontecimentos* dos organismos vivos que existem mais por meio da *poética da extensão* e menos por meio da imposição enraizadora da filiação. A poética da extensão, conforme Glissant (2005; 2011), é a poética do Diverso, do compartilhamento, da circularidade e da travessia. Ela tece-se numa outra poética do inesgotável, da transversalidade, da “quantidade que não se realiza” (idem, 2011, p. 63). A poética da extensão é para as poetisas-mediadoras-de-leitura, uma “ética das mermazárea”: “uma relação de cuidado mútuo, solidariedade e desprendimento” (Nascimento Silva, 2019, p. 174), a fuga que se realiza na impossibilidade.

A efemeridade dos saraus de periferias inventa zonas existenciais em meio a um “universo em que cada grito é acontecimento” (Glissant, 2011, p. 76). Quando comparados ao caráter fixo, porém inventivo, das bibliotecas-livres, museus comunitários e de iniciativa popular, os saraus são mais efêmeros, embora também possuam certa periodicidade e espacialidade. Ao mesmo tempo, ambos são lugares da palavra-aberta enquanto rastros-vestígios que se afasta do pensamento do Uno; isto é, da imposição enraizadora e conquistadora

³ Organização coletiva já existente desde 2011, existe uma rede cearense de museus comunitários composto por integrantes de movimentos sociais, representantes de museus e de comunidades que vivenciam processos museológicos e/ou desenvolvem iniciativas comunitárias de memória, para discutirem a criação coletiva pelo Direito à Memória. Dentre as diferentes coletividades e suas respectivas singularidades, os museus comunitários são lugares ou práticas mediados por indígenas, assentados, pescadores, ambientalistas e outras lideranças locais, mestras de saberes e guardiões de memória. Para saber um pouco mais de como surgiu e se organiza uma dessas redes, acessar < <https://museuscomunitarios.wordpress.com/> > Acesso em 21 de junho de 2024, às 12h28min.

da filiação, da “generalização de fundamento ontológico” que é, portanto, a exclusão absoluta do Outro.

O pensamento do Uno ou da individualidade é o da logística do recinto fechado, a lógica do buraco que impõe o mergulho ou uma forte ventania que nos arrasta para o abismo. Trata-se ainda da lógica que tem como o *slogan* perverso “A Favela Venceu” [um brinde ao pleonasmo do individualismo da representatividade]. A um só tempo, o Uno se retroalimenta das areias movediças das alianças, dos círculos e muros da separação, catalogação, enquadramento e do reconhecimento acumulados nos bancos-pararelos das inumeráveis polícias da representatividade – germe de todos os mitos.

Foi durante as experiências no Sarau da B1 (Nascimento Silva, 2019), um dos saraus de favela localizado no Grande Jangurussu, periferia de Fortaleza-CE, Brasil, juntamente com várias pensadoras e pensadores, entre elas/es/us poetas das periferias de Fortaleza e Região Metropolitana, que imaginei uma **po_ética⁴ do chão** como *práticas estético-políticas de mediação-de-leituras que inventam estruturas de escuta*.

existo depois de amanhã

.apenas o “agora” é meu alguns nascem no futuro.

⁴ Neologismo com as palavras “poetics” e “ethics”, formando “poethics”. Noção utilizada por Denise Ferreira da Silva em “Corruption Everybody Knows” disponível em:

O ano era 2017. Sarau da B1 é o lugar de encontro, uma zona existencial de mil-passagens ou, nas palavras de Castiel Vitorino Brasileiro (2019, p. 09), pode ser visto também como um “espaço perecível de liberdade e um espaço de liberdade perecível”. A cada encontro, os versos-relatos emergiam como se fossem topografias em carne, suor, sangue e memória – e eram. Assim é não somente com Poetas, mas também e já com o encantamento do mundo⁵, a invenção da palavra como sopro, acontecimento e performances do tempo espiralar, conforme nos lembra a poeta e professora Leda Maria Martins (2021a; 2021b). A Rede de Afetos ao longo das múltiplas formas de re-existências, voos e mergulhos que não aterrorizam, mas morrem para viver e insistem na vida não somente como transgressão, morte e sepultamento do Colono, mas também como Encantamentos que inventam caminhos enquanto possibilidades. Como nos lembra Édouard Glissant (2014), não se render a morte que é o esquecimento e a repetição brutal da força do *eu-menos-o-Outro*.

A contrapelo dessa força que não sabe ouvir e não quer transformar-se, mando um salve às mais-velhas e aos mais-velhos, mas também aos mais-novos que estão germinando apontando para um futuro-possível do agora. Um abraço [im]possível aos que estão aqui, hoje, nas arquiteturas de nossa carne, pelos fios invisíveis da

⁵ Max Weber (2004; p. 201), ao analisar a sociedade moderna argumentava que a racionalização da vida foi fortemente influenciada pelo contexto metafísico-religioso. Segundo o pensador, esse seria o ponto de partida da humanidade. No entanto, o que ele chama de “desencantamento do mundo”, toda a existência (isto é, a vida, a natureza) passa a ser encarada como passível de domínio, pois, nela não existe mais nada de “Sagrado”. Com o “desencantamento do mundo”, Weber objetiva compreender o mundo e não lamentá-lo. Segundo Antônio Flávio Pierucci (2003, p. 7), “o desencantamento em sentido estrito se refere ao mundo da magia e quer dizer literalmente: tirar o feitiço, desfazer um sacrilégio, escapar da praga rogada, derrubar um tabu, em suma quebrar o encanto”. Tomada de empréstimo da literatura da elite alemã, a etimologia da palavra “desencantamento” é *Entzauberung* que significa literalmente a “desmagificação”. Max Weber, usou a ideia de “desdivinização” para se referir exatamente ao “mecanismo desdivinizado’ do mundo.” (idem, p. 30).

internet e ao longo do olhar de reconhecimento em meio às múltiplas clausuras e isolamentos sociais durante a pandemia da COVID-19⁶, mas também àquelas que mergulharam nos abismos dos Navios Negreiros e no ventre do atlântico-vermelho, assim como habitaram o frágil e extinto recinto fechado da Plantação (*Plantation*) e de tudo àquilo que dela, paradoxalmente, deu origem: toda sorte de sistemas escravagistas neoliberal que não seriam possíveis sem os processos civilizatórios modernos e suas brutalidades.

Poetas-das-mermazárias, de lugar nenhum e de todos os lugares. Habitamos as encruzilhadas entre “becos” e “asfaltos”, mas não pertencemos a nenhum deles. Criamos rastros, deixamos vestígios nas mentes feito oferendas às deusas e aos orixás, mas não possuímos rosto e nem órgãos. Com nossa carne e palavras, atazanamos o Mundo-Branco – essa força motriz colonial-extrativista capitalista-cisheteropatriarcal inventora de si, portanto, das identidades no Mundo-Moderno – e morremos juntos para propor práticas de re-existências poéticas, traçar *planos de fuga como imaginação* e inventar pedagogias e ante/antipedagogias a partir de saberes e tecnologias ancestrais como uma mediação sobre as condições que fazem da luta para estar e permanecer vivos. Pois assumimos, imersos aos múltiplos

⁶ O coronavírus (COVID-19) é uma doença infecciosa causada pelo vírus SARS-CoV-2. Atualmente, são, aproximadamente, 290 milhões de casos no mundo, sendo 5.44 milhões de mortes. No Brasil, aproximadamente 23 milhões de casos e mais de 600 mil mortes, ocupando o terceiro lugar em casos e o segundo em número total de mortes, perdendo apenas para os EUA (824 mil mortes). O filósofo Achille Mbembe (2020), escreveu um pequeno artigo refletindo a partir do ele chama de Era do Brutalismo e a possibilidade cada vez menor para determinadas formas de existência ao “Direito universal à respiração”: “algumas pessoas enunciam já um pós-Covid-19. Por que não? No entanto, para a maioria de nós, especialmente nas zonas do mundo em que os sistemas de saúde foram devastados por anos de negligência organizada, o pior ainda está para vir. Na ausência de camas hospitalares, máquinas respiratórias, testes em quantidade, máscaras, desinfetantes à base de álcool e de outros dispositivos de quarentena para quem já foi atingido, infelizmente prevemos que muitos não passarão pelo buraco da agulha”. Disponível em <<https://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/598111-o-direito-universal-a-respiracao-artigo-de-achille-mbembe>> . Acesso em 03 de jan. 2021, às 13h49.

processos estruturais e subjetivos que operam por meio da destruição deste mundo que nos foi dado a conhecer, a condição ressurgente capaz de abrir brechas orientadas para o futuro. A transfiguração e conversão dos pilares da morte em capacidade germinativa de cura. Somos a própria brecha, água e fumaça.

Gaza

(por Rômulo Silva)

para o garoto palestino que dançou e dança. apesar

abaixo deste leve y transparente tecido
as nossas ruínas
toda impura beleza
sob o sol incandescente
toda im-possibilidade
y teimosia sobre-vivente

caso não possa tocar
ou observe sem respirar,
sinta!
[*hapticalidade*].

esta criança palestina em Gaza
/ na quebra ~
dança sobre os escombros
a plateia possível canta o fim do Mundo
a base do *flow* é também o zumbido
dos drones israelenses
ao longo y ao indiferente
os *likes* y compartilhamentos
de ausências pertencentes.

nas telas
nossas feridas abertas
são cancos dormentes
de um mundo que é sepulcro caído

sem esmaltes nos dentes

nosso chão é um A2,
de bailes-reggae
inumeráveis
pivetes vindo das quebradas
de todas as zárias

toca Dezarie,
Love in Your Meditation
[se a invenção-destruidora é como remédio
y o amor é uma condução de olhos fechados,
consentimos em não ser um único ser,
para ecoar o deslizamento de Édouard Glissant]

Fortalezas cercadas dos sub-comuns
acerca das árvores mortíferas de aço
fora-da-vista dos ômi
e de seus olhos-droni
uma beca de veludo
Mancuda
y um *beck* na mente

nas esquinas
as caminhantes-sonoras:
cantam Mumutante, Ma Dame
Mateus Fazeno Rock
recitam Stefany Mendes
Kieza Fran Nascimento
Ma Njanu
com suas línguas-bifurcadas,
a favor do Direito à Opacidade,
inventam poéticas da
ante-memória, antepoética, ante-história.

de quebrada,
fórró de favela
y os veti nos passim
nata Fortalcity
ao som

dos
 paredão do
 ministereo-público
 Sound de System
 sou, Soul de System!

A po_ética da mediação-de-leituras dos saraus de periferias, nas casas-bibliotecas-livres, museus comunitários de iniciativa popular, nos permite habitar a encruzilhada do Diverso, do prolongamento das raízes como encontro de saberes, imaginar mundos [im]possíveis – a po_ética chão como experiência e acontecimento *elemental*. A po_ética da mediação-de-leituras como um emaranhado de fios invisíveis, efêmeros e imprevisíveis como todo bom encontro. É um lembrete de que ninguém sai ileso de um encontro e que dele sempre nasce e morre algo. Por meio de um gesto que se faz de espirais encruzilhadas, a poeta-mediadora-de-leituras transgride os sentidos preconceituosos atribuídos e que procuram nos fixar de todos os lados ao termo repudiado. Ao mesmo tempo, a po_ética da mediação-de-leituras [*permitam-me o pleonismo*] admite as contradições, rasuras e impurezas como fundamentais de um gesto de ler o mundo para além das [im]possibilidades das gramáticas. A leitura-mundo (Freire, 2006; 2021), de todo-o-mundo.

É possível que o mundo acabe, inclusive desejamos que o mundo como o conhecemos de fato acabe.⁷ Enquanto isso, nós-poetas caminhantes que somos, com as mãos cansadas e, por vezes, com os joelhos trêmulos, mas com os olhos-erguidos e já-não de cócoras, trilhamos em bando por um caminho íngreme, à semelhança das

⁷ “A poética negra feminista vislumbra a im/possibilidade da justiça, a qual, desde a perspectiva do sujeito racial subalterno, requer nada mais nada menos do que o fim do mundo no qual a violência racial faz sentido, isto é, do Mundo Ordenado diante do qual a descolonização, ou a restauração do valor total expropriado de terras nativas e corpos escravos, é tão improvável quanto incompreensível” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 37).

entidades-hifenizadas-no-mundo não reivindicamos território como propriedade, pois reiteramos: somos o nosso próprio território e fundamento, somos o agora.

Em face às extremas fragilidades assimétricas de todos e do Tudo, diante do esfarelamento existencial e saída daquilo que anunciava paz, justiça e alimentava certa esperança em tese de “um mundo melhor”, nossas ancestrais e nós recitamos para respirar e respiramos para recitar com dificuldades, pois somos objetos de vigilância e repressão, estupros, cárceres e os corpos-chacinados cotidianamente. Com “coragemedo de dor e pânico”, como poetizou Conceição Evaristo (2016), tentamos juntar os farelos de nós mesmos. A regra colonial insiste em inculcar em nós e nos nossos o “novo”: neoliberalismo, neopentecostalismo. Enquanto isso, em alguma medida, caminhamos hiper fragmentados e dormentes.

Ora propagando e afirmando em telas-perfis nas Redes Sociais da internet nossas identidades-lacres apaixonadas pelo poder, nosso desejo e carências pelo Mesmo [a Besta que nos rejeitou e que continuamos a desejá-la], viramos códigos, fluxos. E, por outro lado, prostrados a um deus que nos mantém no lugar da subserviência, somos rebanhos encerrados em cercas, pastoreadas por lobos e regidos pela lógica branca- cisheteronormativa extrativista-capitalista de um pastor que divide o mundo entre os santos e pecadores.

Nesse aparente “beco-sem-saída”, multiplicam-se os cercados e reinventam-se as clausuras. Achille Mbembe (2017) afirma que a regra do mundo agora parece transitar pela lógica de martírio e pela lógica de sobrevivência. Ou seja, a lógica do “antes ele do que eu”, isto é, não somente o fato de que cada pessoa agora é inimiga de qualquer outra pessoa, mas o horror que outrora sentimos perante a morte do outro

agora transformou-se em satisfação – isso quando é a outra pessoa na condição de cadáver.

Por sua vez, a poética do martírio usa o corpo como disfarce, a malandragem como carne-pólvora, portanto, fumaça como disfarce-para-fuga. Corpo-poeta-máscara que esconde uma arma que em breve [e já] será detonada nos ônibus, nos encontros-saraus, nas bibliotecas-livres. Poetas-mediadoras-de-leitura, não apenas escondem em sua carne uma arma pronta para ser detonada, mas lembra que somos a própria arma poética. Cada poeta-mediadora-de-leituras é uma biblioteca-livre, uma biblioteca-ambulante, uma biblioteca-viva.

Nos identificamos com poetas-anônimos que são traidores da linguagem, do cânone e do mito (de todos eles), aqueles que não se sentem confortáveis sob a luz-branquíssima dos holofotes dos lugares de poder arquitetados pelo Mundo-Branco. Visibilidade e silenciamento são dois calabouços do mesmo Império. Porque morrer é uma névoa de pássaros que navegou sem batalha até nós pela Passagem-do-Meio⁸.

Há ainda, não podemos esquecer, as “poetes-bombas” que, por vezes, não se reconhecem como tal, isto é, “poetas”. Embora carreguem consigo toda poética, imersos e já nascidos em espirais de morte, foram

⁸ Conforme Marcus Rediker (2011), “Uma longa Passagem do Meio, portanto, compreendia duas etapas, como revela o caso dos golás: a primeira era na África, uma marcha por terra e muitas vezes por via fluvial interna (em chalupa neste exemplo, porém mais comumente de canoa), rumo à costa e ao navio negreiro. Os traficantes de escravos chamavam a isso de ‘trilha’, um caminho seguro para a força de trabalho sair da África rumo à economia global. A segunda etapa tinha lugar no navio negreiro, em uma Passagem do Meio oceânica, entre um porto africano e um americano. Juntos, eles serviam de elo de ligação entre a expropriação, de um lado do Atlântico, e a exploração, de outro. As trilhas e experiências variavam de região para região na África, dependendo dos tipos de sociedades de origem tanto dos escravos quanto dos traficantes. Quem eram os escravos, de onde vinham e como foram parar no navio negreiro eram fatores que determinavam não apenas o modo como reagiriam uma vez a bordo, mas também a forma como os capitães do navio negreiro iriam tentar mantê-los sob controle. Para quase todos os cativos, salvo uns poucos que iriam voltar como marujos, a saída da África seria definitiva. Quando os escravos chegavam ao navio, não havia mais possibilidade de regresso.” (p. 85).

instrumentalizados e fabricados como armas, não em um sentido metafórico, mas sim em certa concretude balística. Estas entidades, nas palavras da antipoeta e artista visual cearense Ma Njanu, ao se perguntar onde moram antipoetas e não-artistes, lembram-nos que aqui "traumas se transformam em qualquer coisa que não será vista" e que, inevitavelmente, a nossa morte constante e automaticamente sempre andou de mãos dadas com a morte do outro. Resistência e autodestruição se confundem. E anti/antepoetas são poesias estilhaçadas, e, por isso mesmo, estão em todos os lugares e em lugar-nenhum.

Habitando o avesso da arte hegemônica e dos campos de consagração nas galerias, os não-artistes (o hífen como uma raiz que se estende a outra, forças, deslizamentos ou um *ao longo* das assimetrias do poder) sofreram e sofrem processos de transformação por meio da destruição. A carne-negra, e é principalmente de tudo que significa e evoca essa figura em um país como o Brasil no Ceará que me refiro para pensar esse lugar do não-artiste: o reverso dos códigos da modernidade, suas identidades, por vezes fechadas e, não obstante, taticamente abertas com suas resistências correspondentes e perecíveis. Para além de uma grafia desobediente, o hífen como tentativa de comunicar a um só tempo uma *gagueira*, uma *extensão*, *Vidas- Infinitas*⁹, não simplesmente uma *Poética da Relação* (Glissant, 2011), isto é, um elogio à circularidade, à travessia das práticas, "mas como um contexto marcado por singularidade e implicação, no qual tudo retém sua dis/similaridade, isto é, tudo existe tão profundamente implicado em/como/com cada uma das outras coisas existentes" (Ferreira da Silva, 2024, p. 69). A implicação profunda teorizada por

⁹ Conf. "Carta à escritora de vidas infinitas", posfácio escrito por Cíntia Guedes no livro "Não vão nos matar agora" de Jota Mombaça (2021).

Denise Ferreira da Silva é a recusa-comum do que entendo aqui como *Mediação-de-Leituras-de-Todo-Mundo* nos saraus de periferias, nas casa-bibliotecas-livres, museus comunitárias e de iniciativas populares em Fortaleza e outras cidades do interior do Ceará.

Entidades-hifenizadas, as poetas-mediadoras-de-leituras são caminhanteres que habitam encruzilhadas, riscam possíveis na superfície das águas e no abismo dos céus ecoam rastros-vestígios, escrevem nas tábuas do vento a *po_ética das mermazárias* como plano de fuga: a invenção de uma arma perecível, uma relação de cuidado mútuo, solidariedade e desprendimento por meio da *extensão*, não por *filiação* ou indiferença.

As poetas-mediadoras-de-leituras evocam os saberes e tecnologias ancestrais de entidades-hifenizadas. Saberes-rastros-vestígios (*imoye*) que podem ser vividos por meio da hospitalidade e do cuidado mútuo que são partes da própria arquitetura das práticas *po_éticas* de *mediação-de-leituras* nos encontros-saraus de periferias, nas casas-bibliotecas-livres e museus-comunitários com crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos das mais diferentes comunidades espalhadas pelas Cidades cearenses.

Mais do que resistência ou re-existência, coexistimos como gesto de desmantelamento e [des]aparecimento. Feitiço. Pois nós, entidades-hifenizadas, diante dessas escoriações de ferro, madeira e fogo não estamos sozinhas, somos pardais-inumeráveis de um devir-Inesgotável que em ato-coletivo, como nos lembra a poeta-mediadora-de-leituras, social-mídia e produtora cultural Fran Nascimento, inventamos “gambiarras de sobrevivências”.¹⁰

¹⁰ Trecho da segunda edição do podcast Bibliotecas-Carolinas com Fran Nascimento, nina rizzi e eu. Disponível em <https://open.spotify.com/episode/0IAMdOAtzxcBOSeg5Cm8nL?si=AJUaJy4BTUyr9vw76xs21Q&utm_source=>> Acesso em 14 de fevereiro 2022, às 18h54.

A po_ética da mediação-de-leituras dos saraus de periferias, das casas- bibliotecas-livres e museus-comunitários é um riscado, um saber-chão e ao mesmo tempo um convite a pertencermos a uma nova comunidade com outros órgãos, escrevendo nossa história com nossos próprios pés, mãos e rosto reimaginando um mundo possível. Não há “isso” ou “aquilo” que representa, que escreva sozinho: toda uma legião incorpora fazendo do texto carne, sangue e espírito uma imensidão que não aterroriza. Seja nas calçadas, esquinas, bibliotecas, quintais, museus, ônibus ou no *chão-batido da cozinha*, a po_ética da Mediação-de-Leituras inventa possíveis em voz alta para assinalar o Desvio.

toda dança é fugitiva

(por Rômulo Silva)

confinades em isolamentos sociais,
lockdown.

– “Eu não consigo respirar”

Como dançar debaixo d'água?
a dança que se dança nos céus dos abismos
tomar fôlego, recitar para não sucumbir

dançar como felinos da noite
flutuar sobre os telhados cor de sangue
lodo, caeira y barro-preto

sarau é poesia-inumerável,
canto dos pássaros-pardais

[dançar sobre o
Ôrí – recitar o Ôrí. Ôrí Ô]

um-artista-periférico:
cara de paquetão colorido
pés-descalços, fragilidade do mundo.

sob os holofotes da noite
luminosidade-negra é movimento
deixa rastros. Pensamento.

.um *roots* sem-fim
ferve ainda aqui
caldeirão de gente preta
favelada.
– “olha a pedra!”, gritou.
– *Sister Nancy!*
– “Bam Bam...”

antepoema: escrituras das poetisas-mediadoras-de-leituras do Ceará

Há uma zona de não-ser, uma região extraordinariamente estéril e árida, uma *rampa essencialmente despojada, onde um autêntico ressurgimento pode acontecer*. A maioria dos negros não desfruta do benefício de realizar esta *descida* aos verdadeiros Infernos. (Fanon, 2008, p. 26 – grifei)

... Sentei ao sol para escrever. A filha da Sílvia, uma menina de seis anos, passava e dizia:
– Está escrevendo, negra fídida!
A mãe ouvia e não repreendia. São as mães que instigam. (Jesus, 2014, p. 26)

A antepoema, no vestíbulo ou na im-possibilidade da fala e da escuta, oferece uma práxis radical e uma teoria que opera como antídoto e como veneno, uma escritura que [a-um-só-tempo] contém em si a vida e a morte. Se, por um lado, a poema-preta é uma intenção poética estilizada que se conecta violentamente com o Todo-o-Mundo e contra o Mundo-Branco, a antepoema pode ser vista como o grito im-possível da fala, que habita o eco da nossa linhagem impossível da origem, mas que também é improvisado e rascunho-continuum do que foi borrado com sangue, um vestíbulo, como diz Hortense J. Spillers (2021, p. 34 – grifei), a experimentação e a experiência vivida que emergem das memórias da carne e do tato no encontro: “Eu faria, no entanto, uma distinção neste

caso entre ‘corpo’ e ‘carne’ e imporia essa distinção como central entre posições de sujeito cativo e libertado. Nesse sentido, antes do ‘corpo’ existe a ‘carne’, aquele *grau zero de conceituação social* que não escapa da dissimulação sob a escova do discurso ou dos reflexos da iconografia”.

Se tocarmos essa existência desgenerificada será possível imediatamente sentir “marcas indecifráveis” de feridas cauterizadas manifestas em sua voz e escritura; uma voz por vezes trêmula e uma escritura sempre aquém e além da intenção poética, pois nós [poemas e poetas] encontramos-nos em pedaços e em fuga. Esses cortes na carne da garganta da poete-prete autora de uma poema im-possível “geram uma espécie de hieróglifos da carne” (Spillers, 2021, p. 35) que, em certa medida, estão ocultos pelo negrume da pele e automaticamente pelo cativo da racialidade.

São essas marcas, esses rasgos-vestígios presentes na garganta, pele e escritura negras que se transferem de uma geração para outra não somente por meio da atualização de uma espécie de “arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial” (Fanon, 2008, p. 44) ou pelas reedições das “lacerações, feridas, fissuras, rasgos, cicatrizes, aberturas, rupturas, lesões, rasgos, perfurações da carne” que criam essa “vestibularidade” (Spillers, 2021, p. 35), mas nelas e com elas também anunciam “o eco da vida-liberdade” (Evaristo, 2017, p. 25) que sentimos e testemunhamos a cada encontro com as poetas-mediadoras-de-leituras.

O sangue que escorre pelo chão ou pelo esgoto-a-céu-aberto das quebradas-urbanas onde estão plantadas as casas-bibliotecas e onde abrigam os saraus de periferias situados em territórios hipermilitarizados e criminalizados – outrora campo de plantação escravagista de cana-de-açúcar, café ou do algodão onde eram cultivados ou extensões de terras cercadas para criação animal de

fazendeiros –, tornou-se parte de ambos e, por sua vez, fluxos de dinheiro no mercado financeiro.

A *po_ética Chão* como *Leitura-de-Todo-o-Mundo* excede a extensão da linguagem im-possível. A antipoema ou o antepoema é também a corrupção da linguagem, do “deus na carne desviada” (Valéry, 2020, p. 113). Em outros termos, a *leitura-de-Todo-o-Mundo* excede e precede a leitura da palavra. O que Paulo Freire (2006; 2021) nomeou dialeticamente de “leituramundo”, chamo aqui de *po_ética Chão* não somente para pensar com e a partir da produção literária das poetisas-mediadoras-de-leituras do Ceará e propor uma antologia (experimentação) por meio do formato de uma zine-coletiva. Mas especular como além de emitir uma voz [que, apesar de proferida, não é escutada], é possível produzir vida quando a destruição do tudo e do todo se mundializou. Ao mesmo tempo interrogar como fabular memórias que se consegue mais do que emitir uma voz que é escutada. Isto é, como reimaginar uma solidariedade im-possível no tempo que se chama “agora”. Mais precisamente, a partir do que Glissant (2011) chamou de “política da ecologia”, reimaginarmos uma solidariedade relacional na presença incomensurável ou o que eu reivindico como o direito às *mermazárias* de uma existência-despossuída que irrompe das políticas de despossessão, encarceramento/confinamento, despejo, brutalismo, ou seja, vidas sistematicamente dizimadas e sem direito a terra. A questão da Terra é a questão da *po_ética Chão*.

As fanzines¹¹, por muitos anos em Fortaleza, foi uma das ferramentas de difusão da escrita autoral das e dos poetisas nos saraus da

¹¹ “Fanzine” no feminino surgiu dentro de uma produção coletiva com Fernanda Meireles em junho de 2016 no Bairro Benfica, Fortaleza (CE). A fanzine intitulada “Sobre HOJE: *uma zine sobre o que não queremos esquecer*” tem em sua capa, além de um órgão-coração, este título seguido da pergunta: “o que não queremos esquecer?”. No editorial escrito por Fernanda Meireles em uma máquina de escrever (de verdade!), ela explica a mudança: “[...] o mais legal das mudanças recentes é descobrir que zine pode

periferia e, em alguns casos, difundidos dentro dos ônibus (Nascimento Silva, 2019). Uma escrita-experiência objetivada pelas vivências e trajetórias, ou seja, uma escrita-relato. A escritura das poetisas-mediadoras-de-leituras pode ser tomada como uma “escrevivência”, seguindo a escritora brasileira Conceição Evaristo (2009; 2017), uma *escritura como excesso* e que tem como ponto de partida o lugar de onde estão fincados os pés, mãos e rosto (enquanto pensamento dos rastros-vestígios, conforme Glissant, 2005). Logo, trata-se aqui de uma escritura como lugar onde “há fugas à imaginação no porão do navio” (Moten, 2018, p. 139), isto é, mais do que uma definição de escritura nos limites dos caracteres políticos-ontológicos da separabilidade “Sujeito/Objeto” que “efetua a linguagem na sua totalidade” (Barthes, 2012, p. 10). Pois ao revisitar as escrituras já publicadas das poetisas-mediadoras-de-leituras do Ceará, especulo em direções semelhantes às de Saidiya Hartman (2021):

Como a narrativa pode encarnar a vida em palavras e, ao mesmo tempo, respeitar o que não podemos conhecer? Como alguém ouve os gemidos e gritos, as canções indecifráveis, o crepitar do fogo nos canaviais, os lamentos pelos mortos e os brados de vitória, e então atribui palavras a tudo isso? É possível construir um relato a partir do “locus da fala impossível” ou ressuscitar vidas a partir das ruínas? (p. 108)

antemuseu: o acervo-ausente

É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de consignação. (Derrida, 2001, p. 13-14)

ser UMA zine. Isso mesmo, além de existir zines sobre todos os assuntos possíveis do mundo, com tipos de textos e visuais variados, os formatos também mudam, chegando no lugar dos zines-objeto, paquerando com o conceito de livro de artista e rasgando os limites/conceitos todos. Torar. Pois, esta é UMA zine (palavra são escolhas políticas). Aprendi com as meninas feministas e zineiras que estão por aí/aqui, criando, trocando, conversando, torando os conceitos. São muitas, ainda bem.” (Meireles, 2016, p. 2). Portanto, esta tese seguirá utilizando “a” fanzine no feminino como escolha política e por, inclusive, algumas poetisas que colaboram com esta pesquisa também falarem “a” zine.

Como o museu habita a antememória, a terrível beleza da vida in(ter)ventiva preta e favelada? Pode do acervo-ausente nascer memórias e vida que produz vida? Como reunir ou conectar pedaços e fragmentos (rastros-vestígios) de memórias e não se confrontar com a morte? Seria a antememória, em sua vestibularidade, não necessariamente um museu, mas, nas palavras de Achille Mbembe (2021, p. 35), “uma espécie de celeiro do futuro, cuja função seria abrigar o que deve nascer, mas que ainda não chegou”?

No seu trabalho acerca das tradições dos Congados de Minas, Leda Maria Martins (2021a) define o conceito de performances da oralitura e fala de um corpo em movimento que também é grafia, inscrição, já que a performance se dá como ação na qual a existência se manifesta como lugar da memória. O que a teoria da performance de Leda Maria Martins traz pode ser de grande riqueza aqui para entender com e a partir da negritude¹², *a carne como lugar de memória, da antememória e do antemuseu (rasgos-vestígios)*, a palavra recitada, a poema-performance, o *acervo-ausente* são também movimentos da carne, mediação-deleituras, coreo-grafias, portanto, oralitura. A carne em movimento é a grafia da antememória, logo do antemuseu como esse acervo-ausente e vivo. Essa vida não arquivada se afirma neste artigo como a poética Chão em sua radicalidade.

¹² Conforme Denise Ferreira da Silva (2019, p. 145), negritude pode ser vista como o assombro do Mundo-Branco, pois estas não-entidades portam uma dissonância ontológica, uma deriva imanente aos autênticos infernos. Proteica e despistada, a essência da negritude é a recusa ao lócus do ser [do indivíduo/ser-único]. Ao mesmo tempo que é sistematicamente e “naturalmente” visitada pela violência-total e simbólica, essa existência hífenizada ameaça radicalmente a arquitetura que sustenta o Sujeito, seu sentido, suas bases essenciais ontoepistemológicas. Sendo assim, a negritude é essa farmácia que opera enquanto antídoto e veneno ao mesmo tempo, por um lado serve ao Mundo Moderno Colonial pela determinabilidade e as violências constitutivas do próprio Mundo Ordenado (Mundo-Branco). Por outro lado, a negritude como matéria que aponta para o infinito, indica caminhos para imaginar um “método de estudo e socialidade infinita - quer dizer, aquela oferecida pela imagem do Mundo Implicado [...] a figuração mundo sem o Espaço e fora do Tempo, ou seja *Corpus Infinitum*”.

Além disso, Fred Moten (2023) ao ressituar a questão da *performance* preta, acentua a recusa desse corpo em se emoldurar na condição de objeto/dado o que, na mesma operação, joga com a ideia de tornar-se “sujeito” de um certo regime da sujeição, ou seja, a sequencialidade de passar de objeto a sujeito da enunciação tal nas armadilhas de “conferir voz ao outro subalternizado” nos jogos políticos em torno da representação. A questão aqui é menos uma questão do tornar-se “sujeito” nos limites das políticas de reconhecimento do que afirmar esse corpo na sua presença incomensurável que irrompe da cena de sujeição, conforme mostra a seminal obra de Saidiya Hartman (1997). A poética da Mediação-de-Leituras como essa palavra-performance instaura relação, se movimenta por coreografias espiralares.

Não somente a voz, mas a própria carne diz. A palavra como um eco-mundo que afeta como uma espécie de irradiação espiralar, imageia para desaparecer, borra o que foi borrado, cria rastros-vestígios. Despistador, não somente o corpo-poeta é indomável, mas a antepoema em sua improvisação e recusa é, portanto, contrária às leis do contrato, na não-performance. A poética *riscada* não pode ser totalmente capturada, catalogada e completamente compreendida [reinvindicamos o Direito à Opacidade, para ecoar Glissant, 2021], as vidas que dali brotam escapam a luminosidade-branca e, especialmente, se distraem da representação estética, da partilha do sensível e dos mapas de mil-passagens.

Referências

- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando encontro vocês: macumbas de travesti, feitiços de bixa**. Vitória – ES. Editora da autora, 2019.

- DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Claudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- EVARISTO, Conceição. **Poemas da Recordação e outros Movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- EVARISTO, Conceição. **Questão de Pele para Além da Pele**. In: RUFFATO, Luiz. *Questão de Pele*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Casa do Povo, 2019.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável: uma crítica feminista, racial e anticolonial do capitalismo**. - Rio de Janeiro: Zahar, 2024.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. 47ª ed. - São Paulo, Cortez, 2006.
- FREIRE, Paulo & MACEDO, Donald. **Alfabetização: leitura do mundo, leitura da palavra**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. 9ª ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.
- GLISSANT, Édouard. **O pensamento do Tremor**. La Cohée du Lamentin. Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Gallimard, 2014.
- GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Tradução de Manuela Ribeiro Sanches. Portugal: Porto, 2011.
- GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Tradução de Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. - Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HARTMAN, Saidiya V. **Scenes of Subjection: Terror, Slavery and Self-Making in Nineteenth-Century America**. New York: Oxford University Press, 1997.

HARTMAN, Saidiya V. Vênus em dois atos. In: SPILLERS, Hortense J. et al. **Pensamento Negro Radical**: antologia de ensaios. Organizado por Clara Barzaghi, Stella Z. Paterniani, André Arias; Traduzido por Allan K. Pereira... [et al]. - São Paulo: Crocodilo; São Paulo: N-1 Edições, 2021.

HARNEY, Stefano & MOTEN, Fred. **The Undercommons**: fugitive planning & black study. New York/Brooklyn. Oxford University Press, 2013.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada, 10ª ed. São Paulo: Ática, 2014.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. 2ª ed., rev. e atual. - São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte [MG]: Mazza Edições, 2021a.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.

MBEMBE, Achille. **Brutalisme**. Paris: La Découverte, 2020.

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

MBEMBE, Achille. **Brutalismo**. Traduzido por Sebastião Nascimento. - São Paulo: n-1 edições, 2021.

MEIRELES, Fernanda (Org.). Sobre HOJE: uma zine sobre o que não queremos esquecer. Benfica, Fortaleza (CE). Ed. 1. Fanzine coletiva publicada em jun. 2016.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOTEN, Fred. **Na quebra**: a estética da tradição radical preta. Traduzido por Matheus Araujo dos Santos. - São Paulo: Crocodilo; n-1 edições, 2023.

MOTEN, Fred. **The Case of Blackness**. *Criticism, Spring*, Vol. 50, nº. 2, p. 177–218, 2008. Disponível em < <https://digitalcommons.wayne.edu/criticism/vol50/iss2/1/>>. Acesso em 19 de fev. 2018.

- MOTEN, Fred. **The Subprime and the beautiful**. *African Identities*, 11:2, p. 237-245. DOI: 10.1080/14725843.2013.797289. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/14725843.2013.797289>> . Acesso em 23 de jan. 2022.
- MOTEN, Fred & HANEY, Stefano. **Tudo incompleto**. Traduzido por Victor Galdino, viníciux da silva. - São Paulo: GLAC edições, 2023.
- NASCIMENTO SILVA, Francisco Rômulo do. **Rede de Afetos: práticas de re- existências poéticas na cidade de Fortaleza (CE)**. 212 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Estadual do Ceará, 2019.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. **O Desencantamento do mundo: Todos os passos do conceito em Max Weber**. São Paulo: 34, 2003.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- REDIKER, Marcus. **O Navio Negroiro: uma história humana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SILVA, Francisco Rômulo do Nascimento; FREITAS, Geovani Jacó de. **Práticas de re- existências poéticas: a poesia no “busão” em Fortaleza (CE)**. *INTERSEÇÕES* [Rio de Janeiro] v. 22 n. 1, p. 97-123, mai. 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intersecoes/article/view/51166>. Acesso em: 3 jun. 2020.
- SPELLERS, Hortense J. **Bebê da mamãe, talvez do papai: uma gramática estadunidense**. In: SPELLERS, Hortense J. et al. *Pensamento Negro Radical: antologia de ensaios*. Organizado por Clara Barzaghi, Stella Z. Paterniani, André Arias; Traduzido por Allan K. Pereira... [et al]. - São Paulo: Crocodilo; São Paulo: N-1 Edições, 2021.
- VALÉRY, Paul. **Lições de Poética**. Tradução de Pedro Sette- Câmara. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.
- WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo; revisão técnica, edição de texto, apresentação, glossário, correspondência vocabular e índice remissivo de Antônio Flávio Pierucci. - São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

5

ILHINHA, ILHA GRANDE, ILHA DOS LENÇÓIS E A LENDA DO TOURO ENCANTADO

*Camila Chaves Ferreira*¹

Figura 1: Ilha dos Lençóis.



Foto: Cascalho pelo Mundo.

Enquanto escrevia este ensaio, três vezes me veio num sonho a definição de que uma ilha é um monte de terra cercado de água por todos os lados. Penso que a insistência dessa mensagem, à sua maneira triádica, não tenha sido ao acaso. Três concepções de sonho. Sonho como pensamento que persiste no sono. Sonho como realização do desejo. Sonho como um texto dentro de um texto. Três ilhas. Um bairro chamado Ilhinha. A cidade de São Luís, situada na Ilha Upaon-Açu, que

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM-UFC), orientada pela professora Dra. Gabriela Frota Reinaldo. Integra o Grupo de Pesquisa Imago – Laboratório de Estudos de Estética e Imagem. E-mail: camila.chaves@yahoo.com.br

na designação Tupi-Guarani significa Ilha Grande. Um espaço mítico e geográfico nomeado Ilha dos Lençóis.

O Maranhão abriga esses três lugares-ilhas. Todos banhados pelo Oceano Atlântico Sul. No Brasil, é este o estado com a maior variação de marés. A terceira em todo o mundo. Em apenas seis horas, a diferença entre a maré mais baixa e a maré mais alta pode chegar a oito metros. Esse sobe e desce de marés implica uma constante mudança na paisagem. Em determinada hora do dia, por exemplo, talvez não seja possível ver a extensão de areia de uma praia; em outra, pode ser preciso caminhar até dois quilômetros para se banhar no mar.

A Ilhinha foi o bairro onde cresci e é o lugar onde está construída a casa dos meus pais. Se faz lua cheia e a maré sobe demais, a rua da gente se alaga com a água salgada que sobe pelas galerias construídas na intenção de fazer escoar o que cai em forma de chuva. Foi nas calçadas dessa rua que, ainda criança, ouvi pelas primeiras vezes as histórias que somente depois eu entenderia serem sobre Dom Sebastião, o rei português desaparecido em batalha, e que ali era contado não em sua forma humana, mas de touro encantado, e aquilo era de todo surpreendente.

Nas histórias que eu e os outros ouvíamos, havia uma praia, e a areia dessa praia era cheia de pedras preciosas. Na ingenuidade da nossa meninice, a gente achava então que poderia resolver a escassez daquela vivência periférica indo até a praia e trazendo de lá um pouco das riquezas. Mas, como desejar o que falta e ir em busca do que se deseja não é sem consequências, aquela ideia era de pronto quebrada quando alguém contava que já haviam tentado isso, mas que haviam se perdido, que tinham naufragado ou mesmo haviam morrido, graças às encantarias às voltas naquela praia.

Aquela praia, descobri mais tarde, é a Ilha dos Lençóis. Situada no litoral oeste do Maranhão, ela está vinculada ao município de Cururuçu. A forma mais próxima de acesso é por embarcação, saindo de Apicum-Açu, distante cerca de 30 km. Sua população atual é de aproximadamente quinhentas pessoas. Por lá, as narrativas seguem dando conta das aparições de um touro negro que caminha sob a luz da lua e sobre as dunas de areia. Na testa, ele leva uma estrela brilhante que, se acertada, põe fim à encantaria, afundando a ilha de São Luís e fazendo emergir, na praia, o reino de Dom Sebastião.

No ano de 2018, por curiosidades ainda alheias à intenção de uma pesquisa acadêmica, realizei uma viagem à Ilha dos Lençóis. O meu desejo era passar um tempo devagar no espaço para escutar de perto as histórias que se contavam, observar o modo como as relações se estabeleciam, experimentar aquela geografia, paisagem quase toda branca. Casas feitas de madeira, sobre pernas, feito palafitas. Mas sem água embaixo. Somente areia. Muita areia. Pernas para fazer mover as casas e seus moradores, ao sabor dos ventos, que movem as areias, que mudam de lugar as dunas, o tempo todo.

Numa caminhada, um morador me apontou no chão um pedaço de coisa que ele explicou ser a ponta de um poste. Sob nossos pés e a areia da praia, estava uma escola construída de alvenaria. Cimento e tijolos sobrepostos pela prefeitura contra a recomendação dos ilhéus. Jamais tinham visto algo ser coberto em tamanha velocidade, contaram. A areia entrava pelas portas e janelas da escola, invadia todo espaço. Feito Sísifo, alguns moradores chegaram a trabalhar em turnos diários retirando com pá a areia da praia, mas quando retornavam no dia seguinte, era como se nada tivessem feito.

Um homem contou seu cansaço depois de dias de trabalho retirando areia da escola. À noite, tempo de repouso da comunidade,

saiu para buscar água na nascente e ouviu muitas vozes que o vento trazia de lá de onde a obra ficava. Chegou mais perto para ver e viu aquilo que não entendeu. Uma equipe trabalhava colocando areia de volta. Não era gente dali, descreveu. Concluiu que eram seres encantados, feito Rei Sebastião, que requer pedido de permissão quando se quer construir algo. Não pedido, onde era a escola há agora uma duna em meio a muitas outras dunas.

As dunas teriam sido a confusão do rei português. Ao entrar em campo contra os mouros na Batalha de Alcácer-Quibir, em agosto de 1578, no Marrocos, Dom Sebastião teria se colocado na vanguarda, à frente de uma cavalaria, que recuou, ao passo que ele avançou, se embrenhando no exército inimigo até não ser mais visto. “Morrer, mas morrer devagar!” ficou marcado na memória nacional como tendo sido seu último grito, exclamação de um corpo não encontrado e, por isso, dado como encantado. Suas aparições na Ilha dos Lençóis se explicariam pelas semelhanças com o norte da África.

Ou pelo fato de ser uma ilha. Em *Mensagem*, obra épica de Fernando Pessoa (2021), seu único livro de poemas, em língua portuguesa, publicado em vida, há uma série de referências a ilhas e areais. Um dos poemas é intitulado “As ilhas afortunadas”, e em seus últimos versos há escrito: “São ilhas afortunadas, / São terras sem ter lugar, / Onde o Rei mora esperando. / Mas, se vamos despertando, / Cala a voz, e há só mar.” Parte da obra faz referência a Dom Sebastião e ao mito do Quinto Império, espaço mítico e espiritual, a realidade ideal, o Império da Perfeição que estaria encarnado na figura do rei.

Com o desaparecimento de Dom Sebastião em sua batalha para imposição do cristianismo aos mouros, Portugal passou a ficar sob o domínio da Espanha, de Felipe II e, em oposição, o sebastianismo enquanto movimento ganhou amplitude em duas vertentes: uma de

caráter popular e outra de classes dominantes. Assim, em Portugal, a narrativa mítica do sebastianismo conseguiu reunir, em torno de si, as elites nacionalistas portuguesas em busca de sua autonomia perdida, e as classes populares em luta contra seu esmagamento pelo novo reinado.

No contexto expansionista, a experiência brasileira ocupou papel importante para o sebastianismo das elites, tendo tido Padre Antônio Vieira como principal arauto e difusor de suas ideias. Aqui, em especial no Nordeste, essa narrativa influenciou movimentos, como o de Canudos, na Bahia; e as tragédias de Sítio da Pedra e de Pedra Bonita, em Pernambuco, que foram matéria para as produções literárias de José Lins do Rego, em *Pedra Bonita*, publicado em 1938, e de Ariano Suassuna (2017), em *Romance d'a Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, publicado em 1971.

No Maranhão, enquanto narrativa mítica e ideológica, o sebastianismo parece ter encontrado elementos geográficos, étnicos e sociais que, ao passo que lhe possibilitaram continuar sendo contado, também o transformam em mensagem nova, espaço para produção de outros sentidos. Se, aos moldes portugueses, o sebastianismo nasce sob a ótica colonizadora e é fundado por matrizes judaicas e cristãs, ao ser traduzido pelas pessoas que fazem da Ilha dos Lençóis seu espaço existencial, ele se manifesta de modo distinto: como política de libertação e como religião de base afro-brasileira.

Como religião, o sebastianismo se manifesta naquela localidade por meio do Tambor de Mina, atividade marcada pela história de resistência do povo negro e pelo sincretismo. Surgida em São Luís, sua prática é voltada ao culto de orixás e voduns – entidades da encantaria africana –, caboclos – entidades surgidas nos terreiros brasileiros – e gentis – encantados da nobreza europeia, geralmente cristã, como é o caso de Rei

Sebastião, que por sua vez é associado ao orixá Xapanã e a São Sebastião, um dos mais populares na tradição católica.

Imagem 2: Retrato de Rei D. Sebastião



Reprodução: Retrato de Rei D. Sebastião, por Cristóvão de Morais / Xapanã / São Sebastião.

O dia 20 de janeiro, dia do santo que deu nome ao rei português, consta no calendário do Tambor de Mina entre as datas nas quais quase todos os terreiros fazem os chamados toques. O ritual consiste em uma sequência de cantos e danças, ofertas às entidades espirituais e tranSES, que se dão de modo discreto, às vezes apenas perceptível pela indumentária ou por meio das voltas dadas ao redor de si mesmo no sentido contrário ao dos ponteiros de um relógio. As festas de voduns e encantados costumam ser também animadas por brincadeiras do folclore, como o Bumba-Meu-Boi.

O Bumba-Meu-Boi, por sua vez, é uma tradição que se mantém no Maranhão desde o século XVIII. A depender da região do estado, pode se apresentar em cinco diferentes sotaques²: de orquestra, de matraca, da Baixada, de zabumba e de costa de mão. Especificamente ao sotaque de costa de mão atribui-se origem à região de Cururupu, como vimos, município ao qual está vinculada a Ilha dos Lençóis. A designação desse

² Por meio deste curto vídeo, é possível experimentar os cinco sotaques do Bumba-Meu-Boi do Maranhão: <https://youtu.be/boOTnbqYIX4>. Acesso em 18 de agosto de 2023.

sotaque se dá devido ao modo como são tocados os pandeirões, forma rara, considerada antiga, só vista na região da Mesopotâmia e do Egito Antigo³.

Por meio dessa tradição também Rei Sebastião é contado: na forma como cantam, como em “Maranhão, meu tesouro, meu torrão / Fiz essa toada pra ti, Maranhão / [...] Na praia dos Lençóis tem um touro encantado / E o reinado do rei Sebastião”⁴; no modo como enfeitam o boizinho, com uma estrela brilhante na testa ou com bordados em referência a Sebastião, seja santo ou seja rei; e na forma como contam a lenda, mencionando que à meia noite de 24 de junho, dia de São João, o touro negro que é visto na praia da Ilha dos Lençóis é Dom Sebastião encantado.

Tendo retornado da Ilha dos Lençóis, passei a ter curiosidades sobre esse processo que tenho entendido como tradução. Na tentativa de compreender como ela acontece, recorri à semiótica da cultura e ao conceito de semiosfera, desenvolvido por Iuri Lotman (1996) para designar o espaço cultural habitado pelos signos e fora do qual os processos comunicativos não seriam possíveis. Assim, me pus diante de um conceito que nomeia e define a dinâmica de encontros entre culturas distintas, e que como espaço, tem caráter delimitado e é marcado por sua irregularidade.

Nessa perspectiva, a semiosfera pode ser entendida como organismo vivo, como unidade que contém o diverso, o móvel, o interativo e o dialógico dos sistemas dos signos e da cultura. Tal como uma célula, a semiosfera é também possuidora de um núcleo, que tende

³ Vídeo sobre o sotaque de costa de mão: <https://youtu.be/NfJlQTYa1Hw>. Acesso em 18 de agosto de 2023.

⁴ Toada “Maranhão, meu tesouro, meu torrão”, do Bumba boi de Maracanã, um dos mais tradicionais do estado: <https://youtu.be/sjop9LnKHM8>. Acesso em 18 de agosto de 2023.

ao enrijecimento cultural, e uma periferia, por sua vez, mais suscetível às trocas. A relação entre centro e periferia é marcada por interações que não acontecem sem tensões, e é, sobretudo, nessas tensões que ocorrem as trocas necessárias à criação de novos sentidos e à renovação das culturas.

Se pensado sob a ótica do conceito de semiosfera, o sebastianismo pode ser compreendido como esse espaço de encontros e tensões para produção de sentidos. É possuidor de um núcleo cultural, rígido, neste caso, Portugal, um centro que se impôs ao mundo como potência, força hegemônica irradiando em direção à periferia. Aqui, na condição de periferia, a semiose, processo de transformação de um signo em outro signo, ocorre de modo mais diverso, interativo e com formas menos definidas. Um homem, um híbrido, um touro geradores de outros modos não oficiais para sua transmissão.

Na Ilha dos Lençóis, as narrativas variam. Há quem tenha se comunicado com o rei em sonho; há quem tenha lhe visto em forma humana, vestido em terno e montado a cavalo; há quem não tenha lhe visto, mas ouvido o trote pesado de sua cavalaria, e que com todas as letras tenha afirmado: “eu senti”. Na viagem à Ilha, contaram-me sobre um morador, vendedor de farinha, que teria negociado sua mercadoria com Rei Sebastião em pessoa, e que de olhos fechados foi conduzido até seu castelo luxuoso e orientado para que, no retorno, nada contasse aos outros. Como contou, enlouqueceu.

Há também uma série de relatos sobre avisos ou pedidos. Num deles, Rei Sebastião teria demandado que retirassem dois ranchos construídos na beira da praia, porque impediam a passagem de sua carruagem. Ignorado, teria feito subir maré grande, com chuva, que arrancou do lugar os dois casebres sem deixar rastros de sua construção. Fala-se também sobre as tentativas de libertação da

encantaria, como no caso de uma mulher que viu um grande caranguejo azul, com bigode, que um homem tentou matar, mas foi impedido, e a terra tremeu. Além das histórias sobre o touro propriamente dito.

À luz das reflexões sobre a semiosfera, podemos pensar a Ilha dos Lençóis não só como espaço geográfico, mas também semiótico, de encontro entre signos e culturas distintas. Por isso também a importância da noção de fronteira, aqui entendida enquanto mecanismo bilíngue que traduz as mensagens externas para a linguagem interna da semiosfera, e o inverso. Na perspectiva lotmaniana, as fronteiras são espaços habitados por sujeitos que, na tentativa de pôr em contato duas realidades, ou mesmo dois mundos distintos, elaboram signos e culturas.

Na semiótica da cultura, pensar a noção de fronteira é, sobretudo, pensar em termos de ambivalência. Se do ponto de vista geográfico as fronteiras apresentam determinações rígidas, do ponto de vista semiótico, elas são marcadas pela irregularidade, por seu contínuo deslocamento. Assim, ao passo que une, a fronteira também separa, sendo, portanto, um “entre” que põe em contato dois mundos, ou ainda, um mundo e um não-mundo, podendo este estar relacionado à loucura e ao caos, assim, às coisas inapreensíveis pelo discurso, o secreto, o incompreensível, o sem sentido.

O intenso diálogo entre os elementos que habitam a periferia com aquilo que é alheio possibilita a contínua mudança de posição de uma fronteira. A contaminação mútua de um sistema com outras esferas implica num movimento em que uma unidade sónica tanto abarca o que é externo quanto expulsa algumas formas que se tornaram desgastadas ou foram reordenadas. A fronteira é, portanto, espaço habitado por sujeitos que a cultivam e que para pôr em contato duas

realidades, elaboram signos, são narradores ou, no dizer de Lotman (1996), são tradutores, filtros bilíngues ou filtros tradutores.

Se, por um lado, a condição fronteira da Ilha dos Lençóis possibilita que o sebastianismo seja interpretado e traduzido a outras maneiras, o espaço pode também ser pensado enquanto palco onde as disputas acontecem em torno dos diferentes modos de contar, ou mesmo não contar. Parte dos ilhéus tem manifestado preocupação diante de tentativas de apagamento de suas narrativas e manifestações culturais relacionadas às encantarias, sobretudo devido aos conflitos existentes entre o Tambor de Mina e o advento de religiões de matrizes neopentecostais entre as pessoas moradoras do espaço.

A semiosfera, e sobretudo sua fronteira, é, portanto, espaço marcado pelo dialogismo, que aqui, é pensado a partir das contribuições de Mikhail Bakhtin (2010), que o compreende como conceito que permite examinar a presença de outros discursos no interior do discurso. Para o linguista, a linguagem é inalteravelmente social, e todo discurso é dialógico porque se constrói na relação com o outro. A arte dialógica, nessa perspectiva, pode ser compreendida como aquela capaz de confrontar, de dar voz e presença ao que se encontra encoberto.

Na Ilha dos Lençóis, ao se deparar com o outro que é Dom Sebastião, entre conflitos e identificações, as possibilidades são múltiplas. Diante da ideia de aparição do rei pode estar a representação do horror frente aquilo que é absolutamente outro; pode estar também o fascínio, o duplo caráter do que é ao mesmo tempo dotado de estranheza e familiaridade; ou, pode ainda estar a capacidade de, como na perspectiva antropofágica, tomar o outro tornando-o parte do mesmo, colocando-o como condição para descrever a si próprio, produzir outros modos de ser.

Estudiosa das contribuições de Bakhtin para as Ciências Humanas, Marília Amorim (2001) apresenta a condição de ser outro como conceito de alteridade. Baseando-se na análise feita pelo antropólogo Jean-Pierre Vernant, a autora explica o conceito como sendo uma relação de não proximidade, em que o outro é posto como enigma. Vernant, para chegar a esse sentido, constrói uma analogia partindo das representações feitas pelas figuras mitológicas gregas de Ártemis, Dionísio e Górgona, o que nos possibilita pensar a alteridade em diferentes níveis, da mais próxima à radical.

Em Ártemis, deusa das fronteiras entre o longínquo e o próximo, estaria a possibilidade de negociação dos limites, assim, a constituição do mesmo a partir do outro, com o outro. Em Dionísio, deus do vinho e entre os deuses o único filho de um mortal, estaria o duplo caráter do que é ao mesmo tempo outro e familiar, a possibilidade de tornar-se outro diferente do que se costumeiramente é. E em Górgona, a deusa com cabelos de serpente capaz de petrificar aqueles que cruzam seu olhar, estaria a representação do caos e do indizível diante daquilo que é radicalmente outro.

A possibilidade de encontro com esse outro que é Dom Sebastião pode estar na distância, que situa suas aparições num mais além: uma duna, um olho d'água lá longe, uma lagoa feita de água da chuva ou a praia que nasce do recuo do mar. Pode estar na proximidade, que de tão íntima se faz expressar no corpo das pessoas albinas, reconhecidas pelos ilhéus como filhas legítimas do rei. Ou pode estar em lugar nenhum, ou num lugar sem sentido, ou fora de sentido, que não se explica, que não se pode explicar, sobre o qual talvez seja melhor nem falar, deixar quieto, silenciar.

No curso dessa pesquisa, a tradução é pensada do ponto de vista dos sistemas dos signos e da cultura. Para Lotman (1996), ela é parte

essencial do processo de comunicação e da busca para que, no curso da decodificação de uma mensagem, algo assumia status de realidade. Para o autor, tudo aquilo que é gerador de diferentes sentidos é considerado texto, e este, ao transitar de um contexto cultural a outro, não apenas transmite uma informação nele depositada de fora, mas atualiza aspectos anteriormente ocultos de seu sistema de codificação e, com isso, transforma mensagens e produz novas.

Sobre o conceito de texto, o autor destaca que este foi objeto de uma transformação substancial. Se antes estava relacionado a uma natureza unitária, a um enunciado em uma – única – linguagem qualquer, agora, sob a perspectiva de semiótica da cultura, disciplina que examina a interação de sistemas semióticos diversamente estruturados, a falta de uniformidade interna do espaço semiótico, a necessidade do poliglotismo cultural e semiótico, para ser considerada texto, uma mensagem deve ser codificada, pelo menos, duas vezes.

O texto, nessa perspectiva, é marcado por sua multiestruturalidade. O autor menciona casos em que se unem textos de linguagens essencialmente diferentes, ou mesmo de diferentes mundos semióticos. Fala também sobre as relações entre texto e contexto cultural, que podem ser diversas, dada a complexidade e a heterogeneidade do fenômeno contexto. Se pensarmos o sebastianismo enquanto texto cultural, à luz do pensamento lotmaniano, consideramos então que ao transitar de um contexto para outro, estão dadas as possibilidades de atualização de aspectos antes ocultos.

Irene Machado (2007) ressalta a multivocalidade do texto como seu traço essencial e aponta que, talvez, em termos de enfoque, seja este o aspecto que mais diferencia a semiótica da cultura das outras disciplinas. A autora destaca as três funções do texto: comunicativa, relativa a uma ideia de homogeneidade; geradora de sentidos, relativa à

ideia de heterogeneidade; e mnemônica, relativa à memória da cultura. Segundo conta, tais funções foram dimensionadas tendo em vista a transformação da informação em texto, mecanismo semiótico próprio da cultura.

A cultura, do ponto de vista da semiosfera, é compreendida como organismo vivo, como processo, e não como produto. O sebastianismo, enquanto texto da cultura, transita de um contexto para outro e, nesse trânsito, tanto se modifica como serve também de matéria para produção de cultura nova, como a lenda do Touro Encantado. Na tentativa de compreender como se dá a tradução dessa narrativa mítica pela comunidade da Ilha dos Lençóis, percebo pistas desse processo quando observo sua religiosidade, por meio do Tambor de Mina, e sua dança, por meio do Bumba-Meu-Boi.

A presença do rei português em terras maranhenses talvez seja uma contradição que se tenta resolver por meio desse exercício tão vivo que é traduzir. Na condição de tradutores, os ilhéus dançam com seu boizinho, fazem fé com seus tambores, produzem visões e sonhos, e ao contar sua lenda, versão do mito, narram a si mesmos e produzem textos de cultura capazes de estruturar e atualizar linguagens comunicativas e artísticas produzidas pelos outros que, com eles, entram em contato, como eu entrei, antes mesmo de ter feito aquela viagem.

Numa nota de rodapé, Lotman (1996) diz que o sonho é um procedimento tradicional para introduzir um texto em um texto. Antes do curso desta disciplina, eu pensava o texto como espaço de relação das palavras, e a palavra, como coisa que podia tudo. Diante da noção de intertextualidade, me dei conta de que há sempre algo que escapa às palavras e, porque insiste, acaba encontrando outras formas de se manifestar. Desejo de retornar às três ilhas para encontrar outros

modos de contar: talvez seja este o sentido dos três sonhos que relatei no início. Se há outro, por ora, não sou capaz de explicar.

Referências

AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro**: Bakhtin nas ciências humanas. – São Paulo: Musa Editora, 2001.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch, 1895-1975. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. – 14.ed. – São Paulo: Hucitec, 2010.

BRAGA, Pedro. **O Touro Encantando da Ilha dos Lençóis**: o sebastianismo no Maranhão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman, Paulina Watch. – 26ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2023.

GODOY, Marcio Honorio de. **O Desejado e o Encoberto: potências de movimento de um mito andarilho**. Revista USP, São Paulo, n.82, p. 16-31, junho/agosto 2009.

FERRETTI, Mundicarmo. **Tambor de Mina e Umbanda**: o culto aos caboclos no Maranhão. Publicado no Jornal do CEUCAB-RS: O Triângulo Sagrado, Ano III, n. 39 (1996), 40 e 41 (1997).

LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera I**. Semiótica de la cultura y del texto. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Ediciones Cátedra, S. A., 1996.

MACHADO, Irene. **Semiótica da cultura e Semiosfera**. / Organizado por Irene Machado. – São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

PESSOA, Fernando, 1888-1935. **Mensagem**: obra poética I: organização, apresentação e notas Jane Tutikian. – Porto Alegre: L&PM, 2021.

SUASSUNA, Ariano. **Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta** / Ariano Suassuna; Carlos Newton Júnior; Rachel de Queiroz. – [16. ed.] – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

6

MEMÓRIAS E MÍDIAS: A INTERSEÇÃO DA COMUNICAÇÃO VISUAL E EDUCACIONAL

*Renata Cavalcante de Oliveira*¹

Introdução

Ao longo da minha trajetória acadêmica e profissional, a confluência entre memória pessoal e prática pedagógica tornou-se um eixo central para minha pesquisa e atuação. Em 2020, iniciei uma pesquisa na pós-graduação² com oito fotografias nas quais meus irmãos e eu aparecemos montados em cavalos. Nas fotografias, identifiquei ações e elementos repetitivos que me ajudaram a compreender narrativas, imaginar novas histórias e considerar como essa mesma história poderia ser contada de outra perspectiva. Esta investigação, enraizada nas imagens familiares, ofereceu um rico campo de exploração sobre a construção de narrativas visuais e a capacidade de reinterpretação a partir de diferentes ângulos e contextos. No final de 2020, embarquei em um novo desafio profissional que marcaria um importante marco na minha carreira: assumi uma sala de aula como professora de Audiovisual da Rede Cuca³. Era a primeira vez que fazia, oficialmente, algo assim. Já havia ministrado oficinas de curto período, mas ter o meu nome atrelado ao cargo de professora era a primeira vez.

¹ Renata Cavalcante de Oliveira é Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC), mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (UFC). Email: renatacavalcante@gmail.com / ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2500-8140?lang=pt> / Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5420930695504741>

² Entre Fotografia e Cavalos pode ser acessado em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/66919/statistics>. Último acesso em 21 de maio de 2024.

³ A Rede Cuca é uma política pública de proteção social e oportunidades para jovens executada pela Prefeitura de Fortaleza e pode ser acessado em <https://juventude.fortaleza.ce.gov.br/rede-cuca>. Último acesso em 21 de maio de 2024.

O convite veio através de uma antiga professora da graduação. Essa experiência me fez levar as imagens para a sala de aula desenvolvendo diversas atividades com os alunos, como montagem de imagens, criação de novas narrativas e produção de memes. Este estudo nasceu de experiências em sala de aula e foi ampliado para uma ação participativa em redes sociais, sublinhando a relevância da multimodalidade na arte contemporânea. Passei oito meses desenvolvendo diversas ações em sala de aula com os alunos. Meu contrato com a escola estava chegando ao fim e, com isso, também as aulas que ministrava. O término de um contrato com uma escola não só marca o fim de um ciclo profissional, mas também pode abrir portas para novas formas de expressão e interação. Mesmo com a saída, decidi continuar a desenvolver memes. Segundo Dawkins (1976), um meme é uma unidade de conteúdo cultural que se espalha de pessoa para pessoa, similar à forma como os genes se propagam. Eles podem ser na forma de imagens, vídeos, frases ou outros formatos que se replicam rapidamente através da internet (Shifman, 2014). Memes têm o poder de capturar a atenção e transmitir mensagens de forma rápida e eficaz, frequentemente utilizando humor, sátira ou referências culturais (Knobel; Lankshear, 2007). Ao continuar a criar memes, viso manter uma conexão com os alunos e a comunidade escolar, utilizando esta ferramenta dinâmica para continuar a educar e engajar de maneira inovadora. A curiosidade por diferentes linguagens e a interação dinâmica entre texto e imagem, revelada através de gifs e emojis no chat das aulas online, despertaram em mim um interesse contínuo pela produção de memes. Pesquisar gêneros multimodais como memes, gifs e emojis, e a relação entre palavra e imagem foi um dos caminhos que a sala de aula me apontou e que decidi apostar. Segundo Gasparetto Sé (2008), “os textos multimodais são aqueles que empregam duas ou mais modalidades de formas linguísticas, a

composição da linguagem verbal e não verbal com o objetivo de proporcionar uma melhor inserção do leitor no mundo contemporâneo.” (Sé, 2008, p. 1). Outros argumentos vão surgindo para justificar a ação, como por exemplo, a vontade de que mais pessoas interagissem com as minhas imagens e que eu pudesse transformar a minha rede social em um grande lugar de trocas e interação. A arte relacional vai me ajudar a trilhar esse caminho possível onde a interação humana é mais importante que a obra. Onde o próprio conceito de obra de arte deixa de se apresentar necessariamente em objetos, podendo ser diluídos, e podendo se pensar nos trabalhos de arte em ambientes interativos como a internet onde o público possa integrar com o processo de produção. Os “geradores de memes”⁴ têm um papel fundamental nesta ação já que permitem a criação de um meme a partir de modelos pré-determinados e em pouco tempo, já que com eles não é preciso conhecer o funcionamento de editores de imagens. Usei o aplicativo “memegenerator”⁵ para divulgar a ação “Manda Meme” na minha rede social. Fiz seis memes para divulgar a ação. Neste trabalho, foquei apenas na imagem que é a minha em cima de um cavalo de madeira. Eu comecei a ação produzindo os memes iniciais porque achava que isso poderia ajudar outras pessoas a entender, funcionando como uma espécie de exemplo. Os memes que produzi trazem um certo desabafo, nas frases escrevo coisas como: “Traumas da família”, “Medo” e “Pandemia”; um humor diferente do que normalmente tinha visto nos memes que circulam na rede, que mais eschachados, com piadas e brincadeiras. Se o objetivo do meme é fazer rir, de alguma forma, devido

⁴ Os **geradores de memes** oferecem modelos prontos e permitem que usuários personalizem as frases. Disponível em: <https://www.zoom.com.br>. Último acesso em 12 de junho de 2021.

⁵ O aplicativo **Meme Generator Free** é um dos mais populares entre os usuários, e permite a edição de imagens com recursos simples, além de um tutorial de como fazer memes para iniciantes. Disponível em: gerarmemes.com.br. Último acesso em 12 de maio de 2021.

à quantidade de interação e feedback que recebi, acredito que consegui fazê-lo, mesmo não usando aquele humor rasgado que conhecia.

Os memes, em sua maioria, são formados de imagens associadas a um texto. Na imagem que utilizo como base para ação do meme, observo a construção e a relação entre objetos de discursos visuais e verbais. Inicialmente tenho um pouco de dificuldade para escolher que palavras poderiam substituir o urso, o cavalo e o chapéu e isso também pudesse construir sentido para o texto.

Figura 1- Memes que criei na ação “Manda Meme”



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 2- Memes que criei na ação “Manda Meme”



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 3- Memes que eu criei na ação “Manda Meme”



Fonte: Arquivo pessoal

Acredito que no meme a foto por si só pode ser considerada engraçada, mas com a ajuda do texto, consegue atingir mais pessoas. O próprio site (gerador de memes) guia as pessoas que acessam, existe no site três caixinhas para as pessoas escreverem as frases posicionando na imagem, sendo o sentido da imagem dado pelo texto. Tive que criar o Linktree⁶ para melhorar o desempenho da ação depois que uma amiga me avisou da dificuldade de acessar o link para gerar os memes que eu tinha disponibilizado pelo Instagram; realmente, com a organização das informações em uma única plataforma como Linktree, percebi que o acesso ficou facilitado.

No Linktree, organizei três pastas para quem fosse acessar o link da ação. A primeira era com a minha foto original em cima do cavalo de madeira. A segunda pasta trazia os memes que tinha feito a partir da imagem e a terceira era o link para o gerador de meme.

O Meme 1, produzido por Trojany, tem escrito “Pandemia”, “Promessa de engajamento fama e dinheiro” e “Usuário ansioso na pandemia”; as palavras brincam com o sentido dos objetos: o chapéu, o urso e o cavalo ganham outros significados. O chapéu é o Instagram; o urso é a promessa de engajamento e dinheiro; e o cavalo é o usuário ansioso pela pandemia. Esse meme fala da relação com as redes sociais e os danos causados a longo prazo. Comecei a divulgação dos memes durante a segunda onda da pandemia na cidade de Fortaleza e muitos deles refletiam esse momento.

⁶ Linktree é uma plataforma de social-linking e redes sociais que opera num modelo freemium e foi desenvolvida por Alex Zaccaria, Anthony Zaccaria e Nick Humphreys, com sede nas cidades de Melbourne e Sydney, na Austrália. TRENTINI, Gustavo. Linktree nas estratégias digitais. nacionalvox, 2021. Disponível em: <https://www.nacionalvox.com.br>. Último acesso em 22 de março de 2022.

Figura 4- Meme criado por Trojany



Fonte: Trojany

Ao postar na plataforma do Instagram, sempre escolho um horário em que tenho uma possibilidade de melhor visualização dos stories e com isso eu possa ter mais acessos. As pessoas que participaram publicaram as fotografias nas suas páginas e depois me marcaram, as divulgações foram todas via Instagram, produzi alguns stories explicando sobre a minha pesquisa e todos os dias durante uma semana eu repostava os stories e incentivava as pessoas a interagir. No total tive dez compartilhamentos com a minha imagem durante uma semana de ação no Instagram.

Em “Políticas da imagem” (2021) a autora discute como as imagens se transformam no próprio campo da disputa política contemporânea. Numa outra face da moeda, Giselle observa que, atualmente, toda imagem é política.

Se nós pensarmos que, em última instância, tudo o que fazemos no mundo é uma expressão política de algo, as imagens não poderão fugir a essa questão. Mas hoje, mais do que nunca, toda imagem expressa uma forma política, ocupa um lugar político. Mesmo a imagem que talvez seja inocentemente produzida por alguém, como uma selfie, ela carrega consigo todos os elementos corporativos, os metadados. Então, sim, a gente pode dizer que toda imagem é política. (BEIGUELMAN, 2021, p.37).

No Meme 2, produzido por Débora, ela usou apenas duas frases, uma direcionada ao urso e a outra ao cavalo. No texto, o urso é “Em busca de romance” e o cavalo é o “Tinder”; o meme brinca com a dificuldade de conseguir paqueras em um momento de confinamento e de conversas virtuais. No meme 3, criado por Bruna, no chapéu tem escrito “Eu”, no ursinho “Tese” e, no cavalo, “Pandemia”, dando a entender a dificuldade de terminar uma escrita de um texto acadêmico em plena pandemia. Novamente, percebemos que o texto dá novos sentidos à imagem.

Figura 5- Débora e Bruna criam meme



Fonte: Débora e Bruna

Os memes criados são pilares fundamentais para essa proposta de grupo virtual que busco. Compartilho todas as postagens e vou marcando os realizadores que participaram da ação, entendendo esse “compartilhar” como uma possibilidade ainda maior de criar histórias. Também achei os textos em que os participantes associam a imagem e criam o meme como uma espécie de pequenos “diários íntimos”, frases expressando o momento emocional de cada um deles.

Dois trabalhos nortearam esse momento da pesquisa: um é artístico e o outro é de pesquisa e mapeamento da relação entre meme e comunicação. O artístico é o projeto “Trace a Face”⁷, no qual o artista Tutunho (Wellington Jr.) disponibiliza aos participantes posters com a foto de seu rosto limpo, em um convite para intervir na foto. A intervenção pode ser com desenhos, pintura, grafite, etc. “Nesse projeto de foto performance, ele busca sua própria subjetividade, a partir do olhar do outro, e trata de temas como: eu, identidade, rostidade, auto-performance, arte urbana, estética relacional”. Wellington Jr. (Tutunho). Fonte: Tutunho foi a biblioteca, Roedores de Livros. Fortaleza, 13 de Dez. Disponível em: <http://roedoresdelivros.blogspot.com/>. Último acesso em 26 de abril de 2022.

O projeto de pesquisa e mapeamento é o #MUSEUdeMEMES, da Universidade Federal Fluminense⁸, que tem entre seus objetivos principais a constituição de um acervo de referência para pesquisadores interessados na investigação sobre o universo dos memes, do humor e das práticas de construção de identidades e representações em

⁷ Mais informações sobre o projeto podem ser consultadas em sua página no facebook: link: <https://www.facebook.com/TRACEaFACEproject>. Último acesso em 17 de abril de 2022.

⁸ Mais informações podem ser consultadas em seu site: link: <https://www.uff.br>. Último acesso em 17 de abril de 2022.

comunidades virtuais; além de promover debates, orientação de pesquisa, compartilhamento e reflexão de dados sobre temas relacionados aos memes de internet.

O #MUSEU tem forte inspiração para minha pesquisa por transformar o meme em pesquisa científica e fazer uma reflexão sobre por que não podemos ler os memes como objetos dignos de ocupar o espaço de um museu. Geralmente, atribuímos aos memes um caráter banal, cotidiano, mas eles constituem uma linguagem bastante inovadora em muitos sentidos.

O ato de reproduzir e compartilhar os memes criou um laço social entre mim e as pessoas que participaram dessa ação. As pessoas que criaram os memes já estavam na minha rede de contatos, mas com a iniciativa foi se formando ali uma pequena comunidade virtual, um certo senso de irmandade que isso foi se tornando.

Nem todos os memes que recebi seguiram exatamente o padrão estético dos memes padrões (foto + texto em fonte cor branca com bordas pretas). Apesar da plataforma geradora de memes padronizar, algumas imagens, na hora da postagem no Instagram, saíram cortadas. No entanto, a estrutura do texto permanecia. A maioria dos memes que foram criados e compartilhados, tanto por mim quanto por quem acessou a plataforma geradora de memes, tinha uma conotação de desabafo ou de compartilhar situações/frustrações/sentimentos, expondo angústias, falando das vivências e claro se comunicando.

Essa experiência mostrou que os memes, além de serem ferramentas de humor e entretenimento, têm um profundo potencial de comunicação e expressão pessoal. Mesmo quando a forma estética não se mantinha perfeita, a essência da mensagem era preservada, revelando a flexibilidade e adaptabilidade dos memes como meio de expressão. Através deles, alunos e outros usuários puderam articular

suas emoções e experiências de maneira acessível e impactante, criando um espaço de diálogo e conexão. A continuidade na criação de memes, mesmo após o término do contrato com a escola, não só mantém viva a interação iniciada em sala de aula, mas também amplia a capacidade de engajamento e educação de forma inovadora e relevante para os tempos atuais. Portanto, o uso de memes transcende a simples criação de conteúdo digital, emergindo como uma poderosa ferramenta de expressão cultural e pessoal, vital para a comunicação contemporânea.

Referências

- BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da Imagem: Vigilância e resistência na dadosfera**, São Paulo, 2021.
- DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- GASPARETTO SÉ, Marina. **Cibercultura e juventude: midiatização e o jovem na internet**. In: BRAGA, José Luiz; CALDAS, Eloy Simões (Org.). *Comunicação e juventude: jogos de espelhos*. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 75-92.
- KNOBEL, Michele; LANKSHEAR, Colin. **A new literacies sampler**. New York: Peter Lang, 2007.
- ROEDORES DE LIVROS. **Tutunho foi a biblioteca**, Fortaleza, 13, dezembro de 2013. Disponível em: <http://roedoresdelivros.blogspot.com/2013/12/tutunho-foi-biblioteca.html>. Último acesso em 14 de abril de 2022.
- SÉ, E. V. G. **Tecnologia: manuais de aparelhos devem ter linguagem multimodal**. Portal Vya Estelar, 2008.
- SHIFMAN, Limor. **Memes in. Digital Culture**. Cambridge: MIT Press, 2014.

7

ENTRE MISTIÇAGENS E MULTIMODALIDADES: QUADRINHOS COMO MODOS DE LER, PRODUZIR E MEDIAR MUNDOS

Patrícia M. Matos Albuquerque

1. Introdução

Uma história é sempre a recontação de uma história anterior.

(Gloria Anzaldúa)

Localizar a gênese ou mesmo a definição das histórias em quadrinhos (HQs) costuma ser uma tarefa árdua e controversa, já que os próprios pesquisadores desta área de estudos divergem em termos de precisão espaço-temporal ou mesmo em sua conceituação terminológica. Para alguns, há de se notar que haveria algum tipo de sequencialidade até mesmo nas pinturas rupestres (McCloud, 1993 [2005]), o que seria suficiente para configurar como uma arte do tipo sequencial. Para outros, o marco é o século XIX¹ (Groensteen, 2015) com a emergência da impressão gráfica e sua produção em série. As obras nesta linguagem são geralmente caracterizadas por uma construção narrativa produzida pela combinação não-exclusiva entre desenhos e palavras reunidos entre quadros, com a presença de um intervalo entre eles (sarjeta ou calha) e de balões de fala que indicam tanto a sequencialidade, quanto o aspecto dialógico entre personagens voltados para apreciação e interpretação do leitor.

¹ McCloud (2005) destaca a obra de Rodolphe Töpffer, "*Historie de Mr. Jabot*", publicada em 1833, como o momento de inauguração de artes sequenciais. Há controvérsias com relação a esse marco histórico, como destaca Campos (2022). Para o autor, o surgimento de obras com tais características teria surgido no Oriente, antes da Era Cristã, com os *phads* indianos.

Não é o objetivo deste artigo adentrar as discussões sobre a historicidade ou a definição das HQs, posto que o interesse está menos em identificar sua gênese do que observar as porosidades fronteiriças entre um e outro tempo, gêneros e territórios (conceituais, geográficos e subjetivos). No entanto, apontar tais disputas contribui para situar os desafios em torno da teorização com e sobre quadrinhos, assim como apontar outros caminhos metodológicos e epistemológicos das pesquisas mais recentes. Para alguns autores, o que caracteriza as HQs seria seu aspecto multimodal, isto é, uma narrativa que combina elementos verbais e visuais que não apenas se articulam entre si, mas podem significar coisas distintas e atuar de modo independente na construção de sentido (Kutner et al., 2020). Este aspecto é parte das motivações que tem intrigado pesquisadores a ponto de considerar as HQs como objeto de estudo e, ao mesmo tempo, de incorporá-las no próprio fazer da pesquisa, explorando seu hibridismo como uma forma de produção de conhecimento que não se restringe à linguagem do texto exclusivamente verbal².

Nesse sentido, tem sido elaborada uma distinção para pesquisas feitas (ou baseadas) em quadrinhos (*comics-based research*) e pesquisas sobre/com quadrinhos (*research-based comics*), como apontam respectivamente Kutner et al. (2020) e Sassatelli (2021). O trabalho de Ebony Flowers (2017) é um exemplo da primeira categoria, no qual a autora explora a linguagem dos quadrinhos experimentando maneiras criativas e não-lineares de realizar e divulgar seus resultados. A característica da multimodalidade também está presente em sua

² Como exemplo, destaco a tese de Nick Sousanis (2014 [2017]), defendida no campo da educação, elaborada integralmente na linguagem dos quadrinhos. Publicada em 2014, a tese recebeu o prêmio "American Publishers Awards", pela excelência acadêmica e profissional, na categoria de melhor *graphic novel* de 2015. A obra foi traduzida para o português e publicada pela editora Veneta em 2017.

abordagem analítica, na forma como a autora combinou diferentes mídias e atividades durante a realização de uma etnografia multissensorial cujo cerne estão os afetos e os sentidos que as pessoas dão a si mesmas, aos outros e ao ambiente. A autora afirma que o exercício de criar quadrinhos durante a pesquisa fez com que pudesse reunir as dimensões visuais e textuais com a percepção sensorio-motora dos corpos (seu próprio e de seus interlocutores). No seu entendimento, a principal distinção dessa abordagem em relação às etnografias convencionais é a ênfase nos gestos, por vezes silenciosos, que tanto podem dizer. Desenhar quadrinhos em campo e a partir dos registros de seus diários foi a forma que encontrou de se manter atenta a esses detalhes e de se colocar corporalmente na pesquisa, em uma produção visual de conhecimento etnográfico. Uma escolha que a seu ver não se restringe à ideia de criar imagens como uma forma de comunicação ou de divulgação científica. A prática é, em si mesma, uma forma de conhecer, de se relacionar com o campo e com seu entorno. O que, por outro lado, também proporciona experiências singulares de leitura e aprendizagem, uma vez que o seu estudo se dá a ver de forma pictórica, na articulação entre textos e imagens.

A ideia de que os quadrinhos são um tipo de linguagem (Groensteen, 1999 [2015]) e um meio de comunicação de massa (Barbieri, 2017) é um pressuposto amplamente difundido em pesquisas acadêmicas, especialmente em abordagens históricas e no âmbito dos estudos da comunicação, da semiótica, das letras e da linguística. Há também quem os defenda enquanto uma forma de arte sequencial (Eisner, 2005), um sistema (Groensteen, 1999 [2015]; Postema, 2018) ou um polissistema (Silva, 2022). No caso deste artigo, me aproximo da proposta de Barbieri (2017), quando diz que o seu interesse não está exatamente nos quadrinhos em si mesmos, mas na relação que

estabelecem com outras linguagens, como parte do que endereçou como “problema da comunicação, do qual a linguagem dos quadrinhos constitui apenas um elemento”. Ao invés de olhar para o que é próprio desse meio, o autor considera as semelhanças com outras linguagens, no modo como o conjunto de suas características constitui múltiplas possibilidades estéticas e formas de comunicação.

As práticas comunicacionais foram pensadas durante um certo tempo sob os paradigmas hegemônico e cientificista, que ora focaram nos meios, ora nas mensagens e seus efeitos. Na segunda metade do século passado em diante, sobretudo nas três últimas décadas, alguns teóricos começaram a questionar o *modus operandi* das Ciências Sociais - de uma maneira geral - o que levou a uma crise em seus métodos, epistemologias e produtos teóricos. Para Jesús Martín-Barbero (1987 [1997]), este foi um momento que atravessamos no qual se denunciava um certo desencontro entre método e situação; pesquisa e empiria. Tratava-se de uma perspectiva crítica com relação às maneiras com as quais os pesquisadores estavam habituados a abordar seu campo, muitas vezes envaidecidos por uma razão supostamente neutra, imparcial e distanciados de seus interlocutores e dos seus saberes. Parte desse modo de funcionamento adveio da constituição da ciência moderna, de caráter positivista, pautada em uma separação radical entre o sujeito que conhece (apto a conhecer) e a realidade a ser observada (apta a ser interpretada). Estas instâncias eram vistas como independentes uma da outra e tal conduta fora justificada pela necessidade de operar com rigor e objetividade no fazer científico, uma lógica baseada nos pensamentos e conceitos oriundos da física clássica. Não raro são os exemplos em que tal direcionamento culminou na transformação dos sujeitos em objetos de pesquisa.

Esta foi a lógica com a qual muitos pesquisadores trabalharam durante bastante tempo, sem ao menos reconhecer seu funcionamento, sua razão de ser. No entanto, como demonstrou o físico romeno Basarab Nicolescu (1999, p. 10) *uma lógica nunca é inocente*. Sua reprodução e continuidade pode desencadear uma série de acontecimentos imensuráveis, incluindo violências extremas. No entanto, o autor pontua que o desenvolvimento da física quântica levou “no plano da teoria e da experiência científica, ao aparecimento de pares de contraditórios mutuamente exclusivos”. Isto culminou com a emergência do pensamento complexo e do dismantelo de premissas binárias e excludentes. Dessa forma, instâncias comumente vistas de modo apartado pela ótica do pensamento clássico moderno passaram a ser concebidas na/pelas coexistências e interdependências: mundo quântico e mundo macrofísico; continuidade e descontinuidade; causalidade local e causalidade global, e acrescento: sujeito e objeto.

O surgimento de tal complexidade, na segunda metade do século XX, também foi influenciado por outros fatores, a exemplo das disputas no interior dos movimentos sociais, dos debates do pós-guerra e da ascensão de novos meios de comunicação e das perspectivas pós-modernas. O impacto dessas reivindicações foi tamanho, a ponto de se espriar como novo paradigma para todos os campos de conhecimento, como aponta Nicolescu (1999). Como efeito, tornou-se indispensável estabelecer laços entre diferentes disciplinas - inter, pluri e transdisciplinarmente - para abordar um determinado problema de pesquisa em profundidade. Para Edgar Morin (2005) é preciso enxergar por entre as brechas disciplinares e tensionar qualquer tentativa de fincar fronteiras entre saberes ou mesmo de monopolizar o debate. A ciência, na perspectiva do autor, deve ser aberta, capaz de integrar, articular e refletir continuamente sobre o seu papel social. O seu

objetivo é a indisciplinaridade, isto é: o rompimento com os dogmas e cânones ocidentais da ciência moderna.

Com esse novo horizonte teórico e político, muitos dos autores e autoras têm questionado qual seria o objeto das ciências sociais, de uma maneira em geral, e qual seria o da comunicação em específico, a fim de responder para quê ou para quem serve seu saber/poder? Nesse sentido, parte dos esforços teóricos e políticos estão voltados para descentralizar o *locus* de enunciação historicamente legitimada - via de regras situado no eixo norte global, sobretudo na Europa - e denunciar hierarquias e apagamentos históricos³. Como proposição, enfatiza-se a importância de epistemologias atentas às realidades locais e culturais, em suas questões singulares. São debates que partem dos Estudos Culturais anglo-saxões, somados aos estudos pós-coloniais, feministas e antirracistas. Como coloca Martín-Barbero (1987 [1997, p. 259]), é a partir dessas conciliações entre ritmos distintos que “estão se tornando pensáveis as formas e os sentidos que a vigência cultural das diferentes identidades vem adquirindo”. Ao invés de esconder as contradições, encoraja a “observá-las enquanto se fazem e se desfazem: brechas na situação e situações na brecha”.

O objetivo deste artigo é desenvolver reflexões teóricas e metodológicas a partir da noção de *mestiçagem*, tal como fora abordada pelos autores Jesús Martín-Barbero (1987 [1997]) e Gloria Anzaldúa (1992 [2005]), a fim de relacioná-la à característica de multimodalidade das histórias em quadrinhos. Para tanto, farei um breve levantamento bibliográfico acerca desse conceito, procurando localizar a sua

³ Ramón Grosfoguel (2016) fala em quatro genocídios/epistemicídios praticados ao longo da história: I) contra os muçulmanos e judeus, na conquista de Al-Andalus, II) contra os povos nativos na conquista das Américas, III) contra os povos africanos na conquista da África e a escravização dos mesmos nas Américas e, por fim, IV) contra as mulheres europeias acusadas de bruxaria.

importância social e política, e sua possível contribuição para o campo da Comunicação e das Ciências Sociais de uma maneira geral. Espero desenvolver, ao longo desse percurso, uma analítica com a qual possamos considerar tanto os impactos desses postulados teóricos nas teorias da comunicação, quanto a possível aplicabilidade metodológica da *multimodalidade* presente nos quadrinhos em pesquisa. Em um primeiro momento, apresentarei de forma sucinta a crise da representação nas Ciências Sociais, passando pela guinada pós-colonial, para então contemplar as teorias multiculturalistas da mestiçagem em Jesús Martín-Barbero e em Gloria Anzaldúa. Tais perspectivas irão nos conduzir aos hibridismos e contaminações, característicos das histórias em quadrinhos, de modo a considerá-las não somente em seus aspectos de forma e conteúdo, mas como produtoras e mediadoras de outros mundos. O que acontece quando assumimos as mestiçagens e complementaridades como constitutivas de nossas pluralidades identitárias, comunicacionais e do nosso saber-fazer pesquisa?

2. Crise da representação nas Ciências Sociais e a guinada pós-colonial e multicultural

É preciso aceitar certa imprecisão e uma imprecisão certa, não apenas nos fenômenos, mas também nos conceitos.

(Edgar Morin)

O final da década de 1960 foi marcado por um conjunto de modificações radicais na paisagem e organização do mundo, a nível local e global. Os pós-guerras, as bombas nucleares, os genocídios, a devastação ambiental, o acirramento das desigualdades sociais e, no caso da América do Sul, os regimes autoritários de governo são alguns dos acontecimentos que tiveram efeitos sem precedentes. Por outro lado, houve um crescimento com relação à conscientização da

população minorizada, com o fortalecimento dos feminismos, das perspectivas antirracista e anticolonial, que passaram a reivindicar mais intensamente pelos seus direitos civis. Tal situação se estenderia às discussões científicas, destacando-se como exemplo a crise da representação nas Ciências Sociais e a virada linguística, nos estudos da Filosofia e nas teorias da Linguagem e Linguística. As críticas foram erigidas de forma bastante contundente sobretudo às disciplinas como a Antropologia Social, que historicamente fora associada às traduções dos costumes dos povos nativos, vistos geralmente pela sua alteridade ou excentricidade. Seu percurso epistemológico e metodológico fora concebido com base no modelo da filosofia moderna⁴, no qual a centralidade estava na figura do pesquisador: aquele que observa para conhecer e faz registros em seus diários para traduzir experiências de campo em conhecimento etnográfico. A sua produção, feita a partir do exame das representações acerca de uma determinada realidade, quando publicada, passava a ser tida como verdade universal, portanto, passível de ser aplicada a múltiplas realidades e contextos.

As problemáticas em torno desse paradigma são inúmeras e uma parte já foi apontada na introdução deste texto e amplamente debatida por diferentes teóricos. No entanto, algo importante a ser sublinhado é o que enfatizou Paul Rabinow (1999, p. 83), quando diz que “o antropólogo estabelece que estava lá e então desaparece do texto”. Esta ausência denuncia não somente a distância e a hierarquia estabelecidas entre aquele que conhece *versus* o que é conhecido, como a falta de reflexividade por parte do pesquisador, que não se examina no exercício

⁴ Rabinow (1999) afirma que a filosofia moderna se constituiu como uma disciplina que julga todas as outras, cuja preocupação foi ser tida como uma teoria geral das representações. Parte do problema em torno disso é que as representações são práticas sociais e políticas que constituem o mundo, mas com preocupações distintas com relação à verdade, ao sujeito e à ordem.

da escrita e de sua situação no contexto da pesquisa e fora dela⁵. Esse é um ponto crucial sobretudo para aqueles que se veem fora do cânone intelectual e dos espaços geopolíticos de enunciação legitimada⁶. Em outras palavras, aqueles que não se inscrevem nos mesmos marcadores de gênero, classe, raça, etnia, orientação sexual e nacionalidade daqueles que estiveram por muito tempo à frente da produção científica tida como fato incontestável. Recorro novamente a Rabinow (1999) quando reflete, junto à que para algo tornar-se verdade faz-se necessário que haja todo um conjunto de eventos históricos anteriores que possibilitaram o Ian Hacking (apud Rabinow, 1999), surgimento dessa maneira de pensar, isto é, as condições para que as noções de verdade e de falsidade pudessem ser estabelecidas enquanto tais. O autor apresenta a distinção que Hacking faz entre lógica e raciocínio, posto que a primeira seria a preservação da verdade e o segundo aquilo que introduz a possibilidade de algo tornar-se verdadeiro. Para o autor, é por meio de determinados estilos de pensamentos que a verdade pôde ser construída, em uma dada situação. Isso implica em localizar a historicidade de tais práticas sociais, distanciando-se de perspectivas relativistas que investem em subjetivismos. Além disso, aponta também para a importância de observar a dimensão política desses projetos de saber e poder, o que Michel Foucault (2010) denominou de *regimes de verdade*, no intuito de esmiuçar como tais dimensões estiveram imbricadas na constituição da Modernidade, na formação dos sujeitos modernos e no desenvolvimento do capitalismo.

Em paralelo a essa perspectiva crítica, emerge no final dos anos 1970 uma outra linha de pensamento concomitantemente ao pós-colonialismo

⁵ Sobre esse ponto, sugiro ver a crítica feminista de Donna Haraway (1985 [2005]).

⁶ O texto de Gayatri Spivak (1985 [2010]), *pode o subalterno falar?*, é um bom exemplo das reivindicações que emergiram durante esse contexto histórico.

que então se consolidava em uma parte expressiva dos continentes africano e asiático. Oliveira (2021) pontua como o fim dos regimes de ditadura e das ilusões dos projetos nacionalistas convocou diversos teóricos a pensar sobre as heranças do colonialismo, especialmente em relação às representações culturais e às (im)possibilidades de certos corpos de adentrar os espaços de discussão acadêmica. Nesse sentido, repensar a história a partir do ponto de vista de povos subalternizados foi fundamental, a fim de dismantelar lógicas imperialistas. Parte dos teóricos concentrou-se em localizar as problemáticas em torno das distinções binárias, do tipo centro-periferia; eu-outro; sujeito-objeto, e em admitir as complexidades e ambivalências nas relações entre colonizados e colonizadores. À medida que a perspectiva da população nas periferias do mundo passou a ser considerada, tornou-se evidente o modo como o colonialismo atuou na construção do Outro, na exotificação das suas diferenças em relação ao sujeito tido como universal, “ratificando o eurocentrismo como forma de ocidentalização do mundo” (Oliveira, 2021, p. 228). Ainda que os esforços desses teóricos tenham sido relevantes para provocar mudanças, alguns críticos pontuaram que os mesmos ainda trabalhavam sob as lentes europeias e ocidentais. Como dissidência, o grupo Modernidade/Colonialidade, composto majoritariamente de pesquisadores latino-americanos, surgiu para propor um *giro decolonial*, evidenciando como a colonialidade está presente em todas as dimensões: do saber, do poder (Quijano, 2005) e do ser (Maldonado-Torres, 2007).

2.1 *Mestiçagens* como episteme alternativa para repensar as práticas comunicacionais

Minha identidade está sempre em fluxo; todos os dias. Ela muda conforme eu caminho e cruzo muitos mundos a cada dia - universidade, comunidade de origem, comunidades do trabalho, lésbica, ativista e acadêmica. Não me basta dizer que sou chicana. Não me basta dizer que sou intelectual. Não me basta

dizer que sou uma escritora. Não me basta dizer que sou de origem da classe trabalhadora. Todas essas e nenhuma dessas é minha identidade primária. Eu não posso dizer: essa é a verdadeira eu, ou aquela é a verdadeira eu. Todas são eu verdadeiras. (Gloria Anzaldúa)

Ainda durante as últimas décadas do século XX, enquanto parte expressiva dos pesquisadores voltavam-se aos estudos das mídias, dos novos meios de comunicação de massa ou mesmo das relações entre emissores e receptores, uma outra parcela de autores estava conduzindo a discussão em outros termos metodológicos, subjacentes às críticas em torno da noção de representação nas Ciências Sociais. O colombiano Jesús Martín-Barbero foi um nome importante à frente dos Estudos Culturais, ao se dar conta de que o referencial teórico existente, majoritariamente norte-americano e europeu, não correspondia à realidade com a qual lidava cotidianamente. O contexto latino-americano pedia por especificidade na análise histórica da comunicação em relação àquela cultura. O autor compreendeu que não havia como conceber o estudo dos processos comunicacionais de modo fragmentado, privilegiando um outro aspecto. As instâncias emissão, recepção, meio e mensagem precisavam ser consideradas de forma integrada, uma vez que são interdependentes como parte do que constitui a cultura.

Desse modo, a investigação acerca dos processos de comunicação em massa foi deslocada pelo autor de modo a ser compreendida a partir das transformações ocorridas no interior das culturas subalternizadas. O que implicou em perceber tanto os acontecimentos a nível transnacional, quanto o surgimento de sujeitos sociais e novas identidades culturais específicas. Para o autor, a comunicação seria um lugar oportuno para refletir sobre “os bloqueios e as contradições que dinamizam essas sociedades-encruzilhadas, a meio caminho entre um desenvolvimento acelerado e uma modernização compulsiva” (Martín-

Barbero, 1987 [1997], p. 258-259). No seu entendimento, essa mestiçagem nos constitui, quer queiramos ou não. Enquanto latino-americanos, vivemos em uma complexa trama entre modernidade e descontinuidades culturais, de hibridismos e contaminações entre raças, tempos e culturas. Dessa forma, não se trata de afirmar que cruzamos tais limites, mas de assumir que habitamos esse espaço híbrido, inconstante, da mistura de “saberes, sentires, seduções e resistências que a dialética desconhece”.

A proposta de Martín-Barbero, de caminhar da análise dos meios de comunicação rumo às mediações, propõe alargar os horizontes interpretativos, nos quais a agência dos receptores seja contemplada, atenta aos usos e às apropriações sociais dos discursos da mídia hegemônica. Nesta perspectiva, as mensagens estão sempre suscetíveis às transformações, à medida que encontram seus destinadores e estes lhes dão novos sentidos, de acordo com as suas vivências. A mestiçagem, condição compartilhada sobretudo com sujeitos viventes em países da América do Sul, em suas lutas por libertação e nos fluxos migratórios, corrói certezas e abre fendas para novas possibilidades analíticas. Esta noção, lembra-nos o autor, não se restringe às miscigenações raciais e étnicas, mas abarca “a trama hoje de modernidade e descontinuidades culturais, deformações sociais e estruturas do sentimento, de memórias e imaginários que misturam o indígena com o rural, o rural com o urbano, o folclore com o popular e o popular com o de massivo” (Martín-Barbero, 1987 [1997], p. 16).

Nascida na fronteira entre o México e os Estados Unidos, a escritora chicana⁷ Gloria Anzaldúa (2021) sugeriu algo semelhante,

⁷ Anzaldúa se diz ser pertencente a “uma raça entre-raças”, com ancestrais mexicanos e indígenas, porém nascida do lado norte-americano da fronteira. (Anzaldúa, 2021, P. 184).

ainda que situada em diferente contexto. A autora chamou atenção para um movimento de conscientização que se desenvolve com tolerância às contradições e ambiguidades, nomeando-o como *nova nação mestiza*. Partindo de sua própria experiência, em um movimento autorreflexivo⁸, propôs pensarmos na figura da *mestiza* como alguém que incorpora diferentes culturas, operando em um modo plural em que nada é descartado. É um sujeito liminar que vive em mais de uma região, atuando no combate ao pensamento dualista, com objetivo de transformação social do mundo. Em um texto escrito em 1992 e publicado postumamente, a autora apontou como as noções antirracistas, antissexistas e anticoloniais estavam sendo intensamente criticadas por grupos conservadores, sob acusações de que o multiculturalismo estaria disseminado nas universidades como uma nova ideologia do “politicamente correto”. Nesta perspectiva, as políticas afirmativas estariam minando as oportunidades de emprego para todes, ao privilegiar um ou outro de determinada raça, etnia ou classe social (Anzaldúa, 2009; 2021).

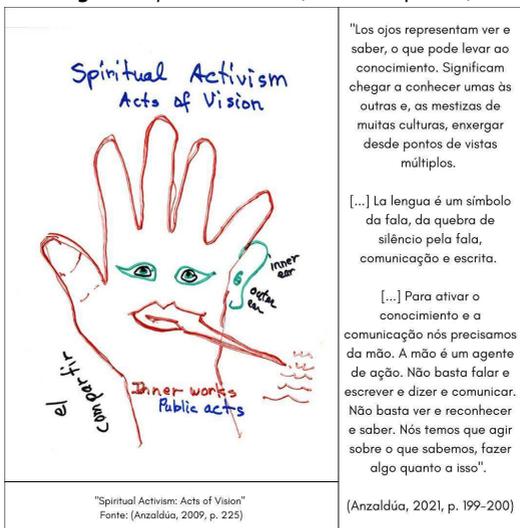
A autora compreende que o desenvolvimento do multiculturalismo é reflexo da própria complexidade dos Estados Unidos, visto como de “caráter misto, híbrido, mestiço”. A autora aposta no conceito de *nação mestiza*, advindo das teorizações do filósofo mexicano José Vasconcelos, a fim de abordar a crise de identidade e, ao mesmo tempo, da identidade comum de quem partilha sangue e cultura “misturadas”. Para Anzaldúa, trata-se de uma categoria mais inclusiva que a de mestiçagem racial, posto que as contaminações são de ordens múltiplas, posto que *muitas somos meio a meio* (Anzaldúa, 2021, p. 187). É uma proposta que a seu ver

⁸ A autora desenvolve a noção de autohistória, que seria uma forma de conectar história pessoal com realidade social, ao passo que teorizar sobre essa atividade cria *autohistórias-teoria* (Anzaldúa, 2015).

quebra com perspectivas hegemônicas, especialmente em relação aos cânones acadêmicos, pois ao atravessar tais muros a *nova mestiza* abre furos em suas estruturas, categorias, rótulos e teorias. Ainda que oscile entre ser subvertida e subverter; sobreviver e resistir; a *mestiza* está o tempo todo negociando com muitos contextos todos os dias, “entendendo que o multiculturalismo é uma forma de enxergar e interpretar o mundo, uma metodologia de resistência” (Anzaldúa, 2021, p. 195). A condição mestiza é, então, positivada pela ideia de *mestizaje*, no potencial que exerce ao oferecer “uma outra leitura de cultura, história e arte - aquela dos despossuídos e marginais” (Anzaldúa, 2021, p. 195). Nesse sentido, os olhos, língua, as mãos - o corpo inteiro - são instrumentos de combate para estimular alterações significativas nas geografias e coreografias sociais.

A *mestiza* opera em várias linguagens, tons, cheiros, sabores e texturas. Usa a criatividade para ativar o *conocimiento*, estabelecer vínculos e reunir três habilidades centrais: comunicação, saber e fazer. É um postura estético-política que se mostra de diferentes maneiras na trajetória da autora, incluindo sua produção de poesias, textos não-acadêmicos e de uma série de hieróglifos que chegou a desenvolver para utilizar em palestras e em salas de aula (ver figura 1). Ela justifica que a criação deste material se deu a fim de representar o que propunha conceitualmente. Penso que se tratou também de mostrar o que conta e fazer o que diz. Os desenhos foram publicados postumamente (Anzaldúa, 2009; 2015) e exibidos em diversas exposições em universidades, museus e galerias. Como exemplo, trago um deles (Figura 1), no qual a autora afirma representar o tripé mencionado anteriormente.

Figura 1: *Spiritual activism* (ativismo espiritual)



Fonte: montagem da autora com imagem e textos de Anzaldúa (2009, p. 225; 2021, p. 199-200)

2.3 Mestiçagens e multimodalidades: quadrinhos como agenciadores do pensamento

A ideia de mestiçagem compreendida simultaneamente enquanto conceito, metodologia e epistemologia, tal como vimos nas abordagens dos autores Jesús Martín-Barbero e Gloria Anzaldúa, guardadas suas diferenças, soa promissora para refletir acerca das questões contemporâneas, especialmente com relação às novas tipologias de sujeitos multiculturais. Ainda que tenha sido desenvolvida no final do século passado, encontra ecos em outras abordagens, como as pós-coloniais e pós-estruturalistas, e contribui para complexificar nossas análises dos processos comunicacionais, assim como sugere uma revisão nas formas de conhecer, acessar e produzir em mundos hibridizados.

Se o que interessa a tais perspectivas é destacar as misturas e contaminações, pode-se dizer que em certo sentido é um pensamento

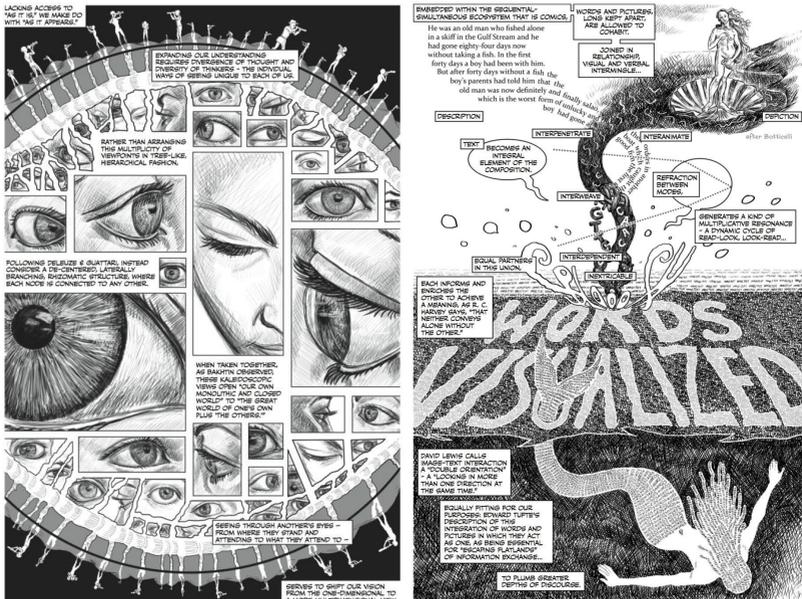
que encontra proximidade com a noção de *multimodalidade*, característica frequentemente atribuída às histórias em quadrinhos por reunirem desenhos e palavras em sequencialidade. Este conceito advém dos estudos literários e da linguagem para aludir a textos que entrecruzam mais de uma linguagem (verbal, visual e sonora, por exemplo) na configuração de sentido (Cavalcante et al., 2014). Para Dionísio (2006) toda forma de comunicação humana é, em alguma medida, multimodal, uma vez que os gestos, cheiros e vestires também nos informam algo. No entanto, em termos de estudos da linguística textual, o advento de tal característica teórica contribuiu para ampliar o entendimento do que é um texto e do que ele pode movimentar, no encontro com seus leitores.

O estudo de Paulo Ramos e Yara Silva (2016) mostra como essa noção tem ajudado na legitimação dos quadrinhos enquanto ferramenta de ensino-aprendizagem no Brasil. Se no passado, durante boa parte do século XX, foram vistas como prejudiciais à formação de crianças e jovens, justamente pela sua carga imagética⁹, hoje tal dimensão passou a ser valorizada e até estimulada pelos programas nacionais de fomento à leitura. Apesar de o objeto em questão ser o mesmo, o que intriga é a mudança do olhar atribuído a ele. Uma das razões estaria na elaboração dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PNC) organizados pelo Ministério da Educação, em 1997, nos quais os quadrinhos passaram a ser uma leitura recomendada especificamente pelo seu potencial de “produzir, expressar e comunicar ideias”.

⁹ Os autores ressaltam críticas que os quadrinhos receberam de autores como Cecília Meireles, assim como o impacto que a regulação norte-americana (*Comics Code Authority*) obteve em nosso país, sobretudo em relação ao conteúdo das narrativas gráficas tido como prejudicial ao comportamento dos infantes.

Quanto às práticas de leitura, o autor Michael Chaney (2016) defende a tese de que os quadrinhos, especialmente aqueles do gênero autobiográfico, têm uma função pedagógica, pois ensinam seus leitores a maneira como gostariam de ser lidos, a partir do que contam e mostram. Ao lado de outros autores, como Paul Kuttner et al (2021) e Ebony Flowers (2017), Chaney (2016) defende que os quadrinhos são uma forma de pensamento e não uma mera ilustração a serviço de explicar algo, como um objeto da cognição humana. No caso de muitas pesquisas contemporâneas, intituladas como pesquisas baseadas em quadrinhos (*comics-based research*), os painéis verbo-visuais são o espaço no qual o conhecimento é produzido na e pela sua multimodalidade. Trata-se de um meio no qual há uma espécie de *mestiçagem* entre palavras e imagens, assim como no ato de ver e pensar operando em simultaneidade (ver Fig. 2).

Figura 2: fragmento da tese de Nick Sousanis (2017)



Fonte: The Paris Review (2015)

Ainda com Chaney (2016), o autor questiona, ainda no início do seu texto, o que acontece quando colocamos os quadrinhos em consonância com a epistemologia, e o que significa estudar os quadrinhos como ação do pensamento. Uma possível resposta talvez esteja nas experimentações de etnografias multissensoriais de Ebony Flowers (2017). A autora destaca como o uso de quadrinhos impactou a maneira como desenhou seu estudo, na geração de dados multimodais e na ampliação de seus possíveis leitores, extrapolando o acesso a sua tese para além dos muros da academia. Em seu artigo, produzido inteiramente em uma abordagem multimodal (ver fig. 3), Flowers enumera quatro resultados em relação ao emprego dos quadrinhos em sua perspectiva analítica: 1. responsabilidade corpórea - na maneira como encarnou em sua própria vivência aspectos estudados conceitualmente; 2. a unificação das dimensões verbais e visuais - por meio da percepção sensório-motora dos corpos em relação; 3. ênfase nos movimentos, afetos e empatia na produção de conhecimento; 4. experiências compartilhadas com seus interlocutores em atividades, espaços e produções de sentido.

Considerações finais

As rachaduras e as fendas em nossa concepção de mundo não só viraram enormes aberturas, mas também estas aberturas deixam entrever

(Edgar Morin)

O ponto de partida para o desenvolvimento deste artigo se deu na tentativa de promover diálogos conceituais entre os estudos da mestiçagem, nas perspectivas dos autores Jesús Martín-Barbero e Gloria Anzaldúa, e os estudos das histórias em quadrinhos, sobretudo no seu aspecto multimodal. Os esforços se constituíram no sentido de

contextualizar as condições históricas, sociais e políticas para emergência dessas perspectivas, com atenção ao que os respectivos autores trouxeram de contribuição para o campo da comunicação e das ciências sociais, de uma maneira geral. Em um primeiro momento, considerou-se a crise da representação nas Ciências Sociais, passando pela guinada pós-colonial, para então contemplar as teorias multiculturalistas da mestiçagem em Jesús Martín-Barbero e em Gloria Anzaldúa como uma alternativa teórico-epistemológica para lidar com contextos cada vez mais complexos. Este desenvolvimento nos conduziu aos hibridismos e contaminações situados no conceito de mestiçagem que, em partes, são compartilhados com a noção de multimodalidade característica das histórias em quadrinhos. Analisamos a possibilidade de considerá-las não somente pelos seus aspectos de forma e conteúdo, mas como produtoras de conhecimento e mediadoras de novas práticas de leitura.

Com Michael Chaney (2016) compreendemos que uma das qualidades dos quadrinhos está na maneira como convocam seus leitores a ver e a pensar visualmente, ensinando-os a interpretar os elementos gestuais e as especificidades de cada ambiente representados no espaço da página. Em alguma medida, um texto multimodal como o dos quadrinhos opera na intersecção entre estrutura e agência, posto que é um produto cultural que tanto pode ser visto como um meio de comunicação em massa, quanto como um polissistema (Silva, 2022), atuando na mediação entre artistas, pessoas leitoras e diversas instituições formais e informais. Os quadrinhos dependem inteiramente da ação de seus leitores, tidos como responsáveis na condução do fluxo de leitura e na configuração do sentido da narrativa. Em certo sentido, são um espaço privilegiado para analisar as mediações, os usos e apropriações sociais que seus

receptores/agenciadores fazem, a partir de suas práticas de leitura. Por outro lado, também alargam as possibilidades de conhecer, organizar e divulgar trabalhos científicos em linguagens multimodais.

Por último, Anzaldúa nos convida, por meio da noção de *mestiza*, a explorar nossos sentidos e a aproveitar esse lugar movediço da mestiçagem para criar pontes entre mundos. A via da imaginação é acionada para articular *conocimiento*, como uma ferramenta para fazer furos no lugar da hegemonia. A autora reforça que imaginar é uma ação realizada pelo corpo, uma faculdade intelectual encarnada, ainda que aconteça de modo não-visível. Os quadrinhos, uma arte visível em sua multimodalidade, podem expandir essa habilidade por meio do que Sassatelli (2021) denominou como “alfabetização visual” e “imaginância”¹⁰. Desse modo, considera-se que a articulação entre multimodalidade e mestiçagem tem aptidão para redesenhar analíticas em torno dos processos comunicacionais e abrir outras possibilidades em termos metodológicos e epistemológicos em pesquisa.

Referências

- ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza: rumbo a uma nova consciência. **Revista Estudos Feministas**, v. 13, n. 3, p. 704–719, set. 2005.
- BARBIERI, Daniele. **As linguagens dos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Petrópolis, 2017.
- CAMPOS, Rogério de. **Uma pequena história dos quadrinhos para uso das novas gerações**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Editora Veneta, 2022.
- CAVALCANTE, M. M.; CUSTÓDIO FILHO, V.; BRITO, M. A. P. Coerência, referenciação e ensino. São Paulo: Cortez, 2014.

¹⁰ Do original “imaginancy” (Sassatelli, 2021)

- CHANEY, Michael A. **Reading lessons in seeing: mirrors, masks, and mazes in the autobiographical graphic novel.** United States of America: University Press of Mississippi, 2016.
- DIONÍSIO, A. Gêneros multimodais e multiletramento. In A. Karwoski, B. Gaydeczka & K. Brito (Orgs), **Gêneros Textuais: reflexões e ensino** (pp. 131-144). Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.
- EISNER, Will. [1996] **Narrativas gráficas.** São Paulo: Devir, 2005.
- FLOWERS, Ebony. “Experimenting with Comics Making as Inquiry.” **Visual Arts Research**, vol. 43, no. 2, 2017, pp. 21–57. *JSTOR*, <https://doi.org/10.5406/visuartsrese.43.2.0021>. Accessed 19 Aug. 2023.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões.** 38 ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- HACKING, Ian. **Language, Truth, and Reason.** In: HOLLIS, R.; LUKES, S. (eds.). *Rationality and Relativism.* Cambridge, MIT Press, 1982.
- GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos.** Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015.
- GROSFOGUEL, Ramón. **A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 25–49, jan. 2016.
- HARAWAY, Donna. (2009). Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, (5), 7–41. Recuperado de <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>
- KUTTNER, P. J., Weaver-Hightower, M. B., & Sousanis, N. Comics-based research: The affordances of comics for research across disciplines. **Qualitative Research**, 21(2), 195–214, 2021. <https://doi.org/10.1177/1468794120918845>
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. [1987] **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MCCLOUD, Scott. [1993] **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M.Books do Brasil Editora Ltda., 2005.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

NICOLESCU, Basarab. **O manifesto da transdisciplinaridade**. Tradução de Lucia Pereira de Souza. São Paulo: Triom, 1999.

OLIVEIRA, Ohana. B. Contribuições para descolonização do pensamento na Comunicação. **Cambiassu: Estudos em Comunicação**, [S. l.], v. 16, n. 27, p. 221–241, 2021. DOI: 10.18764/2176-5111v16n27.2021.11. Disponível em: <https://periodicos.eletronicos.ufma.br/index.php/cambiassu/article/view/16577>. Acesso em: 19 ago. 2023.

POSTEMA, Barbara. **Estrutura narrativa nos quadrinhos**: construindo sentido a partir de fragmentos. Rio de Janeiro: Editora Petrópolis, 2018.

RAMOS, Paulo & da SILVA, Yara. (2016). As implicações do texto multimodal na leitura: o caso das histórias em quadrinhos. **Diadorim**, 18(2). 2016 doi:<https://doi.org/10.35520/diadorim.2016.v18n2a5374>

RABINOW, Paul. *Antropologia da razão: ensaios de Paul Rabinow*. Rio de Janeiro: Relume Damará, 1999.

SASSATELLI, Monica. Show and Tell. **Sociologica**, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 311–319, 2021. DOI: 10.6092/issn.1971-8853/12781. Disponível em: <https://sociologica.unibo.it/article/view/12781>. Acesso em: 14 aug. 2023.

SILVA, Bárbara Zocal da. **Entre Maitena e PowerPaola**: uma historiografia sin fronteras de histórias em quadrinhos hispano-americanas traduzidas no Brasil. 2022. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. doi:10.11606/T.8.2022.tde-02022023-173022. Acesso em: 2023-08-19.

SOUSANIS, Nick. **Desaplanar**. São Paulo: Veneta, 2017.

THE PARIS REVIEW - Thinking through images: an interview with Nick Sousanis. (2015) Disponível em: <https://www.theparisreview.org/blog/2015/07/20/thinking-through-images-an-interview-with-nick-sousanis/>

8

MONSTROS EM CORDEL: FRONTEIRA E SEMIOSFERA¹

Felipe Lima Rodrigues²

Gabriela Reinaldo³

É o Mesmo transformado em quase-Outro, estrangeiro a si próprio. É uma demência do corpo, uma loucura da carne.

José Gil

1. Augúrio

Helena foi transformada por Deus numa criatura terrível, um ser apavorante que tinha um corpo canino e o rosto de moça. Essa foi a punição pelas heresias proferidas pela jovem, que consumiu carne numa Sexta-feira Santa e desafiou o Senhor, questionando sua existência. A criatura enlouquecida percorreu os sertões do Nordeste brasileiro, de Canindé, no Ceará, a Jacuípe, em Alagoas, com avistamentos em diferentes localidades: em Sergipe, Bahia e Pernambuco. Em suas aparições, sempre à noitinha, o monstro atacava sem critério homens, mulheres, crianças e idosos. Não se sabe se sua penitência algum dia chegou ao fim.

O relato é a narrativa central do folheto de cordel "A moça que bateu na mãe e virou cachorra" (1958), de Rodolfo Coelho Cavalcante⁴. O

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Memória e Comunicação do 32º Encontro Anual da Compós. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 3 a 7 de julho de 2023.

² Felipe Lima Rodrigues é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, o PPGCom-UFC. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1870338414302204>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8583-989X>. E-mail: felipelima2005@gmail.com.

³ Gabriela Reinaldo é professora do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, o ICA-UFC, e ligada, na condição de professora permanente, ao PPGCom-UFC. Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/3885064446506872>. Email: gabriela.reinaldo@ufc.br

⁴ Rodolfo Coelho Cavalcanti foi cordelista e editor nascido em Rio Largo (AL) em 1919 e falecido em 1986, em Salvador (BA). Atuou como editor e poeta, formou uma grande rede de agentes e distribuidores em toda a região Nordeste. Também lutou a favor da classe dos poetas de bancada, com

monstro no qual Helena é transformada guarda similaridades com criaturas do imaginário humano de diferentes épocas e culturas. Desde a metamorfose como punição pela transgressão até o surgimento de uma besta-fera híbrida assassina, é possível traçar a recorrência destes e outros elementos da narrativa na mitologia, no imaginário popular e na cultura.

Monstros como Helena têm as mais diferentes origens: castigo divino, cruzamento de espécies, criação humana etc. Esses fenômenos podem estar entrelaçados. A criatura de "Frankenstein", de Mary Shelley, por exemplo, é fruto da ciência, mas seu criador se vê amaldiçoado por forças divinas por sua transgressão. Ele próprio, entretanto, é uma releitura do mito de Prometeu e faz referência constante a "O Paraíso Perdido", de John Milton.

O Minotauro é outro exemplo de hibridismo. Embora tenha nascido fruto da relação carnal entre Pasífae e um touro, a paixão é resultado de um feitiço de Afrodite, a deusa do amor, sobre a semideusa. Dessa forma, o aspecto divino do qual o monstro nasce se torna evidente. Sem a interferência dos deuses, o monstro não existiria.

José Gil (2006) classifica os monstros como teratológicos e fabulosos. A criatura teratológica é caracterizada por deformações corporais, se diferenciando das fantasias imaginárias das raças fabulosas. Assim, o monstro teratológico é fruto do encontro entre o homem e a divindade, o sobrenatural, enquanto o monstro fabuloso é resultado da aproximação entre o homem e a natureza. O primeiro seria único, como o Minotauro e a Medusa, enquanto o segundo faria parte de uma raça, como os centauros ou os ciclopes.

Esse sistema postula uma boa distância entre os diferentes pólos da estrutura. Se essa distância se altera, produzem-se anomalias e novas formas podem surgir: se a divindade, ou os poderes sobrenaturais, se aproximam demasiado da humanidade, se se cruzam com o homem, podem nascer monstros teratológicos; se a animalidade invade a humanidade, surgem monstros "fabulosos" – centauros, sátiros, cinocéfalos, homens selvagens. Uma aproximação excessiva entre a Natureza e o homem resulta – nesta perspectiva antropológica – num desregramento da cultura, tal como o contacto directo, sem mediações (rituais ou sacrificiais), entre os homens e os deuses. (Gil, 2006, p. 15)

Ao desafiar o Deus católico, Helena transgride a ordem natural e ousa se aproximar da divindade. Como resultado de sua heresia, é transformada em uma criatura única, teratológica. O título da obra é enganoso: a protagonista do Cordel "A moça que bateu na mãe e virou cachorra" não foi punida pela violência doméstica (o texto confirma que "de vez em quando dava surra na mãe"). Mesmo frente ao ultraje, a divindade se mantém em silêncio. De fato, o fenômeno se dá quando a mãe, Matilde, amaldiçoa a filha:

Tenho fé naquele Santo
 Que morreu pra nos salvar,
 Que num corpo de cachorra
 Brevemente hás de virar...
 Teu coração não estranhe...
 No rosto de tua mãe
 Nunca mais tu hás de dar!"
 (Cavalcante, 1976, p. 3)

Para Gil, a monstruosidade no corpo humano é a manifestação da intervenção divina. O corpo monstruoso se torna um alerta, reprimenda e admoestação. "E é por esta razão que constitui um sinal anunciador, uma mensagem divina, um 'augúrio'". (Gil, 2006, p. 15)

Mais que um castigo, a criatura na qual Helena foi transformada é um aviso a todos, uma ameaça, já que a criatura ostenta em sua fronte

o rosto da pecadora. O cordel diz: “Tinha cabeça de gente/Com a mesma feição dela” e na capa da 9ª edição (Figura 1) podemos ver:

Figura 1 – Capa do Folheto de Cordel "A moça que bateu na mãe e virou cachorra".



FONTE - Cavalcante, 1958

O cordelista deixa claro o papel didático do relato: o respeito às mães. Além de conferir veracidade à história, lembrando ter encontrado a mãe de Helena em Santa Madalena, Rodolfo Cavalcante ainda ressalta ter obtido o relato de outro parente:

Contou-me um tio da moça
Que essa história é patente,
Fica um exemplo pras outras
Se mirarem em sua frente...
Quem uma mãe não respeita

A pessoa está sujeita
 A sofrer amargamente.
 (Cavalcante, 1976, p. 8)

Em outra versão do cordel, com o título reduzido de "A Moça que virou cachorra", de 1947, do mesmo autor, Helena é desencantada. A narrativa tem a mesma estrutura: as heresias, a maldição, a metamorfose e a penitência. Em dado momento, entretanto, ao avançar contra um romeiro, a cachorra é laçada por São Francisco de Assis, que quebra o encantamento. Retornando para casa, Helena se reconcilia com o espírito da mãe, já falecida, e se torna irmã de caridade.

Figura 2 – Capa do Folheto de Cordel "O Desencanto da moça que bateu na mãe e virou cachorra".



FONTE - Cavalcante, s.d.

Jeffrey Jerome Cohen (2000), no artigo “A cultura dos monstros: sete teses”, observa que o monstro é o vigia das fronteiras do possível, uma advertência contra a exploração de território incerto. Essas fronteiras, naturalmente, não dizem respeito somente aos limites geográficos, mas também aos regramentos morais, éticos, legais, religiosos, culturais. Os transgressores estão sujeitos a serem punidos pelos deuses – ou por monstros criados por eles. A criatura de Frankenstein e os dinossauros de Jurassic Park são demonstrações de que a curiosidade é punida com mais frequência do que recompensada.

O monstro impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual), delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar. Dar um passo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou – o que é pior – tornarmo-nos, nós próprios, monstruosos. (Cohen, 2000, p. 41)

O monstro da proibição, para Cohen, serve à proteção do sistema de relações que chamamos cultura, ao demarcar, de forma terrível, as fronteiras que não podemos nem devemos cruzar.

Enquanto os monstros nascidos da conveniência política e do nacionalismo autojustificador funcionam como convites vivos à ação, em geral militar (invasões, usurpações, colonizações), o monstro da proibição policia as fronteiras do possível, interditando, por meio de seu grotesco corpo, alguns comportamentos e ações e valorizando outros. (Cohen, 2000, p. 42)

Helena é vítima desse processo, não devorada por algum monstro a serviço de Deus, mas transformada, ela mesma, nessa criatura voraz. E, ao mesmo tempo, tem seu corpo agora monstruoso convertido numa poderosa advertência contra quem tentar fazer o mesmo. Helena é uma cadela voraz, ensandecida, com o rosto de mulher. Ao comer carne na Sexta-feira Santa, quebrando o jejum sagrado, ela é condenada a percorrer os sertões atacando os habitantes da região, tentando devorá-

los. Pelo pecado da gula, ela não é privada do alimento, mas aprisionada à compulsão de procurá-lo como um animal selvagem.

Ela não é um cão nem uma mulher, mas um monstro que une partes dos corpos de cada ser formada, entretanto, por uma natureza completamente diversa de cada um. Embora o cordelista a nomeie como "cadela", como "cão" e até "dragão", sua descrição foge à de um cachorro comum. A ilustração da criatura, que é a mesma na capa de todas as edições do cordel, expõe o corpo transformado da mulher (Figura 1).

Aqui a crise de categorias se torna evidente. A dificuldade em classificar o que aquele ser possuía de monstruoso é uma manifestação desse caráter indefinido, invisível e, ao mesmo tempo, perturbador.

Tinha cabeça de gente
 Com a mesma feição dela
 Mas o corpo até a cauda
 Era uma terrível cadela...
 Foi Helena castigada
 Uma filha amaldiçoada
 O castigo pegou nela.
 (Cavalcante, 1976, p.5)

Cohen (2000) lembra que o monstro é nascido nas encruzilhadas metafóricas como a encarnação do momento cultural de cada época. Como constructo e projeção, seu corpo é cultura pura e existe apenas para ser lido. O monstro é aquele que revela, aquele que mostra, aquele que alerta. Gil (2006) destaca esse papel da monstruosidade ao observar que há uma certa indefinição no termo "monstro". Embora a tendência mais difundida seja a de que a palavra esteja associada a "*monstrare*", traduzida como o verbo "mostrar" ou até "indicar com o olhar", etimologicamente o vocábulo estaria mais relacionado a "ensinar um determinado comportamento, prescrever a via a seguir".

Até mesmo um *Scipion du Pleix*, que não se engana quanto ao sentido, faz referência ao olhar: “os monstros foram assim chamados por antífrase e sentido contrário à palavra, porque se mostram e veem raramente ou, segundo outros, mostra *quasi ministra a monendo*, como quem diria *admonestremens*, pois diz Festus Pompeius, eles admoestam-nos e previnem a ira dos deuses.” (Gil, 2006, p.74)

Ainda sobre a etimologia do termo, Corrado Bologna (1997) lembra que, conforme o linguista francês Claude Moussy, da gama de termos teratológicos aparentemente sinonímica (*miraculum*, *omem*, *monstrum*, *ostentum*, *portentum*, *prodigium*), apenas *monstrum* parece ter sofrido uma evolução:

Estudando o léxico divinatório, Benveniste propõe, pois, definições que, por contraste, permitem percorrer a rede semântica quase por inteiro: *omen* é 'presságio verídico', *ostentum*, 'fenómeno que se abre (*ten) frente (obs-) ao observador no seu campo visual'; *portentum*, vasta perspectiva reveladora do futuro proposta (por-) aos olhares''; *prodigium*, palavra investida de autoridade (*aio*) divina pronunciada em pública (*prod-*) com a função de presságio'; *monstrum*, 'ser cuja anomalia constitui uma advertência (*moneo*, 'advertir'''). (Bologna, 1997, p. 322)

Esse poder, que pode ser voltado para o futuro ou para o passado, é ostentado pelas figuras envolvidas nas relações com os monstros. Esses heróis são, também, marcados por suas participações na esfera monstruosa. Hércules, lembrado por seus doze trabalhos, é gigantesco, tem olhos de fogo e possui desde criança força prodigiosa. Édipo, que traz no seu nome a característica de deformidade nos pés, recebe também o estigma da cegueira. Mesmo Alexandre Magno, que derrota monstros no Oriente, tem olhos de cores diferentes, como narrado em livros apócrifos pelo profeta Daniel (Bologna, 1997, p. 318).

Para Bologna, a alta Idade Média arruína a ideia de *monstrum* profético, ao condenar a crença pagã na capacidade divinatória como instrumento do demônio. O critério de verdade, antes significado pelo

monstrum, é deslocado. O monstro se torna, assim, um enigma. Mas um enigma ilusório, tácito, o espelho de um saber que reside em outro lugar e que nenhum adivinho pode traduzir em signos ou discursos.

E este espaço tornado vacante volta-se para (*per-vertitur*) o novo sistema conceptual, absorve-lhe apotropaicamente os riscos, as crises e as tensões acorrentando-as no seu interior: circunscrevendo assim a violência da estranheza, transferindo para «dentro» do castelo da hermenêutica alegórica - inexpugnável, mas de onde se não sai - o inimigo supremo, a cultura pagã. (Bologna, 1997, p. 327)

O filólogo italiano destaca que a história recente da monstruosidade é a de uma fábula mumificada, reduzida a puro signo linguístico, degradada de forma vazia. Na teratologia moderna, o monstro se torna o desvio natural, catalogável, aberrante. E, na sociedade, ele é excluído metaforicamente como um alienígena do espaço sideral ou uma entidade das profundezas da mente.

Proteiforme metamorfose, o monstro moderno é tão-somente a sombra do *monstrum*; sobrevive à sua morte nos espaços umbráteis do inconsciente, nas salas anatômicas dos biólogos, ou nos espaços interplanetários, reproduzidos em películas cinematográficas e em livros de ficção científica, gênero narrativo que tenta absorver a sua doravante alienígena presença. (Bologna, 1997, p. 335)

A pesquisadora Zakiya Hanafi se debruça, em seu livro "The monster in the machine" (2000), sobre o fenômeno da monstruosidade e sua evolução na relação com o homem e a ciência. Para ela, o monstro ainda é um conceito necessário para definir aquilo que não somos, isto é, o ser monstruoso é aquilo que está na fronteira exterior do ser humano e, portanto, o monstro é definidor do homem.

O monstro sagrado se torna extinto no mundo ocidental, mas a monstruosidade – a ameaça pervasiva à humanidade que habita os limites de nosso passado animal e nosso futuro mecânico – nunca vai morrer. Uma das

coisas que torna difícil rastrear o monstro é que ele está constantemente mudando seus atributos. Isso se dá porque nós humanos estamos constantemente mudando nossos atributos também. (Hanafi, 2000, p. 218⁵)

Hanafi observa que os monstros da atualidade mantêm, mais do que nunca, conexões espetaculares com o mecânico, reflexo das relações que o homem vem desenvolvendo com dispositivos eletrônicos, da extensão das mentes na Internet e da visão de nossa imaginação como algum tipo de realidade virtual. Para ela, nossa autoimagem modelada em metáforas digitais também leva nossos monstros para o cenário cibernético, como híbridos de homens e máquinas e, nosso favorito, o extraterrestre, portador de tecnologia superior. “Talvez a verdade é que todos nós secretamente ansiamos ser alienígenas”, pondera a autora.

O pensamento de Gil vai ao encontro do de Hanafi, ao apontar que os monstros existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. "Entre estes dois pólos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens". (Gil, 2006, p.12)

2. Fronteira

O monstro habita as fronteiras geográficas, temporais e culturais. Para encontrá-lo, é preciso estar fora, transpassar os limites, caminhar nos ermos. No cordel brasileiro, criaturas como dragões, bruxas e lobisomens são trazidas da Idade Média ibérica para as narrativas tradicionais e transitam nas fronteiras semióticas na companhia de seres imaginários do folclore regional como o caipora, o saci, o labatut e o mapinguari (Figura 3). Nas florestas da Europa ou nos sertões de Crateús, o lugar do monstro permanece o mesmo: a periferia.

⁵ Todas as traduções, neste artigo, são de nossa autoria.

Figura 3 – Xilogravura de Maércio Siqueira para o folheto de cordel "A Lenda do Mapinguari"



FONTE: Azul, 2017.

Sendo por sua própria definição periférico, o sertão brasileiro, sua cultura e as narrativas que ali surgem se localizam nas fronteiras do mundo. O próprio nome remete a desertos, desertão, desertor, que aludem ao impenetrável. Uma das possíveis etimologias da palavra sertão define que ela derivaria do vocábulo angolano *mulcetão*: terra entre terras, mediterrâneo, terras distantes do mar (Teles, 2019). É nesse lugar, ou entrelugar, que floresce o cordel. Para Gilmar de Carvalho (2007), essa literatura vem dos lugares mais díspares e faz parte de um fundo comum de cultura. São relatos que “migram e acompanham a saga da ocupação do planeta. Que fizeram parte do cancionero indo-europeu”. (Carvalho, 2007, p. 14)

E aqui se pode falar em periferia sem risco, porque seria ingenuidade pensarmos que estamos em algum centro, visto que a hegemonia se constrói e se reforça com a chamada globalização, espécie de marco conceitual de um mundo sem fronteiras, e, por isso mesmo, para o fim das migrações, diante da utopia macluhiana da aldeia global ou do fim da necessidade de passaportes para o consumo de bens e de informação. (Carvalho, 2007, p. 16)

A fronteira é, por natureza, o lugar onde transita o monstro. A floresta negra, o sertão inabitado, o deserto escaldante, o mar sem fim, o espaço sideral: são muitos os territórios que contornam nossas plácidas moradas. O encontro com o monstro é um momento sublime, de revelação, mas também de uma poderosa repreensão: você não deveria estar aqui.

Para além da esfera da ordem estável marcada por sinais religiosos, abunda o espaço mágico das figuras fantásticas. O mundo está cheio de fronteiras, os sítios do maravilhoso encontram-se mesmo aqui, no fundo de um vale, à beira de um caminho, no meio de uma montanha onde se esconde um ogro ou um dragão (Gil, 2006, p. 35)

Pensar em um espaço geográfico, metafórico ou não, habitado por seres que destoam daqueles que vivem dentro do território seguro, na estabilidade previsível, na realidade ordenada nos remete à semiosfera lotmaniana: o espaço semiótico necessário para a existência e funcionamento das linguagens. Desiguais e unificadas, uniformes, mas ao mesmo tempo assimétricas, as fronteiras desse território semiótico são marcadas pela hostilidade, pelo caos, pelo perigo e pela presença do outro. É na borda que se dá o dinamismo semiótico, onde se manifestam caos e ordem. (Lotman, 1990). Fronteira que é divisão entre o eu e o outro, entre o nós e o estrangeiro, mas ao mesmo tempo, espaço de troca, de tensão e que constitui, para Lotman, como espaço dialógico da cultura.

Toda cultura começa dividindo o mundo em “seu próprio” espaço interno e “seu” espaço externo. A forma como essa divisão binária é interpretada depende da tipologia da cultura. Mas a verdadeira divisão é algo universal na cultura humana. A fronteira pode separar os vivos dos mortos, os povos sedentários dos nômades, a cidade das planícies; pode ser uma fronteira estatal, uma fronteira social, nacional, confessional ou qualquer outro tipo de fronteira. (Lotman, 1990, p. 131)

De acordo com Irene Machado, “uma das linhas de força do conceito de fronteira reside em sua capacidade de colocar em destaque sistemas de relações espaciais nem sempre evidentes”. A fronteira, continua, “mostra a possibilidade de deslocamento, de passagem de uma dimensão a outra, de tradução” (Machado, 2015).

O centro da semiosfera é marcado pela estabilidade e pela autodefinição. Para Lotman, a forma final da organização estrutural de um sistema semiótico é quando ele descreve a si mesmo, isto é, quando as gramáticas são escritas, os costumes são postos e as leis codificadas. O sistema ganha então maior organização estrutural, mas perde sua flexibilidade, parte de sua capacidade de informação e seu potencial de desenvolvimento dinâmico. (Lotman, 1990, p. 128)

Esse estágio de autodescrição é necessário como resposta à diversidade interna da semiosfera. Tal riqueza ameaça a unidade e cria uma tendência à desintegração. Assim, a semiosfera ganha estrutura sólida, estável, necessária à sua permanência e, como contraponto ao enrijecimento, perde a capacidade de renovação, de flexibilidade e de enriquecimento.

Quer tenhamos em mente linguagem, política ou cultura, o mecanismo é o mesmo: uma parte da semiosfera (em regra uma que faz parte de sua estrutura nuclear) no processo de autodescrição cria sua própria gramática; esta autodescrição pode ser real ou ideal, conforme sua orientação interior seja para o presente ou para o futuro. Em seguida, ele se esforça para estender essas normas por toda a semiosfera. Uma gramática parcial de um dialeto cultural torna-se a metalinguagem de descrição da cultura como tal. (Lotman, 1990, p. 128)

Enquanto o centro da semiosfera é ordenado, o espaço caótico é encontrado nas suas bordas. As trocas simbólicas, a expansão cultural e a descoberta do novo se dão na periferia. A fronteira é o lugar do

encontro, do comércio, do escambo. É onde caminham o estrangeiro, o profeta, os loucos e os monstros: os marginais, por definição.

Mas os pontos mais dinâmicos para processos de semiotização são os limites da semiosfera. A noção de fronteira é ambivalente: tanto separa quanto une. É sempre o limite de algo e, portanto, pertence a ambas as culturas fronteiriças, a ambas as semiosferas contíguas. A fronteira é bilíngue e polilíngue. A fronteira é um mecanismo de tradução de textos de uma semiótica alheia para a “nossa” língua, é o lugar onde o que é “externo” se transforma no que é da semiótica interna da semiosfera, mantendo suas próprias características. (Lotman, 1990, p.137)

Winfried Nöth (2015), em "The topography of Yuri Lotman's semiosphere", observa que, embora o conceito seja baseado em uma noção geográfica, a ideia do semioticista russo era apresentar a semiosfera como um modelo em vez de mera metáfora (embora, lembra Nöth, Lotman use muitas metáforas espaciais em seus textos). Nöth destaca que a semiosfera não designa necessariamente um espaço concreto, mas o reino da imaginação, um cosmo de contos de fadas, uma cultura nacional, uma época ou tendência literária.

As dicotomias espaciais nas quais Lotman descreve a semiosfera, como centro versus periferia, direita versus esquerda ou topo versus base, são *loci* que também se destacam na cognição espacial. Valores ideológicos igualmente fundamentais da vida social, cultural ou religiosa são projetados sobre eles na forma de opostos semânticos. “Os conceitos “alto-baixo”, “esquerda-direita”, “perto-longe”, “aberto-fechado”, “demarcado-não demarcado” e “discreto-contínuo” mostram-se materiais para a construção de modelos culturais com conteúdo completamente não-espacial e passou a significar “valioso-não valioso”, “bom-mau”, “próprio-outro”, “acessível inacessível”, “mortal-imortal” e assim por diante! (Nöth, 2015, p. 13)

A continuidade, homogeneidade e simetria dos espaços físicos também estão ausentes na semiosfera, que seria, segundo Nöth, descontínua e heterogênea. Essa irregularidade interna é caracterizada pela presença de estruturas nucleares e pela dinâmica presente na

semiosfera. Tensões entre as forças do centro e da periferia resultam em um movimento que abala a estabilidade da semiosfera, pois os processos semióticos dinâmicos fluem da periferia para o centro, buscando deslocá-los (Nöth, 2015, p. 18).

Assim, aquilo que está fora do território e que transita pelas fronteiras tende a ser traduzido, assimilado, pela semiosfera e a integrar sua estrutura mais estável. A fronteira seria, portanto, um terceiro espaço: o primeiro é o interior, estável e estruturado, e o segundo é o exterior, o espaço não-semiótico ou extra semiótico. A borda é o filtro que não apenas protege o interior, garantindo sua identidade e individualidade cultural, mas também atua como tradutor, que serve de mecanismo bilíngue de comunicação entre o interior e o exterior.

Nesse território fronteiriço, o estrangeiro, o alienígena e o monstruoso encontram os habitantes do interior do espaço semiótico. Comerciantes transitando por estradas na floresta, viajantes mudando de uma cidade para outra e outras pessoas que, por um motivo ou por outro, saem das vilas e cidades e penetram em território desconhecido: são esses que avistam monstros.

O cão ensandecido no qual Helena foi transformada assombra esse território. Segundo o relato do cordelista, ela ataca sempre "à noitinha": naquele período indefinido, no lusco-fusco, na fronteira entre o dia e a noite. E as ocorrências e avistamentos se dão sempre em cidades do interior: Canindé, Juazeiro do Norte, Crato, Cedro, Missão Velha, Sobral, Tianguá e Viçosa do Ceará; Campo Maior e Cocal, no Piauí; Serrinha, Senhor do Bonfim, Tucano, Santa Luzia, Jacuípe e Feira de Santana, na Bahia; Salgado e Capela, em Sergipe; Petrolina, em Pernambuco. Sua trajetória inclui municípios grandes, como Canindé e Juazeiro do Norte, que são destinos de romarias, e Sobral e Feira de Santana, centros

comerciais, mas é composta principalmente por pequenas cidades e passa ao largo das capitais e do litoral.

Os mapas medievais, a exemplo do Mapa de Hereford (Figura 5), são repletos de criaturas adornando suas fronteiras e oceanos. Como a representação antecipada da semiosfera, as criaturas fantásticas se ocultam nas bordas, nas frestas, nos espaços vazios da cartografia medieval. Este é o lugar do monstro, conforme alerta Gil (2006).

As raças monstruosas habitam os confins da Terra. Os grifos e as serpentes com cabeça humana ocupam espaços próximos das regiões habitadas. O mundo está cheio de buracos, de armadilhas de onde podem brotar forças maléficas e animais fantásticos: espaços que constituem outros tantos limites marcando o além da ordem simbólica da vida, de que a existência religiosa proporciona o modelo. (Gil, 2006, p. 57)

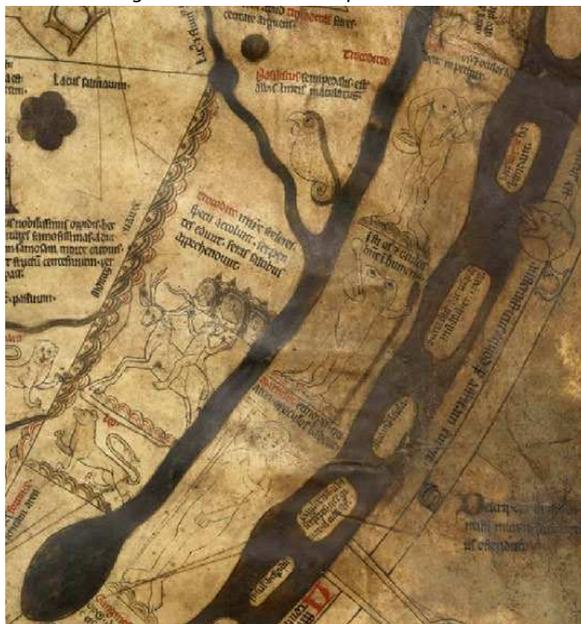
Figura 5 – Mapa de Hereford



FONTE - https://pt.wikipedia.org/wiki/Mapa_de_Hereford/

Detalhes do mapa (Figura 6) revelam que na borda que circula o globo e nos entrelugares do território apresentado estão distribuídas criaturas de todo o tipo.

Figura 6 – Detalhes do Mapa de Hereford



FONTE - https://pt.wikipedia.org/wiki/Mapa_de_Hereford/

Gil destaca que o fenômeno se dá também na arquitetura. O monstro fica escondido nos cantos sombrios das construções góticas, de forma discreta, vigiando e protegendo.

Primeiro, as catedrais: o seu bestiário fantástico não assombra os grandes lanços de paredes, os fustes das colunas, dos altares ou retábulos. Mas é nas volutas das colunas, nos frisos, nos capitéis, sob as consolas, nos cantos das gárgulas, na borda das cornijas, nas cantoneiras entre suas figuras de santos que surgem os monstros, fundindo-se em interstícios, espiando das frestas, dissimulando-se na sombra para melhor nos surpreender. (Gil, 2006, p. 58)

Este capitel românico (Figura 7), presente na Abadia de Saint-Michel Cuxa, em Codalet, comuna francesa nos Pireneus, é um dos muitos exemplos de como as criaturas fantásticas adornam, de forma discreta, as margens das construções arquitetônicas.

Figura 7 - Capitel românico na abadia de Saint-Michel-de-Cuxa (França)



Fonte: Eduardo Miranda - México, em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Capitel>

Isso também se dá nos textos impressos: rompem a ordem natural do texto, a ortografia, ao adornar as margens, as entrelinhas, ao se entrelaçar nas letras capitulares. O monstro habita, assim, as fronteiras geográficas, arquitetônicas e textuais.

Nos manuscritos, o seu lugar é igualmente característico: estendem-se pelas margens dos Bestiários, dos Livros de Salmos, Livros de Horas, dos Romances. Decoram as maiúsculas que iniciam os parágrafos e ocupam os espaços em branco que terminam as linhas. Lugares-limite também, lugares marginais que rodeiam o texto, quer dizer, a ordem, o sagrado, o “simbólico”. A inventividade, o extraordinário movimento das figuras fantásticas opõem-se à imobilidade rígida das letras que compõem a ortografia. (Gil, 2006, p. 58)

Figura 8 - A vocação dos santos Pedro e André (1389-1404)



Fonte: Eduardo Miranda - México, em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Capitel>

A Figura 8 apresenta a iluminura "A vocação dos santos Pedro e André" (1389-1404), do Mestre das Iniciais de Bruxelas. Esses pergaminhos medievais combinam textos e imagens, confrontando, como afirma Gil, a ordem textual e o caos ilustrado, habitado por monstros (Figura 9).

Assim como o "chiste" e o grotesco interrompem a ordem medieval e a perturbam, assim como as catedrais estão peçadas de grifos, hermafroditas, bicéfalos e sereias, também o texto sagrado é subvertido pelas figuras monstruosas. Subversão essa que, como é sabido, garante aliás, a solidez arquitetônica do mundo real. (Gil, 2006, p. 58)

Figura 9 - Detalhe de A vocação dos santos Pedro e André (1389-1404)



Fonte: Eduardo Miranda - México, em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Capitel>

É neste território distante que o cordelista situa as narrativas fantásticas de seus encontros monstruosos. Em terras limítrofes, naquele longínquo sertão, há eras distantes, num reinado escondido, seus personagens transitam fora do mundo que conhecemos e, lá, se deparam com monstros e demônios, geralmente com consequências ruins. "O Cavalo Voador ou Julieta e Custódio" (2005), de José Costa Leite⁶, tem início com esses versos:

Nos confins do horizonte

Há muitos anos atrás

No Reino do Limo Verde

Lugar distante demais

Nesse famoso reinado

Reinou o rei Vilanaz

(LEITE, 2005, grifo nosso)

⁶ Nascido em 1927, José Costa Leite é natural de Sapé (PB), cordelista, editor e xilógrafo. Faleceu em 2021.

Em "Rogério e Adriana no Reino de Macabul" (s.d.), o cordelista José João dos Santos, o Mestre Azulão⁷, localiza sua narrativa há muito, muito tempo, num local desconhecido, provavelmente no Reino das Fadas.

Há mil anos antes de Cristo

Existiu um feiticeiro

Num reino desabitado

Escabroso e agoureiro

Que pela força da mágica

Assombrava o mundo inteiro.

(Santos, s.d., grifo nosso)

Estes são alguns exemplos de folhetos de cordel de histórias de cavalaria, que se passam em reinos distantes e nos quais figuram como criaturas monstruosas os gigantes, dragões e feiticeiros. Jerusa Pires Ferreira (1979) destaca que, no cordel de cavalaria português, os adversários monstruosos dos heróis clássicos cumprem o papel de desafio a ser superado, insistentes obstáculos.

Localizar a narrativa nas fronteiras do Sertão, em lugar incerto, distante, também é recurso utilizado por cordéis de assombração. Em "A História de Zé Valente e a Sexta-Feira 13", de Léo Manuel⁸, temos o encontro do protagonista com o Caipora.

Pras bandas do interior

Nas quebradas do sertão

Aconteceu essa história

Causo de superstição

Com um sujeito valente

Lá daquela região.

(Manuel, 2017, grifo nosso)

⁷ José João dos Santos, o Mestre Azulão, foi um cantor, compositor, poeta, cordelista e repentista brasileiro. Morreu em 12 de abril de 2016, aos 84 anos.

⁸ Léo Manuel nasceu na cidade de Maranguape (CE), em 1994, e é autor de diversos folhetos de cordel.

Além da "A Moça que Bateu na Mãe e Virou Cachorra" (1976), outros cordéis que narram encontros monstruosos têm como referência geográfica locais reais. "A Malassombrada Peleja de Pedro Tatu com o Lobisomem" (2002), de Klévisson Viana⁹, se passa em Lavras da Mangabeira, no Sertão do Cariri, no Ceará. "Ferreira e o Lobisomem" (s.d.), de Felipe Sabaó Sabaia¹⁰, se passa no Barro Ribeiro Grande, um sítio de Bom Jardim, no estado de Pernambuco.

3. Memória

Histórias de encontros monstruosos são recorrentes em nossa cultura e as criaturas surgem, desaparecem e reaparecem, em outras épocas, com semelhanças e diferenças de suas encarnações anteriores. Da mesma forma, diferentes criaturas guardam semelhanças relevantes, como as mulheres punidas com metamorfose. Medusa, na literatura grega, é transformada em uma criatura horrenda por Atenas, como punição por ter tido relação sexual com Poseidon. Em algumas versões do mito, ela é estuprada pelo deus dos mares. A Mula de Cabeça, ser do imaginário folclórico brasileiro, é igualmente uma mulher transformada e sua transformação também é uma forma de punição pelo envolvimento sexual com um padre.

No cordel nordestino, é frequente a punição da mulher por seu comportamento considerado inadequado – como podemos ver nas obras "A môça de mini-saia que foi dançar no inferno" (s.d.), de Manuel

⁹ Klévisson Viana nasceu em 1972, em Quixeramobim (CE), e é cordelista, cartunista e editor, proprietário da Tupynanquim Editora, em Fortaleza. É autor de diversos folhetos de cordel e é membro da Academia Brasileira de Literatura de Cordel (RJ).

¹⁰ Felipe Sabaó Sabaia é um dos pseudônimos do xilogravurista e poeta de cordel, José Soares da Silva, que também assina José Cavalcanti e Ferreira, José Ferreira da Silva ou apenas Mestre Dila. Nasceu no município de Bom Jardim (PE), em 1937, e faleceu em 2019.

d' Almeida Filho¹¹; "A mulher que deu à luz uma cobra porque zombou do Bom Jesus da Lapa" (1976) e "A mulher que foi surrada pelo Diabo" (1976), de Rodolfo Coelho Cavalcante; "A moça que dançou com uma caveira" (s/d), de Francisco Sales Arêda¹²; "A moça que morreu e o cão não deixou enterrar" (s.d.), de José Soares¹³. De caráter religioso, muitas dessas estórias apresentam o Diabo como presença monstruosa.

Em suas teses, Cohen (2000) afirma que "o monstro sempre escapa". Mais que isso, o monstro sempre retorna. Incinerado pela luz do sol, decapitado ou com uma estaca cravada em seu peito, Drácula sempre volta a despertar de seu caixão, numa época diferente, para lutar com algum ancestral de Van Richten. O autômato cadavérico animado por Frankenstein é atingido por um raio elétrico e volta à vida, em uma nova versão da história. O cadáver de Jason Vorhees, o assassino de Sexta-Feira 13, é reencontrado e, logo, retoma sua série homicida.

De acordo com Cohen, em cada encarnação o monstro é renovado e estabelece relações com a época em que revive. Em "Drácula", de 1897, Bram Stoker apresenta a figura do conde estrangeiro vinculada a tradições ultrapassadas e superstições, superadas pela ciência. No filme "Nosferatu", releitura cinematográfica de Murnau lançada em 1922, "os elementos subterrâneos do desejo sobem à superfície por meio da praga e da degradação corporal" (COHEN, 2000, p. 28). No livro "Entrevista com o Vampiro", livro de Anne Rice de 1976, a homossexualidade é

¹¹ Manuel d'Almeida Filho nasceu em 1914, no município de Alagoa Grande, próximo a Campina Grande. Possui mais de 200 folhetos publicados e faleceu em 1995.

¹² Francisco Sales Arêda nasceu em Campina Grande (PB), em 1916. Em Caruaru (PE), agreste pernambucano, atuou como cantador de viola, fotógrafo de feira (lambe-lambe) e vendedor de folhetos. Cantou de 1940 a 1954, quando abandonou a viola, dedicando-se, exclusivamente, à poesia de cordel. Faleceu em 2005.

¹³ José Francisco Soares, o Zé Soares, nasceu em Alagoa Grande (PB), em 1914 e faleceu em 1981, em Timbaúba (PE). Fez biscates como agricultor e almocreve e, em 1934, foi para o Rio de Janeiro trabalhar como pedreiro, sem jamais deixar de publicar suas obras.

abordada pelos corpos andróginos dos sugadores de sangue. Caberia ainda incluir nesse rol os vampiros "vegetarianos" da série literária *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer, de 2005.

Em cada uma dessas histórias de vampiro, aquele que se recusa a morrer retorna, numa roupagem ligeiramente diferente, para ser lido, a cada vez, contra os movimentos sociais contemporâneos ou contra um evento específico, determinante: a *décadence* e suas novas possibilidades, a homofobia e seus odiosos imperativos, a aceitação de novas subjetividades não fixadas pelo gênero binário, um ativismo social de *fin de siècle*, paternalista em sua aceitação. (Cohen, 2000, p. 29)

O vampiro vence as barreiras do tempo e, por sua própria condição imortal, é capaz de figurar no passado, no presente e no futuro. Como Drácula, é capaz de se desfazer em névoas, mudar de forma e sumir nas sombras. Ele está vivo na memória da cultura.

Lotman (2019) distingue a memória informativa e a memória criativa. A primeira faz referência a mecanismos de preservação dos resultados de determinada atividade cognitiva. Isto é, ao armazenamento de informações técnicas, no qual a versão mais recente seria aquela que desempenha o papel ativo. Nas ciências exatas, por exemplo, os conhecimentos técnicos mais recentes permanecem presentes, enquanto o saber obsoleto é inativado na memória.

Já a memória criativa contempla todo um conjunto de textos potencialmente ativos, cuja atualização de cada um está sujeita a leis complexas dos movimentos culturais. Neste caso, não se aplica o pensamento de que a versão mais recente é a melhor. A memória da arte, inserida na memória criativa, guarda uma qualidade espacial pancrônica e contínua. Enquanto textos relevantes são despertados pela memória, textos irrelevantes desaparecem, entrando em um estado de potencial.

A memória cultural como mecanismo criativo não é apenas pancrônica; resiste ao tempo, preservando o passado como habitante do presente. Do ponto de vista da memória, entendida como um mecanismo que funciona em toda a sua profundidade, o passado nunca se foi. E assim, o historicismo no estudo da literatura, na forma em que foi concebido pela primeira vez na teoria hegeliana da cultura e depois na teoria positivista do progresso, é para todos os efeitos práticos anti-histórico, pois ignora o papel ativo da memória na criação de novos textos. (Lotman, 2019, p. 135)

A cultura exclui continuamente alguns textos, processo acompanhado pela criação de novos textos. Segundo Lotman, novos movimentos artísticos revogam a autoridade de textos que orientaram épocas anteriores, seja transferindo-os para a categoria de textos de outro nível ou destruindo-os fisicamente. Esse processo é um mecanismo da memória.

Uma das propriedades cruciais da memória coletiva é, paradoxalmente, o esquecimento. Assim como a não compreensão é igualmente importante para a comunicação, assim como a memória individual normalmente não pode funcionar sem mecanismos de esquecimento, a possibilidade de esquecer também é crucial para o desenvolvimento dinâmico da cultura. (Semenenko, 2012, p. 102)

A memória cultural é, novamente, pancrônica. O passado não passou, mas é constantemente recriado e renovado. Textos esquecidos permanecem em estado potencial, podendo retornar na forma de novos textos, mas nunca repetidos.

Jerusa Pires Ferreira (1994) observa que os conceitos de memória e esquecimento de Lotman convergem para pensar no mecanismo da longevidade. A cultura seria, em si, um mecanismo voltado para a organização e a conservação das informações e, portanto, da experiência da vida do gênero humano. É a memória longa de uma comunidade.

Toda cultura se cria como um modelo inerente à duração da própria existência, nos diz, e à continuidade da própria memória. Em tal sentido, todo texto contribui tanto para a memória como para o esquecimento. E um texto não é então a "realidade" mas os materiais para reconstruí-la. Já o esquecimento se realizaria também em sentido contrário. A cultura exclui, em continuação, no próprio âmbito, determinados textos, levando em conta todos os tipos de injunção. (Ferreira, 1994, p. 118)

Gilmar de Carvalho (2002) destaca o papel do cordel na construção da memória coletiva por meio da repetição das histórias e de sua renovação através do tempo. Para ele, o que faz uma história permanecer viva, importante, atual, é o interesse do grupo social para o qual ela é contada.

O fato dela fazer sentido, de servir para manter as pessoas unidas, para dar a noção de pertencer a um grupo social. O fato da história continuar a ser contada, a interessar às pessoas é curioso. Um sinal de que ela venceu tempo, espaço, esquecimento e se atualiza no momento em que é retomada. (Carvalho, 2002, p. 285)

Jerusa Pires Ferreira (2014) também discute os folhetos populares e suas extensões (textos e imagens relacionados) como manifestações culturais que se inserem no alcance da longa memória. Eles inscrevem em si, segundo ela, fatos da história presente, "deixando-nos diante de razões poéticas, do vigor do pensamento mitológico enraizado, e em permanente recriação" (Ferreira, 2014, p. 14).

Este universo em que se firma a literatura oral/impressa é construído numa esfera de aproximação dos sentidos, em várias formas de se expressar: ver, ouvir, dizer, gesticular, da voz, dos gestos e da figura. O folheto, a xilogravura, o conto oral e outros 'gêneros' situam-se nesta configuração profunda de um universo em que tudo se vai reunindo e completando, sem hiatos ou tréguas, e que não comporta as datações convencionais como princípio, pois remetem a um tempo que não nos permite acompanhar concretamente quando tudo começa. (Ferreira, 2014, p. 15)

De forma recorrente, em 1990, três cordelistas narram o triste encontro de uma moça com o demônio: "Lucilene a moça que dançou lambada com o diabo em Juazeiro do Norte" (1990), de Abraão Batista¹⁴, "A moça que dançou lambada com o cão" (1990), de Paulo de Tarso Bezerra Gomes¹⁵, e "A História da Moça que dançou lambada com o diabo em Juazeiro" (1990), de Otávio Menezes¹⁶. A estrutura da narrativa é semelhante: uma jovem desafia o controle dos pais e termina tendo um encontro com um estranho, que revela, ao final, ser o demônio.

O tal rapaz na cabeça
 tinha um chifre medonho
 os olhos eram de fogo
 como os olhos do demônio
 Conceição apavorou-se
 gritando por Santo Antonio
 (MENEZES, 1990, p. 7)

De forma semelhante, "A moça que virou cachorra porque foi ao baile funk" (2006), de Antônio Klévisson Viana, e "O homem que virou cachorro pela maldição da esposa" (2020), de Stélio Torquato Lima, se não forem releituras da obra de Rodolfo Coelho Cavalcante, são inspiradas por ele. O próprio Cavalcante desenvolveu a continuação de "A moça que bateu na mãe e virou cachorra", intitulada "O desencanto da moça que bateu na mãe e virou cachorra" (Cavalcante, s.d.), na qual

¹⁴ Nascido em Juazeiro do Norte (CE), em 1935, Abraão Bezerra Batista é farmacêutico bioquímico e trabalhou como professor tanto no ensino público como no privado. Tem uma ampla produção que conta com mais de 200 obras entre cordel, xilogravura, escultura e cerâmica e fundou o Centro de Cultura Mestre Noza e a Associação dos Artesãos do Padre Cícero, ambos em Juazeiro do Norte (CE). Além disso, também é membro e fundador da Academia Brasileira de Literatura de Cordel.

¹⁵ Paulo de Tarso Bezerra Gomes, o Poeta de Tauá, nasceu em Tauá (CE), em 1963, e é cordelista reconhecido no cenário cearense com mais de 30 anos de carreira e quase cem cordéis publicados.

¹⁶ Nascido em Fortaleza (CE), em 1956, Otávio Menezes é graduado em História, cordelista e xilógrafo. Seu trabalho se baseia em informações jornalísticas: ocorrências e fatos do cotidiano.

Dona Matilde perdoa a filha e, com intervenção de Padre Cícero, lhe restitui a condição humana.

Na narrativa de Klévisson Viana (Figura 10), Gabriela desobedece aos seus pais, vai ao baile funk e passa três dias na farra, retornando drogada. Em discussão com a mãe, a exemplo de Helena, desafia o deus católico:

Sua mãe falou em Deus
Ela fez a maior zorra
Olhou para o pai e disse:
- Eu quero que você morra!
Só acredito em Jesus
Se eu me virar em cachorra!
(VIANA, 2006, p. 4)

A moça transformada em cachorra de Klévisson, entretanto, persegue o que o autor considera problemas sociais. "Mãe que abandona o filho", "pastor picareta", "loura cambalacheira", "jovens que cultuam o crime", "falso folclorista" e "departamento de trânsito que só vive de multar" são alguns dos exemplos dos alvos da cadela justiceira. Na visão do cordelista contemporâneo, o monstro desempenha um papel explícito de vigilância contra os males da sociedade.

Figura 10 - Capa do cordel "A moça que virou cachorra porque foi ao baile funk"



Fonte: VIANA, 2006

Semenenko (2012) observa que a diversidade das referências a determinado texto atua para sua fixação na memória cultural favorecendo o seu papel na manutenção de sua vida na cultura. A repetição de temas e novas versões de histórias na literatura de cordel, por exemplo, servem para manter sempre presentes as pessoas, os lugares e os fatos narrados.

Citações memoráveis, situações reconhecíveis, piadas baseadas no texto, paródias, imitações, mercadorias relacionadas – praticamente tudo que possa servir de referência a um determinado texto – constituem os mecanismos mnemônicos da cultura e fixam o texto na memória cultural, desempenhando um papel significativo na reprodução de textos. Pode, no entanto, acontecer que os índices verbais sejam usados com tanta frequência que se desprendem do texto fonte: o significado é esquecido, mas seus significantes ainda estão em uso. Existem muitos exemplos de frases

de livros, filmes e comerciais tornando-se clichês de fala e entrando no folclore como idiomas separados, mas essa questão requer um estudo à parte. (Semenenko, 2012, p. 109)

Semenenko defende que a automatização do processo de compreensão de novos textos é o que define o texto mitológico. Lembrar e compreender, para ele, em sentido amplo, não são processos de adição de itens a um registro, mas uma conexão entre novos itens àqueles armazenados na memória. Assim, ao compreender um novo texto, o conectamos ao conjunto de textos pré-existentes e quanto mais veloz for esse processo, mais automatizado é o novo texto. O mito seria, portanto, o espaço de nomes e tipos reconhecíveis que são tão naturais no nosso vocabulário cultural que neles classificamos outros eventos significativos da realidade.

Conclusão

O cordel é memória cultural viva. Ele se constrói e reconstrói constantemente no processo de lembrança, esquecimento e invenção. Gilmar de Carvalho nos ensina que o cordel não é apenas o folheto, nem a cantoria, nem a performance nem a poesia – mas pertence a uma esfera onírica que se enraíza no imaginário.

Cordel é um jeito de olhar o mundo, com a inocência dos tempos antigos, a sabedoria das camadas populares e uma sensibilidade e riqueza de detalhes. É improviso e emoção. É disciplina e sedução. O prazer de ouvir e ler. A possibilidade de viajar na imaginação e compor um mundo sem as exigências de uma racionalidade e ao sabor da poética da voz. Um mundo de sonhos. (CARVALHO, 2002, p. 287, grifos nossos)

Neste cenário, figuram as criaturas fantásticas monstruosas, transitando nas sombras e sob o sol, entre os versos e sobre eles. O diabo, dragões e lobisomens barganham com comerciantes, punem os

irreverentes e assombam os romeiros no cenário periférico e rico do sertão. Vivos na memória da cultura, os seres monstruosos continuam a desempenhar os papéis de advertência divina, vigias das fronteiras morais e carrascos da justiça celeste.

Quando Lotman se pergunta como as culturas interagem a despeito dos obstáculos, hostilidades, anomalias e confrontos – pergunta que está relacionada às suas inquietações a respeito dos processos tradutores (Machado, 2021) – ele também nos oferece chaves para pensar no monstro. Este, embora possa comparecer ao universo da cultura pop como criatura domesticada (o monstro “fofinho”, palatável do ponto de vista do consumo), o monstro é o outro mais radical. Arquetipicamente, é um outro que convive conosco, como uma sombra imemorial que nos acompanha mas que também pode nos aniquilar.

Essas criaturas transitam, de forma intermitente, pelas fronteiras geográficas e metafóricas da cultura, margeando a semiosfera lotmaniana. Outrora guardiões dos limites da terra medieval, assombrando os grandes navegadores e comerciantes do além-mar, hoje habitam a escuridão do espaço sideral, continuando sua saga de povoar as profundezas da mente e outras dimensões da existência.

Criaturas de fronteiras, os monstros são tradutores, articulam o espaço semiótico com o extra ou alossemiótico. Imprevisíveis, podem ser lidos como metáfora dos processos explosivos e da imprevisibilidade da cultura. Essas questões, assim como a relação da memória em Lotman e do conceito de *Nachleben* (que pode ser traduzido como pós-vida ou sobrevida ou ainda ressurgência), do historiador da arte e estudioso das imagens Aby Warburg estão sendo pensadas por nós em nossa tese de doutorado, que versa sobre a monstruosidade nos cordéis.

Desencantada ou não, redimida ou condenada, Helena continua a percorrer os sertões infindáveis enlouquecida, atacando mulheres e

crianças à noitinha, em seu violento e eterno lamento, em busca do perdão materno. Por seu pecado, presa no deformado corpo metade canino, metade humano, ameaça todos os que cruzam o seu caminho nas periferias do mundo. Cresce, com o tempo, a desproporcionalidade de sua punição e sua história se liga, com o passar dos anos, à injusta repressão contra a mulher que condena igualmente Medusa e tantas outras.

Referências

- ARÊDA, Francisco Sales. **A moça que dançou com uma caveira**. [Folheto]. [S.l.: s.n., 19--]. 8 p.
- BATISTA, Abraão. **Lucilene a moça que dançou lambada com o diabo em Juazeiro do Norte**. [Folheto]. Juazeiro do Norte: Tipografia e Gráfica Lira Nordestina, 1990. 8 p.
- BOLOGNA, Corrado. **Monstro (verbete)**. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.
- CAVALCANTE. Rodolfo Coelho. **A mulher que deu à luz uma cobra porque zombou do Bom Jesus da Lapa**. [Folheto]. Salvador: Agência de Folhetos de Rodolfo Coelho Cavalcante, 1976. 8 p.
- CAVALCANTE. Rodolfo Coelho. **A mulher que foi surrada pelo diabo**. [Folheto]. Salvador: Agência de Folhetos de Rodolfo Coelho Cavalcante, 1976. 8 p.
- CAVALCANTE. Rodolfo Coelho. **A Moça que Bateu na Mãe e Virou Cachorra** [Folheto]. Salvador: Agência de Folhetos de Rodolfo Coelho Cavalcante, 1976. 8 p.
- CAVALCANTE. Rodolfo Coelho. **A Moça que Bateu na Mãe e Virou Cachorra** [Folheto]. Salvador: [s.n.], 1947. 8 p.
- CAVALCANTE. Rodolfo Coelho. **O Desencanto da moça que bateu na mãe e virou cachorra** [Folheto]. Salvador: [s.n.], [s.d.]. 8 p.
- CARVALHO, Gilmar de. Migrações, narrativas e sertão (o caso do cordel). In: **Revista de Ciências Sociais**. Vol. 38. Nº 1. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 14-18.

- CARVALHO, Gilmar de. Cordel, Cordão, Coração. **Revista do GELNE**. Vol. 4. Nº 1/2. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2002, p. 285 a 292.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- CORSO, Mário. **Monstruário: Inventário de Entidades Imaginárias e de Mitos Brasileiros**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2002.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em Cordel: O Passo das Águas Mortas**. São Paulo: HUCUTEC, 1979.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Matrizes Impressas do Oral: Conto Russo no Sertão**. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.
- D'ALMEIDA FILHO, Manuel. **A moça de mini-saia que foi dançar no inferno** [Folheto]. [s.l., s.n.], 1990 8 p.
- GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio D'Água Editores. (2006)
- GOMES, Paulo de Tarso Bezerra. **A moça que dançou lambada com o cão** [Folheto]. [s.l., s.n.], 1990 8 p.
- HANAFI, Zakiya. **The Monster in the Machine: Magic, Medicine and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution**. Durham: Duke University Press, 2000.
- LEITE, José Costa. **O Cavalo Voador ou Julieta e Custódio** [Folheto]. Fortaleza: Tupynanquim Editora,. 2005. 30 p.
- LIMA, Stélio Torquato. **O homem que virou cachorro pela maldição da esposa**. [Folheto]. Fortaleza: Rouxinol do Rinaré Edições, 2020. 8 p.
- LOTMAN, Iuri. **Universe of the mind: a semiotic theory of culture**. London: IB. Tauris & Co Ltd, 1990.
- LOTMAN, Iuri. Memory in a Culturological Perspective. In: **Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics**, Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2019.

MACHADO, Irene. **Tradução intersemiótica segundo Iúri Lotman**: dualidade, alteridade e intraduzibilidade. 08.11.2021. Associação Brasileira de Linguística. Disponível em <https://aovivo.abralin.org/lives/irene-machado/> e <https://www.youtube.com/watch?v=UqPNFf548EM&t=2655s>. Acesso em: 13 mar. 2023.

MACHADO, Irene. **Espaço semiótico em diálogos e fronteiras**. Casa: Cadernos de Semiótica Aplicada, [S.L.], v. 13, n. 1, p. 87-119, 27 ago. 2015. CASA: Cadernos de Semiotica Aplicada. <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v13i1>. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/issue/view/529>. Acesso em: 01 fev. 2023.

MANUEL, Léo. **A História de Zé Valente e a Sexta-Feira 13** [Folheto]. Pacatuba: Cordelaria Flor da Serra, 2017. 8 p.

MENEZES, Otávio. **A História da Moça que dançou lambada com o diabo em Juazeiro** [Folheto]. Fortaleza: Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto do Ceará, Departamento de Audiovisual, Divisão de Preservação da Memória e das Artes Visuais e Museu da Imagem e do Som, MIS, 1990. 8 p.

NÖTH, Winfried. "The topography of Yuri Lotman's semiosphere". **International Journal of Cultural Studies**, vol. 18, nº 1, 2015, pp. 11-26.

SABOIA, Felipe Sabaó. **Ferreira e o Lobisomem** [Folheto]. Caruaru: So-Cordel São José, [s.d.].

SEMENENKO, Aleksei. **The texture of culture**: an introduction to Yuri Lotman's semiotic theory. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2012.

TELES, Gilberto Mendonça. **O lu(g)ar dos sertões**. Juiz de Fora, v. 8, n. 16, jul/dez. 2019.

9

VINHETAS EPISTEMOLÓGICAS? APONTAMENTOS ENTRE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E A EPISTEMOLOGIA DA COMUNICAÇÃO

*Thiago Henrique Gonçalves Alves*¹

Introdução

As histórias em quadrinhos como objeto de estudo da comunicação já é algo consolidado dentro do Brasil. A relação entre quadrinhos e comunicação está no cerne de seu surgimento. Sonia Luyten aponta que apesar de existir resquícios da linguagem dos quadrinhos nas pinturas rupestres, nos afrescos e nas artes plásticas, por exemplo, é só a partir da Revolução Industrial e do surgimento da chamada cultura de massa que ele consolida uma linguagem: “o quadrinho é um produto com raízes populares, e mais popular ainda foi sua difusão. (...) Desde o início, sua característica foi a de comunicação de massa, uma vez que atingia um público enorme” (Luyten, 1987, p. 9-10). O conceito de comunicação de massa que abordaremos mais adiante é fundamental para a difusão dos quadrinhos e sua consolidação como linguagem.

Vergueiro e Santos (2014) escrevem um texto com o título “As histórias em quadrinhos como objeto de estudo das teorias da Comunicação” em que vão expor elementos que encaixam os

¹ Doutorando em Comunicação pelo programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM/ICA/UFC) com a pesquisa sobre as confluências narratológicas a partir do quadrinho "Sandman", de Neil Gaiman. Mestre em Comunicação (2024) pela Universidade Federal do Ceará (PPGCOM UFC) com a dissertação "O tempo, o espaço e o cotidiano: uma análise sobre Abbas Kiarostami e Jiro Taniguchi". Faz parte do grupo de pesquisa Oficina Invisível de Investigação em Quadrinhos (OIIQ) e do Parallaxe: Grupo de Estudos, Pesquisas e Intervenções em Psicologia Social Crítica, possui interesse por pesquisa em cinema, histórias em quadrinhos, literatura e videogames. Email: thiagohgalves@alu.ufc.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6406-8392>

quadrinhos dentro dos estudos da Comunicação como campo científico. O ensaio segue uma linha cronológica e vai falar sobretudo da relação entre a trajetória das histórias em quadrinhos dentro das teorias da Comunicação, relacionando suas dimensões estéticas e ideológicas, dentre elas a importância da análise crítica e da semiologia na compreensão dos significados e das representações sociais que são representadas dentro dos quadrinhos. Em uma última instância, o texto ressalta o fator histórico da pesquisa sobre quadrinhos no Brasil que teve início ainda na década de 1950 e, ao longo dos anos, foi se ampliando.

Gostaríamos de ressaltar que nosso ensaio não é uma atualização ou uma releitura do texto de Vergueiro e Santos (2014). Vamos utilizá-los como ponto de partida para pensar uma epistemologia da comunicação que envolva as histórias em quadrinhos. Nosso objetivo é relacionar o que seria essa episteme e sua relação com os quadrinhos, dando início a uma pesquisa que tem nesse texto a gênese de algo que pode ser desenvolvido posteriormente por nós mesmos ou por colegas pesquisadores. Como metodologia, vamos buscar em diversos teóricos como os supra citados e dicionários especializados da área de comunicação o que aparece tanto em epistemologia quanto em quadrinhos. A partir destes conceitos, vamos trazer uma análise que tem como objetivo juntar o que foi estudado e apontar os caminhos para os estudantes da comunicação e das histórias em quadrinhos.

Dos conceitos de epistemologia da comunicação e de histórias em quadrinhos

Vergueiro e Santos (2014) já definiram os quadrinhos como objeto de estudos da Comunicação. Vamos trabalhar agora com os conceitos propriamente ditos de epistemologia e de quadrinhos. Lopes e

Romancini (2014) apontam, em um verbete, que o interesse pelo tema no Brasil e na América Latina é relativamente recente, a epistemologia segundo os autores estaria relacionada ao conhecimento, precisamente o conhecimento científico “o desenvolvimento de um campo científico, então, é sempre o resultado da dupla combinação dos interesses sociais e cognitivos na acumulação de capital simbólico e epistêmico” (Lopes e Romancini, 2014, p. 131).

Dentro do campo da Comunicação esse conhecimento resulta de uma ampla variação de fatores. No próprio verbete de Lopes e Romancini (2014), a Comunicação aparece estruturada em três eixos principais.

1) a disciplinarização que norteou o nascimento e desenvolvimento das ciências sociais com base na concepção de disciplina como constructo epistemológico do século XIX; 2) a sociedade global como sociedade da comunicação; e 3) complexidade e transdisciplinaridade da comunicação (Lopes e Romancini, 2014, p. 131)

Os autores apontam a epistemologia da Comunicação como resultado de uma categorização de conhecimento científico da área, seja em um primeiro momento a partir do âmbito histórico, passando pela maneira como a sociedade se relaciona com a comunicação, chegando até o ponto da complexidade dos processos comunicacionais e sua relação com a transdisciplinaridade ou como os autores afirmam “A transdisciplina não busca manipular o que acontece no interior da disciplina, mas o que sucede quando ela se abre ou melhor se quebra” (Lopes e Romancini, 2014, p. 135). Essa ideia de ruptura está muito atrelada ao conceito de episteme da Comunicação e seu valor como conhecimento científico.

Outros autores, como Daniel Bougnoux (1999), apontam para o caráter interdisciplinar dos estudos da Comunicação dialogando com

várias áreas do conhecimento como semiótica, psicanálise, pragmática, estudos da mídia etc. O intuito do ensaio não é responder se a Comunicação tem em sua episteme um caráter mais transdisciplinar ou interdisciplinar, independente disso, ela não é um campo fechado. A prova disso está nos sumários dos manuais e dicionários da área em que apontam diversas escolas de pensamento e técnicas de análise. Portanto, para fins de nossa pesquisa, adotaremos o caráter interdisciplinar apontado por Bougnoux (1999), no qual a Comunicação é resultado de um diálogo entre vários campos do saber.

Nesse sentido, direcionamos nosso olhar para os quadrinhos. O que seria essa epistemologia ligada aos quadrinhos? Como uma HQ pode ser fonte de conhecimento científico? Retomando Vergueiro e Santos (2014), já vimos que eles podem ser objetos de estudo da comunicação. Nesse artigo os autores apontam para os pioneiros dos estudos dos quadrinhos no Brasil. A gênese dos quadrinhos está diretamente ligada à comunicação. Álvaro de Moya (1994) aponta que os quadrinhos surgem com Rodolphe Töpffer, escritor suíço. Rogério de Campos em seus livros *Imageria* (2015) e *HQ: uma pequena história dos quadrinhos para uso das novas gerações* (2022) aponta que certas características e linguagem dos quadrinhos apareceram bem antes de Töpffer e em diversos lugares do mundo. Independente de qual perspectiva tomar, o fato é que os quadrinhos só se tornaram o que são devido a sua vinculação à comunicação de massa, aos grandes jornais com enormes tiragens. Ao pensar quadrinho como fonte de conhecimento científico, sua episteme se aproxima bastante da comunicação, principalmente no caráter interdisciplinar.

Embora Vergueiro e Santos (2014) comprovem que os quadrinhos são objeto de estudos no campo da Comunicação, isso nem sempre está posto. Por exemplo, no *Dicionário de comunicação: escolas, teorias e*

autores (2014) não há menção às histórias em quadrinhos no verbete dedicado aos Estudos de Mídia. O que torna ainda mais dificultoso o trabalho de pensar e categorizar os quadrinhos como episteme ligada à comunicação.

Devido às diferentes fontes de origens das histórias em quadrinhos e dos diversos conceitos e definições empregadas, escolhemos a elaborada por Moacyr Cirne

Quadrinhos são uma narrativa gráfico-visual, impulsionada por sucessivos cortes, cortes estes que agenciam imagens rabiscadas, desenhadas e/ou pintadas. O lugar significativo do corte - que chamaremos de corte gráfico - será sempre o lugar de um corte estácio-temporal, a ser preenchido pelo imaginário do leitor (Cirne, 2000, p. 23)

A escolha do conceito proposto por Cirne nos parece ser mais completa, uma vez que outros conceitos atrelam elementos que não necessariamente são obrigatórios em uma história em quadrinhos, como balões de fala, possibilitando assim a existência de quadrinhos silenciosos. O que gostaríamos de acrescentar e fechar esse conceito para esse ensaio é que este lugar do corte entre quadros, o qual deve ser preenchido pelo imaginário do leitor, nem sempre é um corte visível. Peguemos como exemplos as figuras 1 e 2 logo a seguir.

Figura 1 - Tirinha da Laerte



Fonte: (Laerte, 2021, p. 341)

Figura 2 - Tirinha em quadro único de Calvin e Haroldo



Fonte: (Watterson, 2007, p. 156)

Na figura 1, podemos observar o conceito de Cirne (2000) sendo posto em prática. Uma série de cortes gráficos visíveis que são um corte no espaço e no tempo. Vemos a personagem em diversos locais em tempos diferentes, e por meio do nosso imaginário podemos interpretar que a personagem é rejeitada na escola, na rua, no que aparenta ser um museu e completa dizendo que, à rigor, ninguém está. A crítica da tirinha, pelo menos em nossa interpretação, preenchida por esse imaginário entre os cortes, é que o corpo de uma mulher trans, como a Laerte, não está presente nestes lugares e finaliza com um sarcasmo que “A rigor. Ninguém está”. Já a figura 2, a tirinha em quadro único de Bill Watterson, em um primeiro momento nos passa a sensação de que não há uma passagem de tempo e de espaço. Contudo, isso é questionável a partir do próprio conceito de Cirne (2000) quando ele relata que o corte deve ser preenchido pelo imaginário do leitor. Mesmo sem corte aparente, podemos interpretar essa tirinha que a mãe do Calvin manda ele sair de casa e depois manda ele voltar. Essa interpretação óbvia está presente no balão de fala. O que não está tão óbvio assim e que demanda a utilização desse imaginário, é que para completar sentido teríamos que ver Calvin usar a cabeça do boneco de neve como bola de boliche para derrubar os pinos. É como se houvesse um corte invisível entre a ação envolvendo os bonecos de neve e o resultado final. Portanto, há uma passagem de tempo

neste único quadro. O corte gráfico que define Cirne (2000) ainda está presente, embora se manifeste de maneira invisível. Apenas a efeito de comparação, basta lembrarmos do filme *Festim Diabólico* (1948) com direção de Alfred Hitchcock. A história é filmada toda em plano sequência, portanto não há cortes. O tempo é contínuo, mesmo existindo mudança de espaço entre os cômodos. Acontece que isso era impossível para época por conta dos rolos de películas que permitiam filmar apenas 15 minutos ininterruptos. Essa limitação obrigava o diretor a criar cortes invisíveis para manter a sensação de sequencialidade enquanto as ações aconteciam simultaneamente. Então para nós os quadrinhos são uma narrativa gráfica, em que o corte (visível ou invisível) separa um fragmento de tempo e de espaço que impreterivelmente será preenchido pelo imaginário do leitor.

Uma vez definido o conceito que vamos utilizar para o que consideramos quadrinhos, vamos trabalhar sua relação epistêmica com a comunicação. Por ser um objeto de estudo com aura (não no termo benjaminiano, mas quase) interdisciplinar, as histórias em quadrinhos podem ser estudadas em três perspectivas: a multidisciplinar, no qual cada área do conhecimento fechado utiliza-se desse objeto para algo de sua área, por exemplo: quadrinhos como documento histórico (na área da História), adaptação literária (na literatura) etc.; a interdisciplinar (que particularmente é a que nos interessa) que estabelece uma relação maior com a comunicação uma vez que Bougnoux (1999) afirma que a Comunicação e Informação é fruto de uma organização interdisciplinar de pensamento; e a transdisciplinar como afirma (Lopes e Romancini, 2014) no sentido de se criar um campo novo de estudo. Dentre estas possibilidades, o caráter interdisciplinar nos parece mais apropriado para os estudos dos quadrinhos, principalmente por serem objetos constantes dos estudos de comunicação.

Esse debate é tema do texto de Hatfield (2010). O pesquisador discute as condições atuais dos estudos das histórias em quadrinhos. Ele reconhece o avanço, mas pontua que ainda há um longo caminho a percorrer. Um dos pontos trazidos por ele é que falta uma consolidação do campo como área de estudos e a amplitude de abordagens que podem ser feitas por meio dos quadrinhos. Hatfield (2010) e nós, nesse ensaio, apontamos para questões que visam a consolidação dos quadrinhos como campo epistemológico. Isso gera um questionamento até mesmo a partir do suporte no qual as HQs se portam. Como vimos, sua propagação está atrelada ao surgimento da imprensa e dos meios de comunicação de massa, resultados da Revolução Industrial e do pensamento capitalista. No capítulo “Os meios de comunicação social”, José Pedro Souza afirma

A importância dos meios de comunicação para a sociedade assenta, efectivamente, nessas enormes capacidades de representação das pessoas, da sociedade e da cultura; de produção e reprodução, de construção e reconstrução dos processos sociais e culturais. Os meios concorrem com outros agentes mediadores, como a família ou a escola, mas têm um papel central na prescrição dos comportamentos e atitudes aceitáveis e convenientes no meio social, no estabelecimento dos parâmetros da normalidade, na disponibilização de informação, na promoção do conhecimento e na oferta social de referentes sobre a realidade. (Souza, 2004, p. 539)

O pesquisador português reforça a importância da comunicação para a sociedade proporcionando processos culturais e representações sociais, estabelecendo parâmetros para a realidade. Ainda neste capítulo, o autor vai elencando os diversos meios de comunicação, incluindo as histórias em quadrinhos (ou banda desenhada como dizem os portugueses). Contudo, esse pensamento não deve vir desacompanhado de uma postura crítica ao sistema capitalista que domina principalmente estes meios e o controle político e de poder.

Algo, por exemplo, apontado pelos pesquisadores da chamada Escola de Frankfurt. Não podemos deixar de lado a reflexão proposta por Eco (2015) e Morin (2002) onde a cultura de massa não deixa de ser cultura apenas por ser massificada.

A relação entre comunicação e quadrinhos já foi apontada, mesmo que superficialmente, nesse texto. Gostaríamos de trazer dados um pouco mais concretos e atualizados dentro da realidade brasileira. Em artigo com o título “Análise da pesquisa em HQs no Brasil: a contribuição da ECA-USP” as pessoas autoras Paulo Vitor Martins Albuquerque, Maria Gabriela Silva Martins da Cunha Marinho, João Elias Nery trazem um olhar histórico para as contribuições do Observatório de Quadrinhos da ECA USP para o campo da pesquisa, mas também traz um levantamento interessante sobre a quantidade de grupos de pesquisa com e sem registro no CNPQ, as revistas acadêmicas de sobre quadrinhos no Brasil, os eventos e as associações, que estão inseridos dentro da área de Comunicação e Informação e de áreas afins, lembrando o caráter interdisciplinar inerente ao campo. O resultado vemos na tabela a seguir.

Tabela 1 - Resumo dos meios de conhecimento científico sobre quadrinhos no Brasil²

Grupos com Registro	Grupos sem Registro	Revistas Acadêmicas	Eventos
23	13	3 ³	12

Fonte: autoria própria adaptado dos dados apresentados por Albuquerque, Marinho e Nery (2021)

² Levamos em consideração apenas os que estão em atividade.

³ O artigo original aponta apenas para duas revistas acadêmicas, mas resolvemos incluir a Revista Cajueiro, que surgiu em 2021 e quem em sua definição diz “Os temas em vista para a publicação na Revista Cajueiro são: Documentação e Gestão da Informação; Formação do Leitor e Cultura da Leitura; História e Cultura Editorial; Leitura Pública e Políticas de Leitura; Mediação de Leitura e Letramento; Narrativa Sequencial Gráfica em análise; Narrativa Sequencial Gráfica em Exposição; Temática Interdisciplinar em Ciência da Informação.” (Revista Cajueiro, 2021)

A partir das informações obtidas e condensadas na tabela 1, podemos perceber que há de fato uma produção científica envolvendo quadrinhos, principalmente levando em conta o caráter inter e transdisciplinar que tanto a Comunicação quanto as Histórias em Quadrinhos têm. Olhando superficialmente apenas para o número absoluto, não parece ser algo tão ruim, mas fazendo coro ao texto de Hatfield (2010) esses números representam atitudes isoladas, o que dificulta por exemplo em compor uma epistemologia mais completa dos quadrinhos. Ainda há um longo caminho a ser percorrido, principalmente se considerarmos as possibilidades de parcerias entre grupos de pesquisa e pesquisadores. Complementando, também falta um protagonismo ou uma força que una esse pensamento em torno de tratar o quadrinho como conhecimento científico, estabelecendo normas, métodos e fundamentação. Só a cargo de exemplo, os dois maiores eventos científicos de comunicação do Brasil a Compós e o Intercom não têm um Grupo de Trabalho dedicado aos estudos de quadrinhos.

Considerações Finais

O ensaio aqui escrito tentou gerar um apontamento sobre a intersecção entre histórias e quadrinhos e a epistemologia da Comunicação. Também levantamos um ponto sobre a episteme das HQs como fonte de conhecimento científico e suas dificuldades como consolidação de ciência. Vergueiro e Santos (2014) já apontam as histórias em quadrinhos como objeto de estudo do campo da Comunicação, mas para nós faltava pensar sobre o que seria essa comunicação em si e como a mídia e o processo de massificação da cultura abrem o diálogo entre esse objeto e a área. Buscamos em

verbetes específicos de dicionários da área (Lopes e Romancini, 2014) a definição de epistemologia e seus usos, principalmente pensando a Comunicação como uma ciência inter e transdisciplinar Bounoux (1999).

Após a definição de epistemologia, tivemos que escolher uma definição para o que seria histórias em quadrinhos. Optamos pelo conceito de Cirne (2000) com uma leve alteração, através da discussão de conceitos como o "corte" entre quadros e a necessidade do imaginário do leitor, comprovando que o fator social, não é apenas de entretenimento, mas é também de representação desse imaginário por parte dos leitores. Reconhecemos a importância dos quadrinhos como meios de comunicação social (Souza, 2004), mas também alertamos para os interesses políticos e econômicos aliados aos grandes grupos capitalistas.

Uma vez esses conceitos postos, trabalhamos com Hatfield (2010) principalmente no tocante a necessidade de uma concentração de esforços para tentar definir o que seria essa epistemologia dos quadrinhos. Trazemos para nossa realidade, ressaltando a necessidade de um maior protagonismo na pesquisa sobre quadrinhos no Brasil. Essa lacuna indica um potencial inexplorado para o desenvolvimento de uma epistemologia mais robusta que uma pesquisadores e grupos de estudo em torno das histórias em quadrinhos. A interdisciplinaridade do campo, conforme evidenciado na tabela apresentada, sugere que essa robustez já exista, mas na realidade ela evidencia o abismo que há entre as instituições e os pesquisadores. A colaboração entre diferentes áreas do conhecimento, em um caráter inter e transdisciplinar é extremamente necessário para enriquecer a pesquisa e a compreensão das narrativas gráficas e consolidar uma episteme dos quadrinhos. O objetivo inicial do texto era propor uma reflexão sobre essas categorias

de conhecimento, não batemos martelos, mas esperamos que a discussão alcance mais pessoas e que haja uma consolidação e um reconhecimento da epistemologia dos quadrinhos.

Referências

- ALBUQUERQUE, P. V. M.; SILVA MARTINS DA CUNHA MARINHO, M. G.; NERY, J. E. Análise da pesquisa em HQs no Brasil: a contribuição da ECA-USP. **Intexto**, Porto Alegre, n. 52, p. 103980, 2021. DOI: 10.19132/1807-8583202152.103980. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/103980>. Acesso em: 1 ago. 2024.
- BOUGNOUX, Daniel. **Introdução às Ciências da Comunicação**. Bauru: Edusc, 1999.
- ECO, U. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CAMPOS, R. **HQ: uma pequena história dos quadrinhos para uso das novas gerações**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2022.
- CAMPOS, R. **Imageria: O nascimento das histórias em quadrinhos**. Brasil: Veneta, 2015.
- CIRNE, M. **QUADRINHOS, SEDUÇÃO E PAIXÃO**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- FESTIM Diabólico. Direção de Alfred Hitchcock. Estados Unidos da América: Warner Bros. Pictures, 1948. Son., color. Legendado.
- HATFIELD, C. Indiscipline, or, The Condition of Comics Studies. **Transatlantica**, [S.L.], n. 1, p. 1-18, 22 jun. 2010. OpenEdition. <http://dx.doi.org/10.4000/transatlantica.4933>.
- LAERTE. **Manual do Minotauro**. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2021.
- LOPES, M. I. V. de; ROMANCINI, R. Epistemologia da Comunicação. In: CITELLI, Adilson et al. **Dicionário de comunicação: escolas, teorias e autores**. São Paulo: Contexto, 2014. p. 127-137.
- LUYTEN, S. **O que é história em quadrinhos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MORIN, E. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo - 1 neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

MOYA, A. **História da História em Quadrinhos**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

REVISTA CAJUEIRO. São Cristóvão (Se): Ufs, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Cajueiro/about>. Acesso em: 01 ago. 2024.

SOUZA, J. P. **Elementos de teoria e pesquisa da comunicação e dos media**: teorias dos efeitos da comunicação social. Porto: Revista e Ampliada, 2004.

VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos. As histórias em quadrinhos como objeto de estudo das teorias da Comunicação. In: FRANÇA, Vera Veiga *et al* (org.). **Teorias da Comunicação no Brasil**: reflexões contemporâneas. Salvador: Edufba, 2014. p. 267-286.

WATTERSON, B. **O mundo mágico**: As aventuras de Calvin e Haroldo. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2007. Tradução de Luciano Vieira Machado.

10

ORIXÁS, IAÔS: PEDRAS E CORPOS COMO ELEMENTOS DIVINOS

*George Ulysses R. Sousa*¹

Introdução

Gostaria de falar aqui sobre dois elementos que compõem o universo signífico do candomblé de nação ketu: os Igbás e os Atos (danças) dos Orixás. O primeiro pode ser entendido como o ponto de ancoragem de um Orixá em nosso mundo, o ayê: dentro de um recipiente x (gamela de madeira, vaso de barro, entre outros) temos objetos y, estes sendo elementos que correspondem à entidade que buscam representar. As okutás, pedras-fetichê que fazem parte deste grupo de elementos, são, assim, sujeitas ativas num processo de diálogo entre praticantes do candomblé e seus Orixás.

Okutá (ou ainda, Otá) é pedra, mas também entidade - caminha por dois mundos, porque é natureza e força metafísica que rege a natureza. Para a egbé, comunidade de uma casa de candomblé, a Otá é uma figura de autoridade e adoração. Como numa pintura bonita, existe uma elaboração estética ao redor destes elementos constituintes de um Igbá, e não podemos apenas construí-los de maneira objetiva, mas é preciso demorar-se em um saber-fazer artístico.

O Igbá tem suas cores próprias, motivos únicos - cada entidade desejando e inspirando a mão do artífice que constrói suas moradas no mundo da humanidade.

¹ Doutorando no programa de pós-graduação em comunicação pela Universidade Federal do Ceará.
georgeulyssesrs@gmail.com

Os atos dos Orixás são movimentos de danças específicas para cada um dos Orixás: Xangô balança seus machados, Oxum banha seus filhos num rio, Omolu esculpe as feridas na pele dos seres humanos. Se existem danças comuns a todos os Orixás, seus atos são exclusivos, marcas de suas histórias, atualização dos mitos que compõem o corpus da oralitura yorubá.

Neste texto quero elaborar, ainda que rapidamente, uma discussão sobre a diferenciação destes dois elementos: como comunidade (egbé) e indivíduos² (abiãs, iaôs, ebomis, mães e pais de santo, ogãs e ekedis³) lidam com ambos.

Metodologicamente, para a descrição das cerimônias aqui apresentadas, foi realizada pesquisa de campo no Ilê Igbá Asè Kpósú Aziri entre os anos de 2019 e 2023. Enquanto Iaô, o autor da casa possui acesso aos quartos de santo onde os Igbás repousam. Essa experiência permite uma responsabilização maior do que é relatado – isto também evita que certos códigos sejam revelados, de modo que uma etnografia de dentro, como nos convida a fazer Juana dos Santos (1986), tem suas potências e limites. Tal dualidade é impressa na produção deste texto.

² Neste sentido, é preciso que se compreenda que os processos de apreensão da linguagem de terreiro de candomblé passam também pelos processos ritualísticos da casa: abiãs, recém chegados à casa, pouco têm acesso aos Igbás; iaôs, iniciados para algum Orixá, esses têm o dever de zelar por seus Igbás, e passam a entender a diferenciação entre os elementos individuais de cada Igbá dentro da casa. Mães e Pais de santo são responsáveis pela montagem da maioria dos Igbás.

³ Tendo diferenciado abiãs de iaôs na nota anterior, diferencio aqui ebomis, ogãs e ekedis. Ebomis são as irmãs e irmãos mais velhos, pessoas que completaram os sete anos de santo, tendo feito as “obrigações” específicas de seu ciclo iniciático. Ogãs e Ekedis são autoridades da casa que, apesar de não serem tomados pelos Orixás (incorporar), cuidam dos mesmos, sendo responsáveis por diversos ritos.

Igbás e a Egbé

Os Igbás são objetos de adoração. Serão alimentados⁴ e zelados como tal – banhados com a energia vital de animais e plantas, banhados com água. Mas não apenas isso, são o próprio Orixá, o elo que liga iaô e entidade, coisa que canaliza uma energia da natureza. Igbás são, rigorosamente, sujeitos com suas próprias individualidades dentro de uma comunidade de candomblé. Pessoas? Levam dentro uma pedra, e eis a importância desta:

A pedra (*okutá*, para os iorubás) é elemento mineral que simboliza a presença do orixá. Ela é sacralizada e transformada em poder e energia a partir do momento em que recebe elementos que participam da iniciação. Torna-se vivificada, fortalecida, sagrada, e transforma-se na representação do orixá, seu símbolo físico. [...] Independentemente de sua origem, a pedra, após as liturgias, se tornará muito importante para os iniciados, porque ela é a parte viva do Igbá. (Barros; p.185-186; 2009)

Os Igbás são objetos de forte elaboração estética. Serão adornados e conservados como tal – haverá um pensamento por trás de cada escolha de cor e elemento constitutivo. Podem ser considerados objetos de arte? [*O corpo do performer enquanto performa é objeto artístico?*] Aqui encontramos uma encruzilhada que pode nos levar a vários caminhos, nenhum deles exatamente conclusivo: Igbá é artefato ou objeto artístico? O Mestre Didi, escultor e escritor, conhecido macumbeiro da Bahia, artista magnífico, tinha suas paramentas expostas em museus –

⁴ Seria a palavra “sacrifício” a mais indicada para o que ocorre quando se despeja sangue ou se deposita o axé, partes sacras de um animal, em cima de um Igbá? Não tenho tanta certeza, considerando que não consideramos que haja um sacrifício quando um ser humano se alimenta de um animal. Mauss e Hubert dirão que o “sacrifício é um ato religioso que mediante a consagração de uma vítima modifica o estado da pessoa moral que o efetua ou de certos objetos pelos quais ela se interessa” (Mauss; Hubert. p.21, 2013). Não há, em nosso caso, exatamente uma modificação, mas a manutenção de uma necessidade básica da forma-artefato que é o Igbá. Essa discussão não cabe em uma nota de rodapé, entretanto.

tais paramentas não passavam por dessacralização, eram utilizadas ainda nas cerimônias em que fossem necessárias.

Este caminho pode ser percorrido com a ajuda de Alfred Gell, em seu *Arte e Agência* (2018): uma imagem, forma, objeto religioso, encanta por sua beleza, ou porque é entendido por sua comunidade como uma elaboração divina, substituto de deus? O antropólogo dirá:

Uma imagem vista como uma fonte de poder religioso, salvação, exaltação não é apreciada por sua “beleza”, mas por razões muito diferentes, argumentariam aqueles que propõem “experiências estéticas”. Considero isso uma falácia em dois âmbitos. Em primeiro lugar, não posso distinguir a exaltação religiosa da estética; amantes da arte, ao que parece, na realidade cultuam imagens na maioria dos sentidos relevantes e justificam sua idolatria de facto racionalizando-a como reverência estética. Assim, escrever sobre arte é, na realidade, escrever ou sobre religião ou o substituto para a religião com o qual se contentam aqueles que abandonaram as formas externas de religiões recebidas. (Gell; p.156; 2018)

Igbás fazem parte de um universo idólatra. São imagens que operam mobilizações diversas em suas comunidades. Também são objetos de arte. Alfred Gell, reforçará uma ideia que nos é cara, a saber:

[...] a ideia de que obras de arte, imagens, ícones e afins devem ser tratados, no contexto de uma teoria antropológica, como relativos à pessoa; ou seja, fontes de e alvos para a agência social. Nesse contexto, a adoração de imagens ocupa uma posição central, uma vez que em nenhum outro lugar imagens são mais obviamente tratadas como pessoas humanas do que no contexto de culto e cerimônias. [...] A “idolatria” tem má reputação desde o surgimento até a dominação mundial do cristianismo e do islamismo, os quais herdaram a tendência anti-imagística do judaísmo bíblico. (Gell; p.155; 2018)

Aqui penso que o entendimento de um praticante de candomblé vai de encontro ao que o teórico inglês elabora ao longo do capítulo sétimo do livro citado: ídolos não podem ser considerados apenas representações divinas, muito menos retratos do deus, mas corpos

manufaturados – tema recorrente na mitologia do candomblé ketu; existem diversos Orixás que esculpem corpos, seja da lama (Nanã; Obatalá), seja na própria carne humana (Obaluaiê em sua manifestação clássica, a variola)⁵.

Tais ídolos são formas-artefato. Possuem agência à medida em que são “outros sociais” – não reagem ao serem alimentados, são feitos de barro e metal e búzios e o que quer mais que esteja dentro de seus segredos. Possuem certa psicologia intencional, mesmo não parecendo bonecas, pois são *caixas* que facilitam, por meio de um processo de abdução, a visibilidade de uma “mente invisível”, alma, poder interno.

A comunidade reconhece a eficácia do Igbá, entende nele uma extensão do Orixá: compreende também que tal extensão não se encerra ali, mas na iaô diretamente ligada ao objeto. Essa eficácia pode nascer de uma série de fatores, mas a comunicação direta Igbá-Iaô e os processos de produção de semelhança – que são gestados pela natureza, mas, como afirma Benjamin (1987), encontram apenas na espécie humana a condição suprema de cria-los – são o que dão chão para tal crença.

Entremos em um segundo nível da presença da divindade dentro do terreiro.

Atos dos Orixás – a dádiva do deus que dança

É importante para a melhor compreensão deste texto contar um *Itan*, narrativa dos cultos afrobrasileiros, pois ele orienta um dos atos dos orixás na dança da divindade Obaluayê: sua história, como na maioria das tradições orais, é plena de versões. Obaluayê é um Orixá de

⁵ Reginaldo Prandi compila algumas dessas narrativas em seu “Mitologia dos Orixás” (2001), um livro que tem seu mérito em apresentar tais histórias a um público pouco familiarizado às mesmas

origem do Reino de Danxome (atual Benim), da família de Nanã, Oxumarê e Ewá. Sua existência inicialmente foi marcada por tragédias. Em algumas versões Obaluayê é um homem tímido e coberto de feridas. Em outras, ele é um homem bonito que se esconde atrás de uma roupa de palha.

Cada uma destas narrativas pode falar de aspectos diferentes de uma mesma entidade que, através de séculos de culto, em muito modificou-se, sem perder, no entanto, suas características principais: a relação com a doença e seu oposto complementar, a cura.

Um dos itans de Obaluayê⁶, conhecido também por Omolu, narra a seguinte situação: o Orixá é carregado de doenças de pele. Por sua condição, cresce ostracizado, envergonhado de suas cicatrizes. Assim, o cobrem com palha-da-costa, escondendo as marcas da doença. Em certa ocasião, o Orixá das pestes encontra-se em meio a uma festa onde nenhum dos participantes parece confortável com sua presença. Iansã, outra Orixá, muito curiosa com a pessoa coberta de palhas, decide aproximar-se. Não conseguindo compreender a figura obscurecida, Iansã sopra seus ventos, levantando a paramenta que encobre Omolu. Neste momento, saltam do corpo do Orixá pequenas flores brancas: são pipocas. Ali, após a ventania mágica de Iansã, revela-se um homem lindo, o mais bonito dos Orixás.

Traduzindo mito em dança

Tal mito é a base para algumas práticas dentro do candomblé, notadamente para o ritual da flor do velho. Durante a flor do velho são distribuídas pipocas para as pessoas presentes no barracão do terreiro: a distribuição inicia-se quando filhas da egbé, prioritariamente ekedis,

⁶ Adaptamos aqui um Itan (p.206) encontrado no livro "Mitologia dos Orixás" (2001), de Reginaldo Prandi.

tiram de um balaio punhados de pipocas e os passam para as autoridades da casa e, em seguida, para os demais presentes. Enquanto a pipoca é passada, um cântico⁷ em intenção a Obaluayê é entoado.

Após receber as pipocas (que podem conter lascas de côco), cada pessoa deverá realizar as suas preces - este ritual invoca o cuidado à saúde, seus pedidos devem, portanto, estar relacionados a esta seara. Realizadas as preces, a pessoa ingere um pouco das pipocas e esfrega o restante delas nas partes do corpo onde existem problemas: se temos dores nas pernas, então é ali que a pipoca deverá ser levemente esfregada. Após isto, deve-se largar as pipocas no chão. Mais tarde serão recolhidas como “carrego”, isto é, o resultado de processo mágico onde, por relação direta contaminante, o objeto “contaminado” leva consigo a carga negativa da doença⁸. O carrego terá seu destino final definido pelas pessoas responsáveis por esta tarefa, usualmente ogãs.

O rito acima descrito nos leva também a outro momento ritualístico do culto a Obaluayê: o *Olubajé*⁹. Por ser uma festividade longa, com vários atos, não pode ser resumida em um único artigo. Recordo aqui um único momento, este mais restrito à dança de Omolu enquanto a comida ritualística é passada aos presentes (nos mesmos moldes da cerimônia da flor do velho).

A iaô, tomada pelo santo, dança em círculos por um período que pode durar de minutos a horas – isto depende do número de visitantes na festa.

⁷ Observação realizada em pesquisa de campo no Ilê Igbá Asê Kpósú Aziri entre os anos de 2019 e 2023. A cantiga que se ouve durante o momento pode ser escrita da seguinte forma: *Ê fulô aê, ê fulô Ainan. Ê fulô de Azauane, ê fulô Ainan*. A cada vez que se entoa a canção, muda-se a qualidade de Omolu reverenciada, aqui apresentada em texto sublinhado. Os versos são repetidos diversas vezes, até que todos os presentes tenham sido servidos de pipoca.

⁸ Gell (p.160, 2018) descreve rapidamente a magia contagiosa, ou de contato, onde a categoriza como uma magia onde a influência de um objeto x passa, por contato, a um objeto y.

⁹ Olubajé é uma cerimônia realizada no mês de agosto onde Obaluayê convida a todos para a partilha de uma refeição. Milho cozido, farofa de camarão, aluá e diversas outras comidas de santo são servidas enquanto um poderoso ebô de cura é realizado entre comensais e ilê.

Esta dança é em ritmo de vassi, compassado, lento, com eventuais quebras que “jogam” o ritmo para frente – a síncope. O movimento que o Orixá faz com o corpo pode ser descrito da seguinte forma:

Fora do barracão, já em contato com o chão de terra, com o corpo curvado (o ângulo depende da qualidade do santo, Orixás mais velhos curvam-se mais, outros, menos), a iaô empurra os braços para frente, como se mergulhasse – as mãos saem da altura do quadril e sobem em direção ao peito. Quando as mãos retornam, fazem um leve movimento para o lado, em diagonal, e as mãos espalham com suavidade as palhas da roupa do orixá. Aqui representam Omolu caminhando pelo mundo, como se buscasse algo ou alguém ao mesmo tempo em que o encobrisse. Seus pés caminham para frente; quando o pé de trás avança, descreve um triângulo no chão e acaba posicionando-se em frente ao pé que agora está atrás, num zigue zague cíclico. Quando os atabaques performam suas “quebradas”, o santo joga os braços para frente e para cima, balançando com vivacidade suas palhas. O corpo da iaô gira sobre seu próprio eixo. Ao tornarem às células rítmicas básicas do vassi, também o Orixá torna a dançar da forma descrita inicialmente.

Este ato é muito simples, semelhante à dança de salão que todo Omolu irá dançar nos barracões. A intencionalidade, contudo, muda completamente – aqui o Orixá estará performando sua narrativa-síntese, a caminhada pelo mundo em forma de doença, seu domínio sobre as pestes e sua poderosa manipulação da cura. Se em outros atos o Orixá emula os movimentos de um tatu cavando a terra ou de um escultor manipulando a matéria (pois Omolu esculpe a pele da humanidade com suas feridas), aqui o santo dança para atrair a cura. O que busca com suas mãos é a doença, que logo esconde sob suas palhas.

Ao participarmos desse ritual de Obaluayê (ou qualquer outro Orixá), o que fazemos é atualizar as ações deste. Podemos compreender

que a dança resultante é menos uma tradução *Ipsis Litteris* das ações dos Orixás e mais um *diálogo semiótico* entre estas e os movimentos corporais. Maria Barreto dirá que “o fenômeno da possessão não apenas recorda o mito, mas trata de revivê-lo, através da comunicação e identificação com as entidades sobrenaturais” (1984, p.45).

Ativa-se um novo contato com a ancestralidade do praticante. Em caso de transe, quando o filho-de-santo está vestido com as paramentas de seu Orixá, o que ocorre é uma manipulação de energia, onde a entidade revela aos observadores suas aventuras vividas: é o entendimento de quem dança somado ao transe mediúnico (isto é, à ação do Orixá) que gera uma terceira coisa - uma performance que nasce de uma história contada há pelo menos cinco mil anos. Tal performance é imagem que fulgura na semiótica do terreiro, uma imagem dialética em termos benjaminianos, atravessando o passado como uma seta, seguindo o raciocínio de Didi-Huberman:

Porque ela reúne e, por assim dizer, faz explodir em conjunto modalidades ontológicas contraditórias: de um lado, a presença, de outro, a representação; de um lado, o devir daquilo que muda, e, de outro, a estase plena daquilo que permanece (Didi-Huberman, 2015, p.127).

Esta performance-imagem-dialética é consequência direta da relação entre comunidade e Igbá: o Orixá ao tomar o corpo da iaô assinala sua condição concreta. O objeto que, recolhido no quarto de santo, atua sobre um corpo dentro do templo. O tema da dualidade segue nos perseguindo: Orixá ocupa diversos espaços – forma-artefato, corpo do iniciado. Não é estátua que se assemelha a homem ou mulher, mas *caixa-preta* que orienta uma conduta. No transe, atualiza-se.

A presença ancestral, imóvel enquanto barro, torna a ter movimento pelo corpo dos iniciados. É como a armadilha que Gell nos apresenta em seu texto “A armadilha de Vogel: armadilhas como formas

de arte” (2001): ocupa um espaço de ação (ritual), ainda que o espaço das artes – do corpo, artes plásticas, música. É modelo que encanta o mundo – foge das armadilhas coloniais das discussões em arte e antropologia da arte. Diferente das caixas-pretas do ocidente, que se esforçam em imitar o deus ao representar o mundo, os Igbás escoam para dentro de iaôs, ganham vida.

Conclusões

No início deste texto propus uma diferenciação entre Igbás e Atos dos Orixás. Primeiramente, são distintos enquanto forma artística: escultura e dança. Segundamente, relacionam-se de maneiras diversas com a comunidade – os Igbás se escondem, guardam segredo, seu local não é público, mas de difícil acesso¹⁰. Poucos são os que podem lidar com os Igbás. Os Atos dos Orixás não são secretos, ficam ao olhar do público, são exibidos em festas comunitárias – são a beleza que encanta visitantes. Ambos são imagens com suas complexidades inerentes: mostram e encobrem como o próprio Orixá Obaluayê. Possuem a malícia que Didi-Huberman irá elaborar enquanto dialoga com Walter Benjamin e sua teoria da história da arte:

A imagem seria, portanto, a malícia na história: a malícia visual do tempo na história. Ela aparece, torna visível. Ao mesmo tempo, ela desagrega, dispersa aos quatro ventos. Ao mesmo tempo, ela reconstrói, cristaliza-se em obras e em efeitos de conhecimento. Ritmo curioso, de fato: um regime sempre duplicado. (Didi-Huberman, 2015, p.131)

Contudo, as aproximações entre essas duas categorias de “expressões do Orixá” são muito maiores que as diferenças, e seu regime

¹⁰ Apesar de todo o segredo, é muito fácil termos acesso às imagens de Igbás – pelo menos das caixas – espalhadas pela internet: o mercado virtual de certa forma descortinou as peças aos olhos dos curiosos.

duplicado (enquanto imagens) acaba por fazê-las tangenciarem-se nas *semelhanças*. O transe mediúnicO elabora um jogo que amplia a agência dos Igbás, e sua consagração espalha-se entre os membros da comunidade: deus¹¹ está vivo entre nós.

Este pequeno texto, que ainda precisa de um maior desenvolvimento – principalmente para elaborar como as formas artísticas são percebidas *de dentro*, isto é, pela comunidade de terreiro –, ancorou-se principalmente em Alfred Gell, Didi-Huberman e seus escritos. Me parece que suas teorias conseguem colocar em diálogo conceitos que, dentro da academia e do campo comunicacional, são vistos como distintos e que só coexistem em regime muito específico: arte e espiritualidade. Geralmente a Arte e suas diversas formas, como a produção de imagens, se encontram com a espiritualidade em duas medidas: quando falamos de estética e quando falamos de semiótica – às vezes, talvez, quando tratamos de tradução, como eu mesmo faço neste texto. Um entendimento mútuo de tais disciplinas pode ser melhor desenvolvido se colocamos teorias antropológicas em contato com teorias comunicacionais, já que as “medidas” citadas carregam o peso de serem rigorosamente eurocêntricas. O já citado *Arte e Agência* (2018), de Gell, oferece possíveis caminhos dentro desta encruzilhada.

Esse diálogo é importante, porque coloca em primeiro plano a agência das comunidades e características estudadas por Gell – e esse também é meu intento enquanto busco a prática etnográfica – enquanto elabora sobre a Imagem, coisa viva que é tema de pensadores clássicos do universo da comunicação.

¹¹ Acredito que tal discussão já possa ter sido superada dentro das comunidades de candomblé, mas Orixás não são exatamente deuses. A título de simplificação quero tratá-los como tais nesse texto.

Referências

- BARRETO, Maria Amália Pereira. **O Conceito de "Comunidade" em Juana Elbein dos Santos**. Perspectivas, São Paulo. 7:41-48, 1984.
- BARROS, Marcelo (Org.). **O candomblé bem explicado**. Rio de Janeiro: Pallas, 2009
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. 1. 3ªed. Ed. Brasiliense, 1987
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015
- GELL, Alfred. **Arte e Agência**. São Paulo: Ubu, 2018
- GELL, Alfred. **"A rede Vogel: armadilhas como obra de arte e obras de artes como armadilhas"**. In Revista do programa de pós-graduação em artes visuais eba. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001
- GELL, Alfred. **"A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia"**. In Concinnitas. Ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.
- HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Cia das Letras. 2001.
- SANTOS, J. **Os Nagô e a Morte**: Padê, Àsèsè e o culto a Egun na Bahia. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986
- VERGER, Pierre Fatumbi. **Lendas Africanas dos Orixás**. Tradução Maria Aparecida da Nóbrega. 4ª ed - Salvador: Corrupio, 1997.

CONSTRUÇÕES IMAGÉTICO-SIMBÓLICAS DE UMA TERRA SANTA: A CIDADE DE SANTANA DO CARIRI - CE A PARTIR DOS ESPAÇOS SAGRADOS DE BENIGNA ¹

Joedson Kelvin Felix de Oliveira ²

1. Um cenário em ascensão

Localizada ao sul do Ceará, Santana do Cariri está entre os 32 municípios que compõem a Cariri cearense e é uma das principais cidades da rota turística da região. Reconhecida nacionalmente por suas riquezas naturais e pelo turismo científico (a exemplo do Museu de Paleontologia Plácido Cidade Nuvens), a cidade dos fósseis milenares também tem se destacado no quesito religioso, um aspecto fortemente presente na realidade dos kariris-cearenses. Além do movimento em torno da figura icônica do Padre Cícero, em Juazeiro do Norte, e de Santo Antônio, em Barbalha, o caldeirão místico-cultural de nome originário “Quiriri” tem testemunhado a ascensão de uma nova entidade sagrada: Benigna Cardoso da Silva. É a sua história que tem atraído, cada vez mais, a devoção católica e a atenção midiática do Brasil e do mundo.

Nas terras de Santana, esse fenômeno surgiu a partir de um crime bárbaro ocorrido em 1941. Após resistir a uma tentativa de violência sexual por parte de um jovem chamado Raul, enquanto ia buscar água em uma cacimba próxima à sua casa, Benigna foi assassinada a golpes de facão, aos 13 anos de idade. “Morreu uma santa”. “É a Santa de

¹ Trabalho escrito como resultado das discussões propostas pela disciplina “Estética, Cultura e Comunicação: intertextualidade, hibridismo e mestiçagem na arte”, ministrada pelo Professor Dr. Fábio Parode - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM-UFC).

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM-UFC)

Inhumas”. Assim dizem, há quase um século, os moradores da cidade, que hoje possui uma população de aproximadamente 17 mil habitantes. Esse tipo de consagração movida pela fé popular poderia ser apenas mais um dos muitos fenômenos dessa região, que, para santificar alguém, não necessariamente espera pelo aval da Igreja Católica. Foi dessa forma que, em 2007, chamando-a de “mártir”, o povo ergueu o primeiro santuário dedicado à “Santa de Inhumas”.

A partir de 2011, quando a Igreja Católica assumiu a causa e iniciou o processo de beatificação pelo Vaticano, os santanenses passaram a testemunhar mudanças que vão desde a imagem que se tem do rosto e da fisionomia de Benigna (não há registro fotográfico dela até os dias atuais), até as celebrações dedicadas à menina, e a maneira como a terra natal dela foi sendo reconstruída e (re)imaginada, até se tornar a primeira beata da história do Ceará, em 2022. A institucionalização desse movimento não ocorreu apenas por meio da Igreja, mas também pela apropriação política do Estado. Diante do crescimento incessante do número de pessoas que participam, todo ano, no dia 24 de outubro, da romaria em homenagem a Benigna, e do reconhecimento de sua figura pelo Papa Francisco, em 2019, o Governo do Ceará anunciou em 2021 a construção de um Complexo Turístico-Religioso para Santana do Cariri.

Diante desse cenário em ascensão, este texto busca discutir, por meio de evidências empíricas e articulações teórico-interpretativas, como a imagem de Santana do Cariri vem sendo comunicada simbolicamente a partir do movimento religioso em torno de Benigna. Nesse sentido, abordamos inicialmente contribuições teórico-metodológicas da Comunicação, dos Estudos Culturais e do Imaginário, que nos ajudam a pensar a cidade enquanto espaço cultural de produção simbólica. Em seguida, apresentamos e contextualizamos algumas imagens, ao mesmo tempo em que tecemos apontamentos e reflexões

acerca de dois momentos específicos: 1) a construção do primeiro santuário dedicado à “Santa de Inhumas”, erguido completamente por populares da cidade, e 2) o projeto em andamento de um Complexo Turístico-Religioso, iniciativa do Governo do Estado do Ceará.

2. Perspectivas teórico-metodológicas

Do ponto de vista acadêmico, as investigações no campo das Ciências Sociais estiveram predominantemente voltadas para o mundo das ideias mais do que para a natureza empírica dos fenômenos. A partir do século XX, na contramão ao pensamento estritamente racional defendido pelos iluministas, uma gama de autores do Sul Global dedicou-se a refletir sobre os contextos culturais contemporâneos a partir de uma ótica latino-americana. Esse movimento de deslocamento epistemológico, teórico e metodológico focou em países da América Latina, especialmente no interior das comunidades consideradas ainda “não-globalizadas”, e no comportamento dos sujeitos frente às transformações trazidas pela Modernidade.

De forma contundente, o antropólogo colombiano Jesús Martín-Barbero (1997) critica o desencontro entre método e situação nas investigações das Ciências Sociais e defende o reconhecimento de verdades culturais e sujeitos sociais nos processos que constituem, sob a ótica da comunicação, o espaço social. Ancorado na noção de mestiçagem, Martín-Barbero propõe uma maneira de pensar os fenômenos e transformações no âmbito da cultura ao discutir como se misturam diversas práticas comunicacionais — entre espaços e temporalidades, memórias e imaginários.

O reconhecimento desse conhecimento é, na teoria e na prática, o surgimento de uma nova sensibilidade política, não instrumental nem finalista, aberta tanto à institucionalidade quanto à cotidianidade, à

subjetivação dos atores sociais e à multiplicidade de solidariedades que operam simultaneamente em nossa sociedade. E de uma linguagem que procura dizer da imbricação na economia da produção simbólica e da política na cultura sem se restringir a uma operação dialética, já que mistura saberes e sentires, seduções e resistências que a dialética desconhece. (Martín-Barbero, 1997, p. 259).

A proposta de analisar a comunicação a partir de articulações que envolvam diferentes práticas e contribuições funciona como um mecanismo para perceber os modos de produção simbólica para além da emissão vertical pelos meios de comunicação e pelas instituições de poder, nas relações sociais. Em outras palavras, olhar para os processos de constituição e reconstituição da cultura através das transformações no espaço social, compreendendo, por exemplo, tanto as subjetividades dos cidadãos amalgamadas à objetividade ideológica dos meios, do popular no massivo, do urbano no rural, abre possibilidades de fruição e reconexão teórico-metodológicas para analisar, no sentir da experiência, as causas e efeitos, similaridades e contradições de cada situação ou fenômeno do nosso tempo, ou seja, abrir “brechas na situação e situações na brecha” (Martín-Barbero, 1997, p. 259).

Com essa ampliação do olhar, inclui-se nos estudos dos processos comunicacionais uma espécie de horizontalidade que envolve tanto as incursões econômicas e tecnológicas quanto os receptores. Esse prisma, diz Martín-Barbero, tem como efeito as trocas realizadas pelos receptores com a própria comunidade. Néstor Canclini (1997), mais focado nos estudos sobre arte e cultura popular, defende que, na América Latina, a Modernidade não substitui as tradições, mas elas coexistem na produção simbólica do espaço social. Indo mais a fundo, ao considerar o consumo como resultado direto da cumplicidade entre sociedade civil e Estado, o antropólogo argentino critica as perspectivas que “aplaudem” os objetos da arte popular e escanteiam os “homens” e

seus processos. Vale ressaltar que não é nosso intuito descrever amplamente as diferenças e similaridades entre os dois autores no que diz respeito a uma Teoria da Comunicação Latino-Americana. Nosso foco está nos trabalhos desenvolvidos por ambos nos países do Sul Global, que veem a experiência e a empiria como práticas metodológicas para acessar e compreender, na carne viva, a combinação entre múltiplos agentes por meio da qual os processos de produção de sentido acontecem.

Inclinando-se a essas proposições, é importante destacar que o espaço social é construído simbolicamente tanto pelos meios de comunicação de massa e pelos diversos poderes discursivos que nele operam quanto pelos habitantes do lugar. Estes últimos, por sua vez, manifestam-se tanto de modo imaginado (por meio da literatura, das práticas religiosas, do artesanato e do próprio corpo como meio primordial de comunicação) quanto de modo concreto, quando, diante de um vazio físico, encontram a oportunidade de dar vida às suas projeções e projetos da imaginação (Baitello Jr, 2013). O brasileiro Norval Baitello Jr. elabora um exercício que reflete, a partir do pensamento flusseriano, sobre a ideia de deserto como um espaço inóspito, no qual o homem passou a viver seu processo de hominização. Segundo o autor, foi caído ao chão que o ser humano encontrou a possibilidade de compor trilhas concretas para os caminhos de seus pés em diálogo com os da imaginação.

Porque, no deserto, a variante do plano, a contradição, a paisagem, o extremamente seco é inumano, é impossível para a vida, e o vento, invisível mas palpável, é onipresente. E, portanto, o homem passa a viver o vento e a sentir o vento como o deus que o impulsiona, o deus do nômade. O nômade vai para onde o leva o vento, se orienta pelos ventos, e os ventos não se oferecem aos olhos, requerem mediações para serem recebidos. (BAITELLO JR, 2013, p 6).

Embora a discussão se refira ao contexto do nomadismo, ela se revela pertinente ao que pretendemos amarrar aqui: a necessidade que o ser humano, antes dos meios de comunicação de massa e do surgimento de instituições, teve de mediar, construir e erguer espaços capazes de simbolizar suas tramas imaginárias. Como pensar, então, os acontecimentos contemporâneos que foram sonhados pelo imaginário popular e que, atualmente, estão sendo apropriados de maneira concreta e simbólica por instituições e seus mecanismos de comunicação? De que maneira podemos discutir as transformações no espaço social, especialmente de suas paisagens, quando os processos de produção simbólica estão ainda em ascensão e em vias de imaginação? Em busca de traçar também um caminho nômade – segundo Flusser (1998), um modelo de vida para o qual estamos voltando – recorreremos agora às proposições teórico-metodológicas do imaginário e do simbólico no contexto das cidades.

Armando Silva (2011) propõe em seu livro *Imaginários Urbanos* uma forma teórico-metodológica de analisar as cidades a partir dos “croquis” dos cidadãos. Ele sugere que a maneira como os cidadãos percebem o urbano, por meio de desenhos e relatos, constitui simbolicamente uma imagem do espaço social onde vivem.

As relações do imaginário com o simbólico na cidade dão-se como princípio fundamental em sua percepção: o imaginário utiliza o simbólico para manifestar-se, e quando a fantasia cidadã faz efeito em um simbolismo concreto como o boato, o chiste, o nome de um armazém ou a marca de um lugar como espaço territorial, então o urbano se faz presente como a imagem de uma maneira de ser. (SILVA, 2011, p. 52).

O filósofo colombiano foca suas investigações em duas grandes cidades latino-americanas: São Paulo e Cidade do México. A primeira é apresentada como uma cidade de velocidade, sem respiro; a segunda,

por sua intensa vida local em meio à globalização internacional. Interessa-nos destacar a cidade mexicana como referência, pois ela possui um caráter híbrido e de mistura entre o local e o global em suas constantes reelaborações. Silva (2011) defende que as imaginações dos moradores sobre a cidade possuem papel fundamental para o entendimento do que é e como se constitui simbolicamente a cidade.

Desse entendimento, encontramos uma brecha para vincular a discussão sobre a cidade com a noção de paisagem. Tetsuro Watsuji (2006) trabalha, a partir de uma perspectiva antropológica, a paisagem como forma de autocompreensão humana. Ele defende que o estilo de construção do espaço paisagístico reflete diretamente a maneira como o ser humano compreende a si mesmo e, assim, produz cultura no lugar onde está inserido. Segundo Watsuji (2006), o deserto é um dos padrões de paisagem geradora de cultura e onde nasceram, por exemplo, as grandes religiões monoteístas.

Se considerarmos esses tipos de religiões, que possuem nas páginas da história várias construções simbólicas que coordenaram os processos socioculturais da humanidade, e partirmos da compreensão peirceana³ de que o símbolo é a parte expressiva e seu conteúdo é arbitrário e convencional, entendemos que o símbolo só é o que é devido às práticas discursivas que o validaram. No contexto das construções simbólicas das cidades, o papel de concepção e validação pertence — ou deveria pertencer — também aos moradores que nelas habitam. Em outras palavras, é a partir da imaginação daqueles que residem nos ambientes citadinos que nasce e se constitui simbolicamente uma imagem de si. Dos desejos às representações, dos afetos e lembranças às

³ Charles Sanders Peirce (1839-1914), filósofo, cientista e matemático americano. Seus estudos apresentam importantes contribuições à lógica, matemática, filosofia e, principalmente à semiótica.

intervenções físicas, da cidade sentida à cidade vivida. Assim também ascendem as cidades e suas paisagens, seus palcos e acontecimentos, movidos pela constante sede de criar sobre um deserto que transborda possibilidades.

Obviamente, essas reflexões não desconsideram a ideia de que o jogo imaginário-simbólico no espaço social é mais fortemente articulado por poderes constituídos, sejam eles midiáticos, religiosos e/ou político-governamentais. Resta saber, no entanto, como se estabelece a relação entre o povo e os poderes e em que medida se configura e reconfigura culturalmente a imagem de um lugar. Pierre Bourdieu (1996) argumenta sobre uma espécie de capital de consagração, utilizado pelo Poder Econômico, capaz de conferir valor a objetos e pessoas. Bourdieu tratava de obras de arte, especialmente do campo literário, mas sua formulação pode ser útil para pensar os lugares nas cidades como territórios a que se destina valor por meio de investimentos econômicos e processos de significação cultural que ocorrem no interior desses espaços. O sociólogo francês explica de que forma a operação *Poder Econômico > convertido em Capital Econômico > reconvertido em Capital Simbólico* acontece:

A escola ocupa um lugar homólogo ao da Igreja, que, segundo Max Weber, deve "fundar e delimitar sistematicamente a nova doutrina vitoriosa e defender a antiga contra os ataques proféticos, estabelecer o que tem e o que não tem valor de sagrado, e fazê-lo penetrar na fé dos leigos": através da delimitação entre o que merece ser transmitido e reconhecido e o que não o merece, reproduz continuamente a distinção entre as obras consagradas e as ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e a ilegítima de abordar as obras legítimas. (BOURDIEU, 1996, p. 169).

O que existe, na verdade, é um processo de seleção e reconhecimento nas produções simbólicas do âmbito social, para que possam ser reconvertidas em capital econômico, ou seja, em lucro. Em

outras palavras, elabora-se um conjunto de imagens e símbolos que vão sendo criados e recriados, associados a bens e a lugares, com o intuito de lucrar economicamente através do potencial simbólico pertencente a determinada obra ou, no nosso caso, a algum lugar.

Quanto a esse tipo de processo, autores como Paulo Reyes (2007) criticam quando os investimentos governamentais nos territórios são pensados e articulados de forma monopolizada pela instituição, muitas vezes deixando de lado a opinião coletiva dos cidadãos que vivem nos locais. A partir do conceito de Design Territorial, o pesquisador vê como uma alternativa a participação local como essencial “para a construção de uma marca social coletiva no território” (Reyes, 2007, p. 6). O conceito destaca, ainda, a ideia de que, enquanto a globalização tende a homogeneizar valores, o local, em contrapartida, tende a ganhar maior visibilidade por conta de sua especificidade estética, identitária e coletivamente significativa. O que Reyes defende, em suma, é uma interação que leve em consideração não apenas como a cidade vai crescer mediante o incentivo político do Estado, mas também a importância da participação e reconhecimento dos cidadãos nesses processos.

Diante dessas perspectivas, não é nosso objetivo afirmar quais são as perdas e os ganhos como consequência das transformações simbólicas na imagem/paisagem territorial das cidades. Por ora, a ideia é evidenciar a forma como os processos se condensam, se conflitam e se alimentam mutuamente. É do nosso interesse perceber como, obliquamente (Canclini, 1997), os sujeitos sociais e os poderes institucionais dialogam e tensionam-se na construção imagético-simbólica de um lugar. É discutir como se misturam o comunitário e o institucional e, assim, identificar como vem sendo comunicada simbolicamente a imagem de uma cidade. Nesse intento, partiremos

agora para a nossa experiência em Santana do Cariri, Ceará, Brasil, cidade onde se erguem construções pelas mãos, fé e imaginação do povo, bem como pelas ideias e projetos institucionais que elaboram simbolicamente o território. Um dos principais objetivos deste trabalho é, antes de tudo, registrar tal acontecimento e sugerir a atenção e o acompanhamento das possíveis consequências políticas, culturais e simbólicas que estão por acontecer.

3. Imagens de uma terra santa: as construções simbólicas em Santana do Cariri

Na história do Catolicismo, grandes templos e santuários ocupam um lugar central na experiência dos fiéis. A lista de destinos para os bilhões de católicos ao redor do mundo é extensa, abrangendo locais de relevância histórica religiosa ou associados a aparições e experiências místicas de santos da Igreja. Entre os mais reconhecidos estão a Terra Santa, em Jerusalém; a Basílica da Virgem de Guadalupe, no México; Santiago de Compostela, na Espanha; e a Basílica de Nossa Senhora de Aparecida, no Brasil. O Brasil, com o maior número de católicos batizados do planeta, lidera disparado o ranking mundial. Esse fato reflete, entre outras coisas, a imensa quantidade de lugares que atraem milhões de pessoas em todo o território. Somente o Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida, situado em Aparecida do Norte, no interior de São Paulo, recebe cerca de 12 milhões de peregrinos por ano.

Focando na Região Nordeste, e mais especificamente no Estado do Ceará, destacam-se as cidades de Canindé e Juazeiro do Norte, com experiências consagradas em torno de São Francisco de Assis e do Padre Cícero, respectivamente. Cada uma dessas cidades possui peculiaridades distintas na relação dos fiéis com suas figuras sagradas. O que as aproxima é a forma como foram constituídas religiosamente.

Ambas têm estátuas gigantescas, estruturas físicas que abrigam diversos ex-votos e realizam romarias com a participação de católicos de todo o país. Todo ano, os rituais se repetem, reforçando a imagem dessas cidades como exemplos de "Terra Santa". Além disso, uma característica comum entre essas cidades e outras do Nordeste é que a sacralização de figuras e a transformação do território em terra sagrada foram inicialmente impulsionadas pela força e fé popular.

O aspecto curioso e digno de investigação desses fenômenos é observar como experiências nascidas do povo se entrelaçam com poderes institucionais, que buscam não apenas o desenvolvimento da religiosidade local, mas também a transformação simbólica da imagem da cidade através do estímulo de setores como o turismo e a economia. Atentos a essas dinâmicas, discutiremos a seguir as construções simbólicas de dois espaços sagrados que configuram um recente e emergente acontecimento cultural na cidade de Santana do Cariri (CE), centrado na figura de Benigna Cardoso da Silva, santa popular e primeira pessoa beatificada da história do Ceará.

3.1 Erguido pelo povo: o primeiro santuário de Benigna

O movimento religioso em torno de Benigna começou em 2005, quando um potiguar chamado Ary Gomes, após ler um livro do escritor santanense Sandro Cidrão sobre a história da "mártir"⁴, decidiu realizar uma primeira missa dedicada à "Santa de Inhumas". Antes disso, segundo Cidrão, existia apenas um cenotáfio (espaço fúnebre em memória de alguém cujo corpo não está sepultado ali) na entrada do

⁴ Sandro Cidrão é uma das principais fontes e um dos primeiros guardiões da história de Benigna. Além de ter escrito, pela primeira vez, um livro sobre a beata (Resgatando uma história de fé - Benigna), foi ele quem elaborou a primeira imagem para representá-la, "encontrou" o processo-crime e o atestado de batismo da menina, e esteve na organização de todos os movimentos populares em torno da "mártir". Por esses motivos, Cidrão é uma figura crucial para a nossa investigação.

então Distrito de Inhumas, sinalizando a proximidade do Sítio Oiti dos Cirineus, onde Benigna foi barbaramente assassinada na tarde fatídica de 24 de outubro de 1941. Aos pés desse cenotáfio, eram deixados pelas pessoas uma série de ex-votos, velas e outras oferendas, como sinais de devoção, renovação ou agradecimento por promessas alcançadas por intercessão da já então considerada santa popular por boa parte da população santanense.

Sem o envolvimento de qualquer instituição nos movimentos iniciais, as primeiras missas foram realizadas por Ary Gomes e organizadas por Sandro Cidrão, com o auxílio de populares que já acreditavam na santidade da menina. Em 2006, Gomes sugeriu a construção, no mesmo local, de um espaço para abrigar os ex-votos e receber os devotos de Benigna. Sandro nos explica como e em que momento a ideia da construção começou a ganhar forma:

(...) As pessoas participavam como podiam. Um dava um dia de serviço, as mulheres iam fazer a comida, outras pessoas davam carrada de barro, de areia, de pedra... e o Santuário começou a ser construído em Pedra Cariri, que é a pedra da nossa região (...) Então a gente começou a fazer bingos, rifas, campanhas do real, visitando casa a casa, rua a rua, pedindo a colaboração de todas as pessoas que queriam participar. (Cidrão, 2023)⁵.

* * *

⁵ Entrevista concedida por Sandro Cidrão ao autor desse trabalho. Santana do Cariri (CE), 2023.

Figura 1: Início da construção do primeiro santuário



Fonte: Arquivo Iconográfico / Sandro Cidrão

A expressão "Nonada", que abre o clássico *Grande Sertão: Veredas* (1986) de Guimarães Rosa, denota algo sem importância, um "quase nada". Utilizaremos essa expressão para refletir sobre o contexto descrito pelo santanense Sandro Cidrão e a imagem que registrou o início da construção (FIG. 1).

Observando essa fotografia, imagine, por um momento, a ausência da base concreta. O que restaria? Apenas um vago verde inabitável? Poderíamos então considerar essa paisagem como "um quase nada"? Não, se considerarmos o lugar específico onde ela se localiza: Santana do Cariri, no Ceará, Nordeste do Brasil. Uma cidade de clima predominantemente semiárido quente, mas paradoxalmente, de ricas nascentes de água doce, desafiando a ideia de um sertão totalmente desértico ou insignificante.

Santana do Cariri integra, simultaneamente, a aridez de um deserto seco e o frescor de uma vasta e preciosa floresta, a Floresta Nacional do Araripe. Assim, a cidade, frequentemente vista como um

“nada”, pode, na verdade, ser considerada por nós um Grande Deserto Verde. Essa tentativa filosófica de associar essas ideias é deliberada e convergente com a paisagem e o relato apresentados, além do início da construção do primeiro santuário dedicado a Benigna. Foi diante de um cenário vazio – sem investimentos financeiros ou terreno pré-estabelecido – mas repleto de fé (representada pelas árvores e pela crença popular, que simbolizam o verde), que os habitantes da cidade encontraram a oportunidade de erguer um espaço que concretizasse sua crença.

O santuário foi totalmente construído com pedra cariri, um termo popular para o calcário laminado da região⁶. Como Sandro Cidrão explica, é “a pedra da nossa região”, amplamente utilizada em construções civis, pisos e revestimentos. Uma visita à Capital Cearense da Paleontologia revela sua presença em diversas residências da cidade. O uso predominante deste material deve-se, principalmente, ao seu baixo custo e fácil acesso, já que ainda é abundante na região.

A pedra Cariri, de fato, é um dos indícios históricos de que, em tempos remotos, Santana do Cariri já foi submersa por um mar. Foi com esse material, que os devotos de Benigna encontraram aos seus pés, que ergueram o santuário dedicado à “mártir”.

Pedra. Água. Mar. Sertão. A história geológica dos tempos remotos em Santana do Cariri pode se comunicar simbolicamente com a história de Benigna Cardoso da Silva. Como? A concepção e início da construção do primeiro santuário é a prova concreta, literalmente, desse encontro. Essa relação pode ser decifrada, dentre outros fatores, a partir da narrativa do acontecimento que, primeiramente aos olhos do povo,

⁶ Em termos científicos, o calcário laminado é um tipo de rocha sedimentar geralmente formada em antigos mares. É nela onde são encontrados os chamados fósseis, que ficam conservados ao longo de milhões e milhões de anos.

tornou a santanense digna de devoção. É a narrativa que conta a forma bárbara como aconteceu a sua morte: Benigna costumava ir buscar água, todos os dias, numa cacimba que ficava próximo à sua residência. Foi justamente em uma dessas ocasiões, levando um pote de barro na cabeça, que a menina, com apenas 13 anos de idade, foi cruelmente assassinada por Raul a golpes de facão, após resistir a uma tentativa de violência sexual por parte do jovem. Essa narrativa localizada espacialmente no sertão do sul cearense envolvendo água - e denunciando ao mesmo tempo o dificultoso acesso à mesma nessa região - dialoga simbolicamente com a pedra utilizada para construção do espaço em homenagem à Benigna, pedra essa que, como salientamos, se origina das águas dos antigos mares que um dia existiram na cidade.

É a partir desses indícios que sublinhamos o cruzamento simbólico entre a história de Santana do Cariri, sobretudo de suas características climáticas e paisagísticas, e a história construída para Benigna, traduzida, também, na construção de um santuário. Percebemos que esse primeiro espaço sagrado, da ideia ao levante, resulta do imaginário popular da cidade, que teve como repertório para essa construção aspectos de uma identidade geológica-regional e de uma narrativa de crença e fé, movida ao longo dos anos pela memória dos santanenses. Esse foi o modo encontrado pelo povo para se utilizar do simbólico e manifestar o próprio imaginário (Silva, 2011). Dito de outro modo, esse processo nasceu por meio de um imaginário que traduziu o modo como os santanenses percebiam a Santana concreta, formada abundantemente por pedra e água, e que faz relação com a água que um dia Benigna buscava. No meio de um Deserto Verde, o povo tomou tal paisagem para produzir a própria cultura (Tetsuro, 2006), uma cultura que quis falar sobre o próprio povo e de uma figura sacralizada do lugar. A escolha do local para construir o alicerce dessa construção é outro

exemplo dessa produção. É o mesmo onde se fixou um cenotáfio, em 1941, ação que manteve, em alguma medida, a ideia indicial de sinalizar simbólica e materialmente a natureza espacial da história que narra a morte de Benigna.

Figura 2: Voluntários da construção do primeiro santuário de Benigna.



Fonte: Arquivo iconográfico/Sandro Cidrão

Pedra sobre pedra, o primeiro espaço sagrado foi ganhando forma (Fig. 2). Desde o alicerce, a construção contou com a participação de muitas mãos voluntárias e corações que testemunharam a materialização da santificação popular de Benigna. Penha Eliodório é uma dessas pessoas. Ela, residente no Bairro Inhumas desde criança, cresceu ouvindo os relatos de santidade de Benigna através de seu pai e esteve completamente envolvida no movimento em torno da santa. Em entrevista, Penha descreveu a participação voluntária da população:

Foi um trabalho de formiguinha mesmo. Seu Assis doou o terreno e Ary (Gomes) nos incentivou para a construção. A bênção da pedra fundamental foi em julho de 2005. Na romaria deste mesmo ano, ele motivou as doações. Já saímos dessa romaria com doações de barro, areia, cimento... Foi datilografado em uma folha de papel, pedindo a doação de R\$1,00 que ainda

era uma cédula verde. A gente fechava a folha formando um envelope. Com muita ousadia, já convidávamos para a inauguração. Deixávamos nas residências das famílias e depois recolhíamos. As pessoas da comunidade ajudaram nessas campanhas. (Eliodório⁷, 2023).

O detalhamento de Eliodório revela a utilização de meios de comunicação tradicionais – oralidade, datilografia, envelopes – para comunicar a ideia e convidar a população a construir coletivamente o santuário. Essas iniciativas ressaltam a ideia de Néstor Canclini (1997) de que, mesmo afetados pela modernidade, os modos tradicionais não foram substituídos pelos meios de comunicação de massa. A motivação para a obra foi, unicamente, a fé popular e o desejo de um futuro físico, retornando à ideia discutida anteriormente sobre o imaginário, uma fantasia cidadã (Silva, 2011), que tem efeito de maneira simbolicamente concreta e constitui uma nova imagem do espaço territorial, comunicada ao modo dos habitantes da cidade. Sandro Cidrão afirma que, ao fim da construção, não só a paisagem territorial ganhou um novo elemento em sua composição imagética, como o cenário do movimento em torno de Benigna também passou a ter uma nova configuração. Um desses efeitos, por exemplo, foi entregar o trabalho popular à Paróquia da cidade.

(...) E aí, com toda essa movimentação, o santuário foi se erguendo, e no ano de 2007, a romaria já foi feita no Santuário. Momento em que a gente entregou para a Paróquia, esse feito da comunidade, que foi realizado em sistema de mutirão, sem ter nenhum apoio público, nenhum apoio do poder constituído, apenas a comunidade em si e esses devotos de Benigna (Cidrão, 2023).

⁷ Entrevista concedida por Penha Eliodório ao autor desse trabalho. Santana do Cariri (CE), 2023.

Figura 3: Voluntários da construção do primeiro santuário de Benigna



Fonte: Arquivo iconográfico/Sandro Cidrão

Vale ressaltar que, inicialmente, em 2004, as celebrações dedicadas a Benigna eram chamadas apenas de missas. O termo "romaria", por sua vez, só começou a ser utilizado com o avanço da construção do santuário e o aumento progressivo do número de participantes. A ideia lançada em 2005, o desenvolvimento e, finalmente, a conclusão da obra (FIG. 3) foram fatores fundamentais para que mais pessoas se envolvessem nas romarias.

A partir desse ano, já com o Santuário, a romaria que começou com em torno de mil pessoas, já contava com a participação de mais de três mil pessoas. Em 2008, chegou a cinco mil pessoas vindo para esse momento religioso no Santuário, em Inhumas. Então, assim, foi crescendo, crescendo a cada ano. E, em 2010, a gente conseguiu sensibilizar o Bispo Dom Fernando Panico, que participou pela primeira vez da romaria de Benigna. Ano em que chegou a uma participação de sete mil pessoas. E foi nesse ano, que ele, sensibilizado, deu o pontapé inicial para que o processo de beatificação de Benigna fosse introduzido no Vaticano, pela Diocese de Crato (Cidrão, 2023).

A construção do santuário não apenas atraiu multidões de devotos, mas também despertou o interesse de instituições, incluindo a Igreja Católica. O crescimento acentuado do número de romeiros e o destaque crescente das romarias levaram a Diocese de Crato e à Paróquia de Senhora Sant'Ana, no município, a assumir a organização das romarias

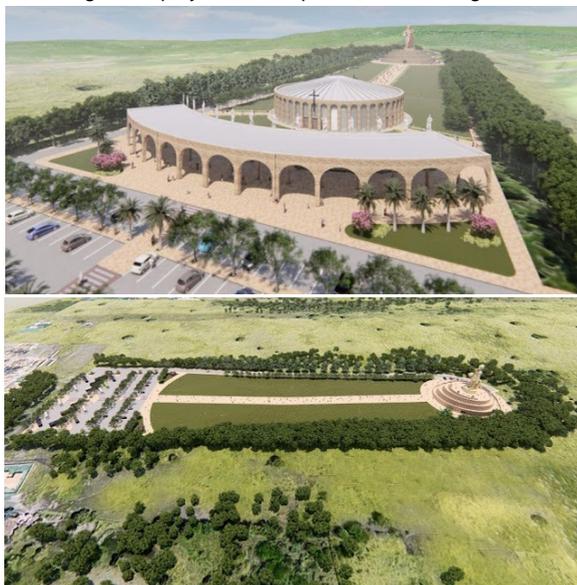
e a iniciar o processo de beatificação de Benigna no Vaticano. Com a institucionalização religiosa da causa, o cenário religioso em Santana do Cariri passou a responder a objetivos que transcenderam aqueles inicialmente estabelecidos pelo povo. A partir de então, a imagem de Benigna passou a ser buscada como uma figura oficialmente reconhecida pela Igreja Católica, tornando-se beata, a primeira da história do Ceará.

3.2 Turístico-Religiosa: a segunda construção

No dia 3 de outubro de 2019, o Papa Francisco autorizou a beatificação de Benigna Cardoso da Silva. Em abril de 2021, pouco antes da data inicialmente anunciada para a cerimônia no Vaticano⁸, o Governo do Estado do Ceará autorizou a licitação para a construção de um Complexo Turístico-Religioso em Santana do Cariri. O projeto prevê, além da construção de um santuário (já considerado o maior do Nordeste), uma estátua de aproximadamente 26 metros de altura, salas administrativas, espaços de convivência e estacionamento para carros.

Essa iniciativa demonstrou claramente a intenção do poder público de transformar a causa de Benigna em um destaque turístico, utilizando-a como uma estratégia para atrair milhares de visitantes a Santana do Cariri. Ao se configurar como um expoente de turismo religioso, o complexo visa não apenas valorizar o significado da beatificação, mas também impulsionar o desenvolvimento econômico e a visibilidade da região.

⁸ Devido ao cenário ainda desfavorável da pandemia da Covid-19, em 2021, a cerimônia marcada para ocorrer no dia 24 de outubro foi cancelada. No ano seguinte, na mesma data, o evento aconteceu na cidade de Crato-CE, e contou com a presença de cerca de 60 mil pessoas.

Figura 4: Imagens do projeto do Complexo Turístico-Religioso de Benigna

Fonte: Ascom / Governo do Estado do Ceará

Diante das imagens do projeto divulgadas publicamente (FIG. 4), observamos algumas semelhanças notáveis com o primeiro santuário. Visualmente, o novo santuário parece ser erguido predominantemente em pedra cariri, a mesma utilizada para o espaço sagrado erguido pelas mãos dos populares. Essa escolha reforça, sob uma perspectiva governamental, a associação da história de Benigna a elementos da identidade regional, com o objetivo de construir uma marca turístico-religiosa que dialoga com a própria região. Assim, o projeto do novo santuário se inspira, em parte, no primeiro espaço sagrado, refletindo a percepção do território pela comunidade local.

Além disso, a escolha do calcário laminado, por ser abundante não só em Santana do Cariri, mas em grande parte do Cariri, contribui para a redução dos custos de construção e para o aumento da circulação econômica na região. Outro ponto de semelhança é a localização do

Complexo, também no Bairro Inhumas. Essa decisão busca manter a coerência com a história de vida e morte de Benigna. O projeto inclui, além do santuário e da estátua monumental, uma trilha toda feita de pedra cariri que levará romeiros e turistas ao local do martírio. Ao longo do percurso, já foram instaladas sinalizações com trechos que narram a vida da beata, criando um trajeto que remete fortemente à via-sacra de Jesus Cristo.

No entanto, o projeto visa algo além do reconhecimento religioso e da celebração da história de Benigna. Ele procura não apenas fomentar a religiosidade em torno da beata cearense, mas também criar uma marca para Santana do Cariri que possa atrair multidões e estimular o lucro, o consumo e a projeção midiática da cidade e do Ceará como um todo. A estética e o design do projeto revelam uma tentativa de alinhar a cidade com outros destinos turísticos católicos renomados, como Aparecida do Norte, em São Paulo, e o Santuário do Monte do Templo, em Jerusalém. O objetivo principal parece ser transformar Santana do Cariri em uma nova “Terra Santa”, que atenda tanto ao fervor dos fiéis quanto aos interesses políticos e econômicos que buscam projetar a cidade no cenário global.

Para aprofundar essa análise, buscamos imagens atuais que evidenciam o andamento da construção. Verificamos que a pedra cariri está sendo amplamente utilizada e que as placas sinalizando o trajeto até o local do martírio de Benigna já foram fixadas. A base que sustentará o monumento de 26 metros de altura está em fase de conclusão, assim como a calçada do santuário. As imagens de drone (FIG. 5) revelam que o Complexo parece ser maior do que o próprio conjunto de residências do bairro Inhumas, evidenciando a grande dimensão do projeto em relação à área urbanizada do bairro. Em contraste com a vasta Chapada do Araripe que circunda a zona urbana,

o Complexo parece pequeno, mas antecipa o que Santana do Cariri pode se tornar nos próximos anos. O Deserto Verde, como o chamamos, aparece sob essa perspectiva fotográfica como um prenúncio imagético de um espaço que está sendo imaginado e concretamente desbravado. Quem participa dessa composição imagético-simbólica?

Figura 4: Registros do andamento Complexo Turístico-Religioso de Benigna.



Fonte: Ascom / Prefeitura de Santana do Cariri.

O surgimento do projeto político-turístico do Estado está diretamente ligado à consagração de Benigna pela Igreja Católica e ao consequente aumento de visibilidade que a santanense vem alcançando com o título de beata. Mas como essa construção está sendo percebida pela população local, especialmente por aqueles que iniciaram a materialização desse imaginário ao longo dos anos? A visão de Penha Eliodório, que tem sido uma das principais anfitriãs de romeiros e turistas, oferece uma perspectiva alinhada com nossa análise das possíveis motivações para o desenvolvimento do Complexo.

Na minha visão, a construção do complexo vem de encontro à grandeza do nome Beata. Pois com a beatificação, Benigna é santa para todos nós brasileiros. Pode ser venerada em todo o território brasileiro. Então, a necessidade de um espaço grande para acolhida e celebrações para grandes multidões (Eliodório, 2023).

Essas palavras encapsulam e revelam elementos de uma narrativa que coincide com os objetivos comunicados pelo projeto do Governo

Estadual. Após sua beatificação, Benigna, natural de Santana do Cariri, agora “pertence” a um escopo territorial maior: ao Brasil e, com a validação do Vaticano, ao mundo inteiro. Nesse contexto, a intenção da instituição política é transformar o capital simbólico gerado pelo movimento religioso em capital econômico (Bourdieu, 1996). Em outras palavras, o projeto regional busca conectar-se ao cenário turístico nacional e global.

Considerações finais

Enquanto o projeto continua a se desenvolver, a transformação de Santana do Cariri em uma nova “Terra Santa” demanda uma observação atenta. A construção de um complexo turístico-religioso não apenas reflete a valorização da figura de Benigna, mas também posiciona a cidade como um destino de importância crescente, tanto para o turismo religioso quanto para o desenvolvimento econômico. Assim, o percurso de construções imagético-simbólicas revela a complexa interseção entre fé, identidade regional e estratégias de desenvolvimento.

Dada os limites da estrutura deste artigo, nossa análise dos eventos é necessariamente seletiva. Baseamo-nos no material empírico disponível, incluindo imagens de arquivo da primeira construção, entrevistas com personagens locais, pesquisas na internet e uma visita ao complexo. Teoricamente e metodologicamente, buscamos criar um diálogo interdisciplinar que possa sustentar ou, pelo menos, fomentar o debate sobre esses processos em desenvolvimento, reconhecendo que categorias teóricas e métodos de análise podem ser instáveis diante da natureza igualmente mutável dos fenômenos estudados.

Antes de iniciar a redação deste trabalho, nossa intenção era discutir exclusivamente o Complexo Turístico-Religioso,

particularmente para entender como o Estado pretende comunicar a imagem territorial de Santana do Cariri. Para isso, tentamos acessar o projeto completo e entramos em contato com a Superintendência de Obras Públicas do Ceará (SOP-CE) para compreender as principais inspirações e motivações por trás do design visual e simbólico do projeto. Contudo, até o momento da redação deste artigo, não obtivemos resposta. Em paralelo, visitamos Santana do Cariri para observar a construção e conversar com residentes da cidade, incluindo Sandro Cidrão e Penha Eliodório, figuras centrais no desenvolvimento do texto.

Foi durante essa visita que a investigação tomou um novo rumo. Ao analisar o material iconográfico de Cidrão, que documenta o movimento popular por trás do primeiro santuário, tivemos uma ideia metodológica. Para enriquecer o debate, integramos as imagens da construção popular com as da iniciativa pública, permitindo uma validação hipotética: a forma como esses espaços foram constituídos se aproxima dos principais processos comunicacionais e simbólico-discursivos em torno de Benigna. Esses processos, que começaram com a apropriação popular, evoluíram e atraíram a atenção institucional da Igreja Católica e, mais recentemente, do poder público.

Mesmo antes da conclusão do Complexo, já é possível observar transformações emergentes na economia e no cotidiano de Santana do Cariri. A cidade testemunha a crescente presença de fachadas comerciais com o nome de Benigna, produção artesanal e têxtil inspirada em elementos proeminentes associados à “mártir” (como o vestido vermelho com bolinhas e o pote de barro), o aumento do fluxo de ônibus com visitantes de outras partes do Brasil, a especulação imobiliária e o surgimento de igrejas evangélicas no Bairro Inhumas.

Além do turismo científico, já estabelecido em torno da figura de Benigna, o turismo religioso em ascensão promete transformar ainda

mais o sertão que um dia foi mar. Este cenário em formação tem o potencial de reconfigurar significativamente a vida de uma cidade pequena, elevando-a a um destino turístico global. No entanto, a pergunta que permanece é: que Santana está sendo comunicada para os santanenses?

- *Penha, enquanto moradora, como você recebe a construção desse espaço?"*

- *Com grande empolgação. Mas, na minha visão, muita gente ainda não acredita na grandeza desse espaço.*

(Trecho da entrevista com Penha Eliodório)

Referências

BAITELLO JUNIOR, Norval. **O inóspito**: uma pequena arqueologia do conceito de espaço no pensamento de Vilém Flusser. In: Simpósio Flusser Studies 15. Fortaleza: UFC, 2013. Disponível em: <https://www.flusserstudies.net/person/norval-baitello-j%C3%BAnior>. Acesso em: 30 de jul. 2023.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade . Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos.

GUIMARÃES ROSA, J. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986

MARTÍN BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

REYES, Paulo. **Design Territorial**. In: XII Encontro Nacional da ANPUR, 2007, Belém do Pará. Anais ANPUR, 2007.

SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

WATSUJI, Tetsuro. **Antropología del paisaje**. Climas, culturas y religiones. Salamanca: Sígueme. 2006.

12

ESTUDAR, CRIAR, APRECIAR QUADRINHOS: DIFERENTES FACES DO CONHECIMENTO DA NONA ARTE

Rédi Roger Bauer Bortoluzzi

Introdução

As histórias em quadrinhos (HQs) são uma das grandes manifestações culturais dos nossos tempos. Da sua evolução de estampas ilustradas em sequência nos jornais até os atuais suportes digitais, que modificam a maneira como pensamos a natureza desta mídia, ela vem construindo um imaginário forte no senso comum recebendo olhares e exploração lucrativa até da indústria cinematográfica com seus *blockbusters* baseados em heróis dos gibis. Os quadrinhos já possuem algum reconhecimento até o ponto de serem chamadas de nona arte. O papel deste texto é se debruçar em como este meio se configura e é formulado o conhecimento a respeito dele.

Para entender os fundamentos do que são as histórias em quadrinhos, teremos como apoio os escritos de Scott McCloud, Thierry Groensteen, Barbara Postema e Charles Hatfield, autores que propuseram definições para os quadrinhos e os estudam minuciosamente. Também contamos com a palavra de autores nacionais como Roberto Elísio dos Santos e Waldomiro Vergueiro, além de estudiosos clássicos brasileiros como Antonio Luiz Cagnin e Moacy Cirne, que trazem perspectivas que vão além de um possível centralismo norte- americano ou europeu para tratar das HQs.

Ao desempenhar este estudo, porém, pode-se perceber claramente as dificuldades em estabelecer definições nítidas para as histórias em

quadrinhos, de onde nos valemos dos autores citados não apenas para fins de análise, mas também de separação dos elementos mais básicos a respeito das HQs e variações em modalidades como o humor gráfico.

Por fim, vamos submeter essas definições e análises a um exame crítico baseado no pensamento de Gaston Bachelard a fim de compreender a evolução do pensamento a respeito do conhecer as histórias em quadrinhos, uma reflexão de natureza epistemológica onde esperamos observar quais as rupturas que a nona arte passa atualmente, se é que tais rupturas existem, e quais os obstáculos epistemológicos que devem ser encarados, estimulando o debate em cada vez mais direções para o progresso saudável desta modalidade de expressão humana.

Quadrinhos e o debate para se configurarem como objeto

As histórias em quadrinhos possuem uma definição difícil de ser estabelecida, tanto por aspectos formais quanto históricos, uma vez que não se consegue traçar a sua origem de forma precisa.

Enquanto parece fácil traçar a origem da fotografia na imagem em um terraço francês em 1826 e o cinema na projeção dos irmãos Lumière em um café em Paris em 1895, os quadrinhos e seu marco zero têm “inumeráveis pontos de origem” (Hatfield, 2020, p. 267).

Para se ter uma ideia dessa dificuldade, se partimos de uma das definições mais populares entre artistas e estudiosos, a do quadrinhista americano Scott McCloud, estabelecida por ele na sua obra *Desvendando os Quadrinhos*, o autor sugere designar as HQs como “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (McCloud, 1995, p.9). McCloud procura se centrar na

sequencialidade de ao menos duas imagens para se construir a arte das histórias em quadrinhos e, a partir deste princípio, podemos compreender as histórias em quadrinhos em um panorama bastante amplo, que abrange até mesmo representações da vida cotidiana no antigo Egito.

Barbara Postema (2018) adota uma postura bem mais cautelosa. De acordo com a autora, o ponto de vista de McCloud “ignora as especificidades materiais e históricas da linguagem dos quadrinhos” (Postema, 2018, p. 14). A autora destaca que, embora seja importante observar características compartilhadas com outras formas de textos ilustrados e sequências de narrativa, existem características específicas das HQs que lhes dão possibilidades formais e materiais próprias, que amadureceram principalmente em função do avanço nas máquinas de impressão e reprodução mecânica.

Ainda que permaneça o problema de uma data precisa para o nascimento dos quadrinhos, adotar este ponto de partida já deixa o escopo mais preciso para compreender melhor a arte das HQs. Neste estudo, também adotaremos a subordinação dos quadrinhos ao suporte impresso, pois foi a partir deste ponto que o meio conseguiu se consolidar como comunicação de massa, amadurecer nos seus aspectos formais como uma manifestação artística distinta das demais e também evoluir ao longo do tempo.

Grosso modo, a partir das tiras e páginas em jornais, evoluindo para a revista em quadrinhos até as *graphic novels* atuais e a configuração mais recente dos quadrinhos em suportes eletrônicos, os quadrinhos devem sua linguagem, modo de funcionamento e convenções de leitura a uma dinâmica de papel tinta e reprodução mecânica. Até mesmo ao traçarmos o imaginário dos quadrinhos no senso comum ou nas suas influências em outros aspectos da cultura,

como a *pop art*, os quadrinhos são ligados ao meio impresso. A estética inspirada nos quadrinhos no design gráfico se vale de efeitos que emulam as retículas de impressão. No nosso país, um sinônimo para história em quadrinhos é “Gibi”, título de uma publicação que veiculava quadrinhos no começo do século XX, o que reforça sua identidade ligada ao meio gráfico.

Independentemente de onde se aponta um local de nascimento dessa arte, os quadrinhos se desenvolveram paralelamente em diversos pontos do mundo, e, seja qual for a configuração que se observe, seja na forma dos *comic books* americanos, passando pelos quadrinhos veiculados em álbuns da Europa até a massiva produção japonesa, o ponto comum a todos esses casos é que os quadrinhos e o suporte impresso têm uma ligação indissociável.

Um exemplo bem prático que pode ser observado em aspectos é o de algumas convenções visuais dos quadrinhos e até o cerne de seu funcionamento, têm manifestações diretamente derivadas da indústria de impressão. Um recorte ilustrativo pode ser observado a partir das revistas Pulp, que trouxeram o mesmo modelo de práticas editoriais (incluindo procedimentos comerciais abusivos em relação a remuneração e direitos autorais) e de distribuição para as nascentes revistas em quadrinhos. Uma modalidade servia de chamariz para outra e nesta venda em conjunto, editores de pulps “tornaram mais eficazes aspectos da produção e comunicação das publicações em quadrinhos: adotaram formatos de impressão padronizados e menos custosos e estabeleceram *layouts* de capa que as aproximavam visualmente das pulps” (Jones, 2006, citado por Dantas, 2019 p. 117).

Podemos ver resíduos desse modelo até hoje nos designs de capa e no modelo de *grid* de algumas casas editoriais de quadrinhos para as suas páginas e também demonstra os aspectos formais e materiais próprios

dos quadrinhos que os diferenciam de outras formas de narrativa gráfica citados por Postema anteriormente. A disposição dos quadros por meio de uma superfície, a configuração em páginas e a dinâmica de progressão da narrativa de quadrinhos se deve ao suporte impresso.

Groensteen (2015, p. 10) aponta que os quadrinhos se configuram como uma linguagem, uma vez que se trata de “um conjunto original de mecanismos produtores de sentido” e foi a partir do suporte impresso que se configuraram os elementos básicos da linguagem dos quadrinhos, que podemos observar a seguir.

Os fundamentos das HQs

A imagem, a sequência, a combinação com a palavra escrita que se encadeiam para o estabelecimento de uma narrativa são os níveis de significação fundamentais dos quadrinhos (Postema, 2018, p. 145). Os quadrinhos são predominantemente visuais, Groensteen (2015, p.17) observa que “o predomínio da imagem no cerne do sistema [dos quadrinhos] deve-se ao fato de que a maior parte da produção do sentido ocorre através dela”, mais adiante, Groensteen é enfático ao ressaltar: “a condição necessária, se não a única para que possamos falar sobre quadrinhos é que as imagens são diversas e correlacionadas de alguma forma” (2015, p.29), isso nos leva a falar da sequência entre imagens. Nas HQs, as imagens estão contidas em molduras que se dispõem em uma sequência que podem se distribuir ao longo de uma ou diversas páginas para transmitir as suas mensagens. É na sequência entre eles que estabelece a sua construção de sentido e a “conexão de uma pluralidade de imagens solidárias” (Groensteen, 2015, p. 27), o primeiro critério de sua ordem funcional é esta “solidariedade icônica”, ou seja, as imagens participam de uma sequência e, ainda que estejam

separadas, estão relacionadas entre si de alguma forma. A definição de McCloud que vimos anteriormente dita que o que cada moldura contém em um quadro, como elemento isolado, não pode ser tomado como história em quadrinhos, *a priori*, pois não existe a justaposição de imagens que caracteriza as HQs, mas a partir do momento que possui uma sequência, há o processo de conclusão do sentido entre o andamento das cenas apontadas nas imagens, então podemos falar em histórias em quadrinhos (McCloud, 1995, p. 21).

Vergueiro (2015, p. 15) faz uma crítica a este ponto de vista, exatamente pelo quão amplo ele esse mostra. Para esse autor, a definição de McCloud “Trata-se de uma definição realmente abrangente, tão abrangente que pode abranger praticamente tudo que tenha imagens colocadas lado a lado, como um álbum de figurinhas, uma mão de pôquer e uma sequência de cartas de Tarô.” Vergueiro adota a definição dada pelo pesquisador brasileiro clássico Antônio Luiz Cagnin, que assim as define: “A história-em-quadrinhos (sic) é um sistema narrativo formado de dois códigos de signos gráficos: a imagem, obtida pelo desenho; a linguagem escrita.” (Cagnin, 1975, p. 25), a partir desse conceito, Vergueiro explica que temos “graus de quadrinização” nas histórias em quadrinhos, indo desde uma história onde o elemento da imagem é apenas ilustração até o caso de algumas histórias em quadrinhos que não utilizam palavras. Porém, demonstrando que a discussão não se esgota aqui, podemos observar que a maioria das definições que observamos não tange, por exemplo, uma tira de quadrinhos que se resolve em apenas um quadro, além de abrir pontos de intenso debate em função do suporte uso de determinadas formas de imagem: as antigas fotonovelas, por exemplo, seriam quadrinhos? São discussões que evoluem junto ao pensamento a respeito das HQs.

A sequência entre quadros e a eventual distribuição por páginas implica por sua vez, que as imagens estejam, em muitas vezes acompanhadas de texto escrito. Tal relação é tal importância que Barbara Postema (2018) aponta que os “elementos quadrinhos são parcialmente pictóricos, parcialmente textuais e, por vezes, um híbrido dos dois.” O pictórico dá impulso ao processo de significação nos quadrinhos, mas os quadrinhos “não chegam a ser intrinsecamente uma forma híbrida que *precise* combinar texto e imagem.” (Postema, 2018, p. 142. O grifo é nosso), mas, a combinação palavra-imagem é o que permite complexidades e combinações mais refinadas. Palavra e imagem nos quadrinhos, quando utilizadas em apoio uma a outra criam significações que não seriam possíveis separadas.

O refinamento do encadear de páginas, por sua vez, entra nas decisões relacionadas ao *layout* de página e suas preocupações com o design. O design é, talvez, o prisma mais amplo que podemos entender os quadrinhos, diz respeito ao arranjo de painéis na página e também a relação das páginas umas com as outras no caso das obras que tenham esse volume de conteúdo, por fim, podemos entender o quadrinho como objeto físico completo: as páginas dispostas em uma revista, álbum ou livro. Quando tratamos dos pontos de design nos quadrinhos, falamos de como a narrativa se desenvolve, como aponta (Kuhlman apud Hatfield, 2020, p. 172), padrões visuais e estratégias de design literalmente compõem a narrativa.

E, somadas a todas essas decisões, os quadrinhos ainda se valem de códigos e convenções próprios como o uso dos balões de fala e suas variações para expressão de gritos, sussurros ou sons eletrônicos etc., variações nos formatos das bordas das molduras, símbolos visuais para expressar movimento, cheiros, constrangimento e muito mais, um vocabulário vasto que dá aos quadrinhos uma linguagem própria que

depende da formação de um hábito do leitor para sua completa assimilação.

Aplicações práticas do fundamento dos quadrinhos

Como exemplo prático dessas características, vamos observar o caso específico do humor gráfico e da tira cômica e como todos os pontos que levantamos se aplicam.

O humor gráfico é “manifestação de uma ideia feita através de um viés humorístico e expressa sobre um suporte que lhe permita ser vista por diferentes pessoas” (Cavalcanti apud Souza, 2014). Santos (2012) salienta que o humor gráfico, encontra-se “nas caricaturas, charges, cartuns e histórias em quadrinhos”, o autor destaca que o humor gráfico ganhou maior projeção com o desenvolvimento das técnicas de impressão e a popularização do jornal. Mais tarde, durante a disputa pela atenção dos leitores, os grandes magnatas da imprensa americana passaram a utilizar cada vez mais as ilustrações, pois influíam no aumento das vendas e o humor gráfico se desenvolveu nessa esteira. Uma vez que o humor gráfico pode se subdividir em charge, cartum, caricatura e história em quadrinhos (de acordo com Rinai apud Sousa, 2014), vamos entender resumidamente como cada um deles traduz a expressão cômica. As **charges** são um desenho humorístico com base em fatos recentes da política, cultura, esportes ou do noticiário. Seu caráter é efêmero, perdendo a comicidade ao longo do tempo. As charges têm uma relação importante com o jornalismo, construindo ilustração, contraponto e pontes intertextuais entre o restante dos textos.

No caso da charge, além do seu tempo efêmero, ela exige do leitor conhecimento dos fatos que ela satiriza mesmo no tempo atual. Seu público-alvo é o leitor médio de jornais, que está a par dos

acontecimentos e o efeito cômico pode se perder em qualquer outra faixa demográfica.

O **cartum** é um desenho humorístico que é atemporal, satirizando costumes e aspectos mais universais do comportamento humano. Também é comum aos cartuns fazer humor sem qualquer tipo de texto, com sua comicidade centrada na imagem.

Cartuns são produtos gráficos que podem variar de uma simplicidade minimalista até construções imagéticas sofisticadas, têm um apelo universal, e costumam ser palco para experimentos ou significações humorísticas mais sutis, algo que Nieuwendijk (2001, citado apud Santos, 2012, p.82) aponta: “Além disso, como um cartum foi criado é importante para sua compreensão – sua linha de trabalho, proporção e composição, método e intensidade ou grau de distorção, uso de cores ou do preto e branco.”, ou seja, o cartum pode exigir do seu apreciador algo além da comicidade fácil.

A **caricatura** é um desenho que prioriza distorção anatômica com propósitos humorísticos. Retrata em muitos casos pessoas reconhecidas, como celebridades ou políticos, sendo muito utilizadas nas charges desde os tempos da proliferação do humor gráfico na imprensa ao longo do século XIX.

Essa modalidade de humor exige certa cumplicidade do leitor. A eficácia do reconhecimento da caricatura se deve a um conhecimento prévio da figura retratada e a observação das características exageradas que o artista evidencia.

Já a **tira cômica** é um modo de história em quadrinhos no qual os quadros sequenciais narram, geralmente, uma história curta e autocontida de humor. Embora se trate de histórias curtas, com no máximo quatro quadros, a tira de quadrinhos tem a capacidade de usar todos os recursos gráficos próprios dos quadrinhos, demandando

alguma sofisticação de leitura, como a familiaridade ao processo de conclusão entre as sequências. São os quadrinhos, talvez mais do que qualquer outra das modalidades que citamos, que têm uma relação de dependência com seu leitor Groensteen (2015, p. 20) cita Federico Felini: “Os quadrinhos, mais do que o cinema, beneficiam-se da colaboração dos leitores: é contada uma história que eles contam para eles mesmos; com ritmo e imaginário próprios, que vai e volta”.

Podemos aprofundar esta noção em Postema (2018, p. 154): “Os leitores (implícitos) participam da construção do significado ao criar cenários teóricos com base na informação disponível, adaptando-o conforme informações novas ficam disponíveis”. O sentido sempre é completado pelo leitor em função da relação que os quadros tem uns com os outros, os quadrinhos, embora tratem de imagens em sequência, fazem o seu processo de significação em função dos **vazios** entre os quadros.

Cabe observar aqui o que nos mostra Cirne (2000, p. 23): “os Quadrinhos são uma narrativa impulsionada por sucessivos cortes, que são preenchidos pelo imaginário do leitor.” Embora este processo pareça natural, uma vez que a relação entre as imagens por semelhança permite que se façam inferências, de modo algum é óbvio, uma vez que as transições de quadros em uma HQ nem sempre se dão por semelhança. O processo de leitura dos quadrinhos, portanto, pode exigir grandes níveis de sofisticação da parte de quem os lê.

Riani (apud Sousa, 2014, p. 71) diz que o humor gráfico é de fácil compreensão por parte do público. Essa noção, após vermos tamanha sofisticação de recursos presentes no humor gráfico e suas vertentes, pode ser problematizada. O mesmo vale para uma das máximas a respeito do fazer quadrinhos. É o que será debatido a seguir.

As diferentes faces do conhecimento da nona arte

Ao observarmos todos estes casos e como os quadrinhos funcionam, podemos discorrer: o que é fazer quadrinhos? À luz da epistemologia básica, o que podemos trabalhar a respeito disso, podemos dizer que qualquer um realmente pode fazer HQs, em uma provocação ao fato de que “basta lápis e papel” para criar HQs? Se, espontaneamente, pedirmos para alguém criar uma HQ ela empregará os recursos básicos que enumeramos? E precisa recorrer a esses recursos?

A natureza do conhecimento a respeito dos quadrinhos pode ser colocada em vários níveis. O primeiro desses níveis é dado por uma natureza, digamos, proposicional. A maioria das pessoas “sabe o que é” uma história em quadrinhos e esse conhecimento é explicado pela presença das HQs na cultura de massas. Mesmo que uma dada pessoa não tenha contato com histórias em quadrinhos com frequência ou mesmo nunca tenha lido uma, a presença massiva destas desde fins do século 19 faz com que o que é uma história em quadrinhos possa ser reconhecido como tal, as pessoas podendo apreciar, criticar, segundo critérios da própria narrativa em quadrinhos que é transmitida. Podemos traçar um paralelo com o realismo ingênuo levantado por Bachelard e citado por Nascimento (2021). O conhecimento do que é e de como fazer uma história em quadrinhos é ditado pelo contato que temos com outras histórias em quadrinhos, há de fato, nesse caso específico, uma falta de teorias para conhecer o objeto de estudo e o senso comum dita a norma.

O leitor habitual de quadrinhos parece refletir o que entendemos como “conhecimento por contato”. A pessoa não apenas tem apenas acesso indireto ao que são os quadrinhos, mas também consome, interpreta e emite seus juízos no que diz respeito as narrativas e ao modo como é feita a arte. Mas isso não implica que a pessoa em questão

saiba fazer quadrinhos. Existe aqui uma analogia com o empirismo de Bachelard, uma vez que o senso comum é superado e o conhecimento passa a ser formulado em contato direto com as HQs por meio da leitura, um contato simples com o objeto do conhecimento.

Muitos dos que chegam à academia e se debruçam sobre os quadrinhos vêm até os estudos como leitores das HQs, a partir daí existe um aprofundamento do objeto e passa-se a um estado semelhante ao racionalismo clássico proposto por Bachelard (2005). O conhecimento, se não regido exatamente por “leis racionais da aritmética” (Colombo Junior, 2010 apud Nascimento, 2021), sem dúvida é mediado pela teoria.

Por fim, ainda observando o que aponta Nascimento (2021), a quarta e última doutrina filosófica de Bachelard (2005) é o ultraracionalismo, onde ocorre o alargamento do conhecimento, é nesta etapa que se tem a formação de um conceito complexo do objeto do conhecimento e parece mostrar certa névoa teórica na definição do que é uma história em quadrinhos, com as dificuldades para sua definição.

Entretanto, apresentar os quadrinhos, até na forma deste texto, não sintetiza o conhecimento para se fazer quadrinhos. Fazer quadrinhos implica na habilidade prática de criar HQs. Esse tipo de conhecimento pressupõe dominar técnicas e procedimentos específicos para a construção de narrativas gráficas. Escrita de roteiros, desenho e arte, a capacidade de organizar os elementos visuais e textuais em páginas e sequências e um fluxo de leitura coerente; todos elementos que vimos antes. Mesmo que exista a crença que quadrinhos foram feitos, seu autor pode na verdade ter criado um cartum, desenho humorístico e outras modalidades de criação gráfica se nos atermos às definições formais discutidas aqui. O conhecimento do que de fato é saber fazer histórias em quadrinhos é adquirido através da prática, experimentação e aprendizado com artistas ou profissionais e podemos

provocar uma questão. Depois de observar os elementos fundamentais que elencamos, de fato o conhecimento a respeito do saber-fazer está se estabelecendo?

Quando se trata de uma epistemologia dos quadrinhos, do que estamos falando? Do pesquisador, que observará de certa forma, de fora, sem se envolver na produção de quadrinhos? Do artista, que buscará exercer a sua criação com enfoques não comerciais? Do profissional que usará os quadrinhos como uma arte aplicada? Do fã de quadrinhos, que terá um envolvimento afetivo com o conteúdo? É uma questão que se torna problemática porque concepções caras à epistemologia, como por exemplo as noções de crença e verdade acabam mudando conforme cada um desses atores observa os quadrinhos e formula o seu conhecimento a respeito deles. Embora muitos artistas e pesquisadores entrem nesse universo como fãs, a relação entre os criadores, apreciadores e a sua abordagem na academia se mostra muito distanciada conforme aponta Hatfield (2010, p. 2, em tradução livre):

“Existem diferenças entre um acadêmico do jornalismo que estuda o impacto da charge e um pesquisador da área de estudos culturais que estuda a relação entre animê e mangá. Existem diferenças entre aqueles que estudam quadrinhos como livros de arte (de produção limitada) e aqueles que estudam quadrinhos como artefatos culturais populares (produção em massa). Essas diferenças não significam que os estudos em quadrinhos não possam ter uma identidade firme ou solidez institucional, mas significa que corremos o risco contínuo de irmos de encontro uns aos outros sem nos apercebermos disso. Se os estudos em quadrinhos pretendem reunir diferentes disciplinas, caberia ao campo fazer isso de forma consciente.”

O caráter interdisciplinar dos quadrinhos faz da nona arte um objeto difícil de ser compartimentado e, por consequência, difícil de ser conhecido. Talvez a própria evolução do campo o torne mais difuso, da mesma forma que a teoria da relatividade abalou a física clássica. O

campo das histórias em quadrinhos não passa por uma ruptura tão extrema quanto as ciências duras, mas surgem no horizonte alguns obstáculos epistemológicos que merecem ser contemplados. Com tantas definições e abordagens, é preciso reorganizar o conhecimento a respeito dos quadrinhos e é natural que existam desconfortos e resistências ao debate, conforme nos mostra Bachelard (2005, p.18): “diante do real, aquilo que cremos saber com clareza ofusca o que deveríamos saber. Quando o espírito se apresenta à cultura científica, nunca é jovem. Aliás, é bem velho, porque tem a idade de seus preconceitos. Aceder à ciência é rejuvenescer espiritualmente, é aceitar uma brusca mutação que contradiz o passado”.

Conclusões

As histórias em quadrinhos precisam encontrar o seu lugar, observar-se como episteme e entender qual o seu significado, seus aspectos fundamentais. As histórias em quadrinhos e o conhecimento que é formulado a seu respeito sofrem influências do tempo e também do espaço onde se configuram. O modelo do que se pensa ser quadrinhos veio muito em função dos *comics* americanos. Em geral, quando se pontua a sua evolução como linguagem, tratamos não apenas de um conhecimento formado e que evolui ao longo do tempo, mas um conhecimento condicionado por um mercado editorial específico. Diz-se que os quadrinhos evoluíram dos painéis isolados, para as tiras, para o modelo de revista em quadrinhos até as *graphic novels*. Apenas com um exemplo, com os mangás japoneses, podemos ver que esta definição não é de forma alguma universal.

Ter em mente esse entendimento será uma ponte para HQ se posicionar como um canal expressivo relevante. Se o campo deseja se

fundamentar como objeto de estudos e obter o espaço com a credibilidade que merece, é preciso avançar até a ruptura do conhecimento habitual.

Fazer HQs sempre esteve ligado ao seu nascimento como comunicação de massa. Isso traz alguns riscos para o meio como a percepção de ser superficial, infantil, raso, um produto de baixa cultura. Outro dos problemas, que é ligado ao seu caráter massivo e mercadológico, é a abordagem tecnicista que está implicada no fazer quadrinhos. O predomínio da técnica no fazer HQs acaba legitimando uma “dominação metódica, científica, calculada (...) (onde) se projeta o que a sociedade e os interesses nela dominantes pensam fazer com os homens e as coisas” (Habermas, s/d, p.46-47), assim, é necessário ir além da forte relação dos quadrinhos e uma indústria que se desenvolveu em seu entorno. Os quadrinhos, mais do que comunicação de massa, hoje são muito mais nichados, se aproximam mais da produção artística.

Também precisamos reforçar definições postas na academia, com o benefício de compreender o caráter interdisciplinar do campo. Ao longo deste texto, percebemos como algumas definições são muito frágeis e impedem o progresso dos debates. As HQs estão em um processo de ruptura no fazer, no estudar e mesmo no apreciar.

Com isso, devemos pensar em novas formas de abordar as oficinas de criação, por exemplo, de modo que elas sejam centradas em aspectos fundamentais e abrir margem para um futuro amadurecimento dos criadores de primeira viagem. É importante também entender o que é a episteme do fazer quadrinhos e como ela evoluirá em função das novas dinâmicas do conhecimento. Além disso, o quadrinho no entendimento do público, seu papel como mídia e até as ferramentas de conhecimento a respeito de como eles são feitos estão se transformando com os suportes digitais, o que essas novas configurações devem implicar?

Esperamos que este estudo sirva como uma página de abertura, tal como uma boa história em quadrinhos, para novos debates.

Bibliografia

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2005.

CAGNIN, Antonio Luis. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975. CIRNE, Moacy. **Quadrinhos, sedução e paixão**. Editora Vozes, 2000.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015.

HABERMAS, Jurgem. **Ciência e Técnica como Ideologia**. Lisboa: Ed. 70, [s.d.]

HATFIELD, Charles. Indiscipline, or, the condition of comics studies. *Transatlantica. Revue d'études américaines*. *American Studies Journal*, n. 1, 2010.

HATFIELD, Charles; BEATY, Bart (Ed.). **Comics studies: A guidebook**. Rutgers University Press, 2020.

NASCIMENTO, Edilson Araújo do. Epistemologia de Gaston Bachelard. *Revista Sergipana de Matemática e Educação Matemática*, v. 6, n. 3, p. 123-134, 2021.

POSTEMA, Barbara. **Estrutura narrativa nos quadrinhos**: construindo sentido a partir de fragmentos. Tradução de Gisele Rosa. São Paulo: Peirópolis, 2018.

13

MUSEUS E CENTROS CULTURAIS COMO EPISTEMOLOGIAS PÚBLICAS: INSTRUMENTOS DE MEDIAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

Pedro Henrique Azevedo Moreira

Do museu público aos centros de cultura e arte contemporânea

No cerne do ideal da sociedade moderna, com a formação dos Estados-nação, a criação dos museus públicos em meados do século XIX emergiu como espaços que promoviam interações diversificadas e complexas entre as subjetividades emergentes. Esses museus colocavam o visitante como beneficiário do conhecimento, enquanto destacavam as figuras do curador e do Estado como fortes agentes de mediação institucional (Semedo, 2004, p. 132). Esse caráter mediador, contudo, pode ser entendido também como potencialmente regulador e censório.

Acompanhando a ascensão da classe média e da burguesia diante do novo modelo de Estado liberal, o museu também servia como amálgama de concepções simbólicas que constituíam, como um todo, a ideia de uma “comunidade imaginada”, para tomar emprestadas as palavras do sociólogo jamaicano Stuart Hall ao se referir à formação dos Estados-nação em seu amplo estudo no campo da cultura.

Esta sociedade liberal, para além de uma nova visão política e económica, exigia a educação política, cultural e ideológica dos seus cidadãos. A procura de novas práticas sociais e simbólicas, de uma nova cultura e mesmo de uma nova moralidade é uma ansiedade constante dos liberais [...]. Era necessário criar uma “civilização” com novas formas de sociabilidade, normas, valores, práticas materiais e simbólicas. [...] o museu moderno, entre outras instituições culturais, pode ser compreendido como uma “tecnologia de governação”. (Semedo, 2004, p. 132-133).

Pensar nesse modelo de dominação ideológica implica desmembrar estruturas centralizadoras de poder em práticas e locais distintos, encontrando no museu público um forte instrumento que garantiria acesso universal a todos os membros da sociedade, com o objetivo último de regulação moral, essencialmente de matriz burguesa. Além disso, a emergência dos grandes centros urbanos, ainda que primitivos quando vistos à luz da contemporaneidade, também exigia uma reorganização geográfica das cidades, onde o museu poderia centralizar novas formas de sociabilidade, lazer, ócio e servir como ponto de referência “civilizatório”.

Para Greenhill (2000):

The museum of the modernist period, the modernist museum, which emerged in the nineteenth century, developed characteristics which were shaped in relation to the ideas and values of the period... Since this time, however, these ideas and values have been challenged, modified, put away. (Greenhill, 2000, p.21).

Num salto temporal, percebemos que, ao longo da segunda metade do século XX, a retórica do museu moderno foi colocada em xeque, à medida que os absolutos da idílica narrativa modernista ruíram em prol de valores “pós-modernos”, onde os referenciais sociais e estéticos construídos e petrificados na modernidade se estilhaçavam para dar lugar a novas narrativas.

O período que sucede a Segunda Guerra Mundial marcou, com efeito, uma renovação importante no exercício do poder em relação à dimensão institucional da cultura (Grande, 2006, p. 164). A partir daí, ela passa progressivamente a ser tratada em seu caráter de política pública, consolidando o espaço do museu como instrumento autoconsciente de seu papel social e epistemológico.

Sobre esse processo, Grande (2006) explicita:

É assim possível falar, a partir de meados do último século, de uma nova geopolítica da cultura (Matterlat, 2002), cujo palco privilegiado será já não o estado-nação (como ocorreu entre os séculos XVIII e XIX) mas a cidade-região, território à procura, desde então, de uma outra inscrição no mapa da crescente globalização econômica e cultural. (Grande, 2006, p.165).

Nesse sentido, podemos identificar, de forma sensível, a instrumentalização da cultura como chave para o desenvolvimento de boa parte das sociedades ocidentais ao longo do século XX, partindo de investimentos massivos em grandes eventos internacionais, criação de novos espaços dedicados à multiculturalidade e museus/ centros de arte contemporânea, cujos modos de fruição passaram a ser gradativamente mais democráticos.

Em busca de um novo espaço onde a multidisciplinaridade pudesse circular de forma fluida, sem embaraços que distanciassem o grande público da arte e da cultura que consome, surgiu um novo paradigma que traduzia ideias opostas à “museificação” fetichista das grandes coleções e ao elitismo cultural. Esse paradigma constitui o que chamamos de centro cultural, um espaço de caráter polivalente que promove a combinação entre cultura popular e erudita através de programas informais, abertos à cidade e de fruição potencialmente emancipadora (Grande, 2006, p. 170).

A forma como esses espaços ocupam o tecido geográfico da cidade envolve, inevitavelmente, a cultura arquitetônica. Particularmente em um momento de negação da introspecção dogmática dos museus/monumentos modernistas, esses novos equipamentos urbanos passaram a servir também como catalisadores de encontros humanos e ferramentas de “dessacralização” da alta cultura, pensados para estabelecer um diálogo direto entre a cidade e a população. A criação do Centre Pompidou, na zona operária de Beaubourg em Paris, é

paradigmática nesse sentido. Embora posteriormente tenha sido vítima de sua própria popularidade e mercantilização, ele utilizou em favor próprio a proposta de informalidade antimuseológica travestida de espírito democrático, agregador e polivalente, dando mais ênfase ao processo de recepção do que propriamente à transmissão cultural.

Concomitantemente ao processo de reinvenção do espaço museológico, é evidente o movimento de comercialização da cultura no final do século XX, quando o embate entre os blocos capitalista e socialista se dissipou, de forma simbólica e literal, com a queda do Muro de Berlim. Isso permitiu uma expressiva expansão na livre circulação de artistas, curadores e pensadores de todas as partes do mundo, radicalizando o processo de globalização que atravessa e caracteriza nossa história recente. Nesse contexto, o peso das indústrias da cultura e do entretenimento se faz sentir mais fortemente do que nunca no interior das políticas públicas e privadas.

Nunca como então, se projectará o tão longe conceito de marca institucional, à qual se ligariam processos do tipo *franchising* cultural. [...] A transformação do museu numa marca multinacional evidenciará o lado mais discutível da utilização das redes globais, mas permitirá igualmente identificar um contramodelo em organizações inseridas em contextos mais específicos. Contrariando uma lógica de colonização cultural, [...] estes outros centros procurarão (re)inventar novas formas de relação com as comunidades autóctones, ocupando áreas não-convencionais e lançando programas de revitalização local. Em qualquer dos casos, a noção de Museu, enquanto edifício da Modernidade, encontrava-se definitivamente posta em causa. No primeiro caso, pela ambiguidade da missão institucional em face da dispersão de dependências e actividades; no segundo, pela substituição do conceito de “espaço” pelo de “lugar cultural”, numa concepção mais aberta e disseminada. Em ambos, vincar-se-ia a ideia de trabalhar com a criação contemporânea, dando a conhecer directamente ao público, artistas e obras da actualidade a partir de diferentes níveis de leitura crítica e não (só) da sua exposição e catalogação numa coleção encerrada. (Grande, 2006, p.175).

Esse paradigma aproxima-se bastante da noção de “pós-museu”, no sentido de que agora a missão do curador e/ou do educador seria, justamente, mediar e instituir uma relação provocadora entre o artista e seu público, fomentando os múltiplos olhares e interpretações possíveis nesse processo de intermediação cultural. Outro impacto notável nessa nova perspectiva reside na tendência arquitetônica de reabilitar espaços urbanos esquecidos e abandonados, promovendo mudanças marcantes nos ecossistemas das cidades e gerando impactos diretos nas comunidades locais.

Funções e responsabilidades do museu enquanto agente social

Pensar na função ou no propósito desse novo modelo de museu, cujo espaço marca de forma incisiva a geografia das cidades e promove alterações no seio das comunidades locais, que busca promover ações transdisciplinares nos campos da arte e da cultura e aproxima o público das obras, ampliando o escopo de olhares e interpretações sobre as coleções permanentes e exposições itinerantes, implica, necessariamente, uma reflexão sobre seu potencial enquanto agente social e epistemológico, cuja bússola deve apontar para o combate às desigualdades sociais.

Seria ingênuo, contudo, atribuir ao museu o poder de mudar uma sociedade de forma inequívoca. Não podemos perder de vista que o alcance das ações do museu ou de determinado centro cultural é, definitivamente, limitado, e que as desigualdades inerentes a qualquer corpo social humano são estruturantes e nos impõem mais desafios do que soluções. Mesmo assim, o museu não pode ser concebido em parâmetros de discrição cultural ou neutralidade social, pois ele está implicado diretamente nas dinâmicas de poder da sociedade e pode

assumir um papel central no processo de desconstrução das narrativas oficiais de caráter excludente.

Através do gesto de seleção, métodos alternativos de exposição dos objetos, ações educativas e textos, o museu pode adotar posturas políticas contundentes. Reorganizar coleções tradicionais, desconstruindo sentidos estigmatizantes e austeros sobre culturas marginalizadas e/ou de pouca representação, é um método eficiente de promover mudanças no interior de uma comunidade. Essas mudanças, segundo Sandell (2002), podem ser acionadas em três níveis distintos: da individualidade, de comunidades específicas e da sociedade como um todo.

Tomando o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura como referência, um equipamento multidisciplinar localizado na Praia de Iracema, bairro boêmio da cidade de Fortaleza (Ceará/Brasil), podemos ilustrar o impacto que um museu ou centro cultural pode exercer na sociedade a partir dos três níveis propostos acima. Idealizado em meados da década de 1990, o Dragão do Mar foi concebido como extensão de um ambicioso projeto da prefeitura de Fortaleza para reabilitar a zona portuária da Praia de Iracema, região próxima ao centro da cidade, habitada principalmente por comunidades de pescadores. Concebido como um equipamento transdisciplinar, composto por dois museus, duas salas de cinema, um teatro, um antiteatro, uma escola de formação em artes, além de diversos espaços de convivência pública, o Dragão não apenas modificou de forma significativa a paisagem urbana de Fortaleza, como rapidamente se transformou em um ponto de referência no que tange a modelos de gestão cultural no Brasil.

A cultura de encontro ao espectador: limites entre a função social do museu e a espetatorialidade

Parte integrante da política pública do governo do estado do Ceará no âmbito da cultura, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura pôde promover impactos nos níveis:

1) individual: constituindo a base do seu corpo de funcionários por habitantes do bairro da Praia de Iracema, além de promover aproximações dos mesmos com as manifestações artísticas e culturais locais; 2) comunitário: promovendo ações de formação e fóruns de discussão sobre a programação do equipamento no interior das comunidades locais; e 3) social: aproximando membros de diversas outras comunidades de Fortaleza e do Brasil em torno de uma programação museológica e cultural que privilegia o multiculturalismo e estimula as diferenças.

Com efeito, podemos inferir que os três níveis ou instâncias propostas por Sandell (2002) estão interligados, coexistindo a todo momento em um ciclo que se retroalimenta. O caso do Dragão do Mar é paradigmático nesse sentido, pois não apenas o centro cultural foi concebido para atuar como forte agente de mudança social na cidade de Fortaleza, reduzindo desigualdades e promovendo intercâmbio entre diferentes, como também adota estratégias interessantes de democratização e acesso universal da população à sua programação.

Nessa dinâmica de reorientação do público ao centro da política cultural, tirando-o de um certo estado inerte de passividade e isolamento, podemos evocar Rancière (2019) e começar a questionar o impulso que nos leva a separar em polos tão diametralmente opostos o olhar da ação. Estaria mesmo o espectador eternamente condenado a romper com a própria condição de passividade através das ferramentas

de emancipação intelectual e comunicacional, ou será que uma estratégia mais interessante seria a de suprimir a distância que separa as ideias de atividade e passividade no gesto de observar e consumir programações artísticas no interior de equipamentos culturais? A quem serve, efetivamente, esse processo de dominação, instrumentalização e sujeição do espectador, que enrijece fronteiras e apaga as sutilezas da sua sensibilidade?

A emancipação espetatorial se inicia, de fato, quando os diversos atores que performam ao redor da cultura museológica entendem que o olhar é também um tipo de ação e vice-versa. Observar algo também configura um processo de selecionar, interpretar, articular e rearticular o repertório pessoal em função da obra, atribuir sentido, enfim, compor um poema próprio a partir do poema que nos é apresentado por meio da política cultural.

Essas histórias de fronteiras por transpor e da distribuição dos papéis por subverter confluem para a atualidade da arte contemporânea, na qual todas as competências artísticas específicas tendem a sair de seu domínio próprio e a trocar seus lugares e poderes. Hoje temos teatro mudo e dança falada; instalações e performances à guisa de obras plásticas; projeções ao vivo transformadas em ciclos de afrescos; fotografias tratadas como quadros vivos ou cenas históricas pintadas; escultura metamorfoseada em show multimídia. (Rancière, 2019, p.24)

Quando falamos da dissolução de fronteiras que cristalizam posições e saberes no campo da recepção artística, mediada por meio das programações públicas socialmente engajadas, precisamos também aludir ao fenômeno de convergência e hibridização de linguagens e experiências da arte na contemporaneidade.

As coleções dos dois museus do Dragão do Mar, que tomo como referência de análise — o MAC (Museu de Arte Contemporânea) e o MCC (Museu da Cultura Cearense) —, são compostas majoritariamente por

obras de artistas cearenses e brasileiros, e as exposições públicas (de acesso gratuito) dessas obras giram, via de regra, em torno de temas que ensaiam sobre a realidade social, cultural e política brasileira, no intuito de promover reflexão e desconstruir os discursos totalizantes e potencialmente excludentes que ocupam o imaginário sobre a realidade do Brasil.

Tomemos como exemplo a exposição fotográfica intitulada “Terra em Transe”, que entrou em cartaz em dezembro de 2018 no MAC. Composta por 420 obras de 53 artistas de todas as regiões do Brasil, ocupando as 12 salas do museu, a mostra busca lançar um olhar multifacetado sobre o abismo político em que o país mergulhou na última década, trazendo à tona as paixões e violências inerentes a esse processo, numa chave muito clara que busca dar voz aos segmentos invisibilizados e marginalizados da sociedade.

O efeito que uma exposição dessa natureza pode causar no interior de uma comunidade começa, como podemos supor, na dimensão individual e psicológica dos visitantes. Impactos imediatos tais como o aumento da autoestima, da tolerância, do senso de pertencimento e das interações cara a cara com membros de outras comunidades podem ser sentidos (Sandell, 2002, p. 5-6).

The ways in which objects are selected, put together, and written or spoken about have political effects. Their effects are not those of the objects *per se*; it is the use made of these objects and their interpretive frameworks that can open up or close down historical, social and cultural possibilities. By making marginal cultures visible, and by legitimating difference, museum pedagogy can become a critical pedagogy. (Hopper-Greenhil, 2000, p.148).

A cultura é frequentemente concebida e compreendida em sua dimensão reflexiva. Outro ponto de vista, ainda mais certo, consiste na ideia de que, além do poder de reflexão, a cultura pode ser

constitutiva. Dessa forma, os símbolos culturais podem moldar identidades em níveis individuais e coletivos, estimulando emoções, percepções e valores, influenciando a maneira como nos sentimos e vivemos. Portanto, segundo Hopper-Greenhill (2000, p. 13), a cultura também é construtivista.

Ainda assim, devemos nos perguntar: mesmo com toda a boa intenção do museu (em sua dimensão de agente social) em construir novas narrativas que privilegiem as diferenças e deem voz às culturas marginalizadas, restituindo a ação dos espectadores passivos e vislumbrando no horizonte uma possível diminuição das desigualdades sociais, é seu objetivo final passível de ser alcançado em plenitude? E como os ruídos inerentes a qualquer processo comunicacional podem reconfigurar a mensagem emitida pelo museu aos seus potenciais receptores?

Na prática, sabemos que é imensamente contraproducente crer que a mensagem transmitida por uma instituição museológica ou por um curador em determinada exposição é absorvida de forma inequívoca, sem estar sujeita a releituras, problematizações e possíveis rejeições do público. Pelo contrário, estar aberto à imprevisibilidade dessa recepção consiste em uma força do discurso institucional que deve ser abraçada.

Para Sandell (2002):

In this approach to communication, the focus is on how meaning is constructed through social life by active individual agents, within social networks... The task for communicators – or, in the museum, curators, educators and exhibition developers – is to provide experiences that invite visitors to make meaning through deploying and extending their existing interpretative strategies and repertoires, using their prior knowledge and their preferred learning styles, and testing their hypothesis against those of others, including experts. (Sandell, 2002, p.15).

Em sua “Arqueologia do Saber”, Foucault (2012) propõe uma mirada alternativa à história das ideias e à transformação do conhecimento ao longo do processo histórico. Nele, o autor destaca a influência determinante que as condições históricas de um dado momento e lugar têm para viabilizar o surgimento de um modelo de discurso dominante em uma época específica. A dimensão do arquivo, que pode ser entendida como um sistema abrangente e complexo que governa a aparição dos enunciados discursivos, evidencia a urgência da ruptura com o discurso curatorial embrutecedor que ainda permeia as instituições museológicas contemporâneas.

Um acervo museológico constitui um arquivo que orienta a produção de saberes e molda as formas de conhecimento de uma determinada instituição. Um movimento em direção à desestabilização da ideia positivista de unicidade e coerência inabalável do discurso, no interior do fenômeno comunicacional, está justamente na compreensão de que a dimensão discursiva e narrativa orientada pelo acervo não constitui apenas um sentido ou uma verdade, mas é atravessada por uma história que convoca o espectador à emancipação na construção conjunta de sentido.

Tornar público o acervo museológico por meio da pesquisa e das exposições não seria, então, o gesto político mais determinante para pavimentar um processo efetivo de transformação social? O gesto curatorial que se abre para a formação conjunta de sentido e interpretação através do olhar ativo do espectador marginalizado, assumindo o lugar da diferença como constitutiva da identidade dos sujeitos e dos discursos que caracterizam um tempo histórico, parece abrir uma interface que complexifica a própria ideia de arquivo foucaultiano como um sistema geral fechado e homogêneo que forma e transforma os enunciados.

Trabalhar ativamente na apropriação e restituição do arquivo através do exercício especulativo do olhar externo, da performance expositiva, da pesquisa e de um esforço metodológico de descrição que Foucault conceituou como “arqueológico” é a postura esperada de instituições museológicas que se pretendem agentes de transformação social. A esse respeito, o autor destaca:

A descrição do arquivo desenvolve suas possibilidades (e o controle de suas possibilidades) a partir dos discursos que começam a deixar justamente de ser os nossos; seu limiar de existência é instaurado pelo corte que nos separa do que não podemos mais dizer e do que fica fora de nossa prática discursiva; começa com o exterior da nossa própria linguagem; seu lugar é o afastamento de nossas próprias práticas discursivas. [...] O diagnóstico assim entendido não estabelece a autenticação de nossa identidade pelo jogo das distinções. Ele estabelece que somos diferença, que nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história a diferença dos tempos, nosso eu a diferença das máscaras. Que a diferença, longe de ser origem esquecida e recoberta, é a dispersão que somos e que fazemos. (Foucault, 2012, p. 148-149)

Retomando a análise institucional do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em sua forma de dar visibilidade aos arquivos museológicos e constituir elementos discursivos que instrumentalizam a cultura como vetor de transformação da realidade, devemos expor e questionar a inevitabilidade das discrepâncias e descompassos inerentes ao trabalho de um equipamento cultural público dessa natureza em relação à comunidade local. Em primeiro lugar, há efeitos positivos e negativos em qualquer grande interferência urbanística. A construção do centro cultural na zona portuária de Fortaleza gerou efeitos positivos na medida em que reativou uma área do município há muito tempo abandonada, incrementando de maneira sensível o fluxo de visitantes e o turismo na cidade. Colateralmente, os habitantes da Praia de Iracema passaram a sentir de forma violenta os efeitos da

gentrificação e conseqüente especulação imobiliária, servindo também como moeda de troca de capital cultural quando o museu passa a explorar discursos e narrativas que, ao tentarem aproximar-se da experiência da comunidade, sequestram e planificam histórias plurais.

Num país em que o abismo entre ricos e pobres é flagrante, de tal forma que as desigualdades constituem um traço fundante de sua sociedade, podemos pôr em dúvida a real eficiência da arte e da cultura enquanto instrumentos discursivos de combate às mazelas que a população sofre em sua vida cotidiana. Essa discussão pode ser ampliada, ainda, quando compreendemos que, no caso do Dragão do Mar, o discurso político institucional emitido por meio da ação do governo estadual se traduz, na prática, como manifestação cultural e artística na forma de exposições e outras programações.

Devemos realmente acreditar que o poder da instituição museológica enquanto mediadora da realidade e difusora de práticas artísticas é de tal forma indispensável que sua própria existência seja considerada inequivocamente positiva? Podemos recorrer à provocação inicial de Sandell (2002, p. 3) ao inferir que o museu não apenas dispõe de potencial para transformar a sociedade em um lugar menos desigual, como também tem a responsabilidade moral de fazê-lo, compreendendo e aceitando os desafios internos e externos e eventuais dissensos que possam surgir em sua função de agência social e epistemológica.

The suggestion that institutions might originate and express moral agency appears to personify and invest them with suprahuman consciousness. We tend to believe that because morality entails intentionality, it therefore requires consciousness. I am claiming that moral character does not imply consciousness, but rather the capacity to create meaning. Institutions possess that capacity to an extent exceeding that of any individual. (Hein, 2000, p.103)

Finalmente, uma última questão que surge ao tratarmos do tema da instrumentalização da cultura e do museu enquanto agente social autoconsciente, capaz de criar múltiplos significados e transformar a realidade de uma sociedade de dentro para fora, consiste na seguinte pergunta: como medir o valor social de um museu? Como elaborar um conjunto discursivo que possa retorcer a própria ideia de arquivo como força regulatória das experiências e da formação de saberes? Como quantificar a relevância de um trabalho cultural e artístico, seja ele de natureza pública ou privada? Com efeito, a tendência do mundo ocidental contemporâneo, cujas políticas convergem para sua versão cada vez mais neoliberal, é de trabalhar com dados concretos que possam medir a eficiência e viabilidade, do ponto de vista financeiro inclusive, de qualquer instituição cultural.

É certo que indicadores óbvios de performance, como número anual de visitantes, número de acessos ao website, dimensão do acervo, quantidade de exposições anuais, número de publicações produzidas, programas educacionais ofertados, objetos conservados e restaurados (Scott, 2002, p. 42), dão algumas respostas e constituem argumentos fortes para a expansão dos investimentos em museus e centros culturais ao redor do mundo.

Nesse sentido, os impactos transformadores que o museu pode ter na sociedade devem ser levados em consideração quando pautados no cultivo da diferença, dos desvios, das experiências intersticiais, assumindo todas as contradições inerentes às formações de vizinhanças assimétricas, dando condições para a emancipação do espectador. Deve-se considerar a soma de seu valor como instituição econômica, educacional, cultural e social. Dessa forma, os museus podem se promover enquanto agentes capazes de mediar experiências de impacto social que ultrapassam o efêmero e o transitório. Quando capazes de

fazê-lo, eles demonstram ao público e a si próprios que a experiência museológica pode ser única, autêntica e duradoura (SCOTT, 2002, p. 53).

Referências

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. 229 p. (Coleção Campo Teórico).

GRANDE, Nuno. **Museus e centros de arte: ícones de urbanidade, instâncias de poder**. Porto: Edições Afrontamento, 2006. p. 163-179.

HEIN, H. **The museum in transition: a philosophical perspective**. Washington: Smithsonian Institution, 2000.

HOPPER-GREENHILL, E. **Museums and the interpretation of visual culture**. New York and London: Routledge, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

SANDELL, Richard. Museums and the combating of social inequality: roles, responsibilities, resistance. In: SCOTT, Carol (org.). **Museums, Society, Inequality**. New York: Routledge, 2002. p. 03-23.

SCOTT, Carol. Measuring social value. In: SCOTT, Carol (org.). **Museums, Society, Inequality**. New York: Routledge, 2002. p. 41-55.

SEMEDO, Alice. **Da invenção do museu público: tecnologias e contextos**. Revista da Faculdade de Letras, Porto, v. 3, p. 129-136, 2004.

14

MESMOS CORPOS, NOVAS HISTÓRIAS: O CICLO DA REPRESENTATIVIDADE

*Carolina Tavares Matos*¹

1-Introdução

Com a consolidação e o fortalecimento de movimentos sociais em prol da população LGBT, a palavra representatividade vem sendo constantemente usada para se referir a ocupação de espaços onde as pessoas que fazem parte desse movimento antes não eram bem-vindas. Adotemos a cultura audiovisual como campo para esta discussão. Por um lado, essa ocupação é vista como revolucionária e de grande impacto para sujeitos marginalizados que foram por muito tempo apagados da história e da memória coletiva. Por outro lado, porém, é válido lançar um olhar crítico sobre a presença desses corpos à margem² nestes espaços.

Até que ponto a representação dessas pessoas, a depender do modo como é feita, influencia positivamente ou negativamente na percepção sobre elas? Mais que a presença deste corpo neste espaço, qual o contexto e qual a narrativa construída a partir dele?

Seja no cinema, na televisão, ou nas mais diversas manifestações da cultura audiovisual, é observado um ciclo da representatividade em que essas plataformas, quando utilizadas por um grupo hegemônico e sem preocupações reais com causas sociais, se tornam ferramentas que perpetuam estigmas sobre determinada parcela da população, alguns de

¹ Discente do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social na Universidade Federal do Ceará.

² Entende-se aqui como corpos marginais sujeitos que são excluídos da sociedade e diminuídos diante do Estado e do poder público a partir de conceitos de cor, classe, gênero e sexualidade. Corpos e sujeitos que vivem à margem de uma sociedade dominada por um grupo hegemônico QUINALHA (2022).

maneira direta, ridicularizando e desumanizando, e outros por trás de uma máscara de representatividade³.

Ao longo da pesquisa sobre sujeitos LGBTQIAP+ na sociedade e a percepção sobre seus corpos, desde Nascimento (2021) até Quinalha (2022), bem como a pesquisa sobre estas narrativas na cultura audiovisual, principalmente a partir do trabalho de Chamusca (2013), observa-se que este ciclo abordado pode ser compreendido da seguinte maneira: um indivíduo que é marginalizado socialmente (1), seja a razão qual for, assim será representado (2) em produtos audiovisuais e a partir dessa representação se criarão e alimentarão estereótipos (3) que irão nortear a interpretação (4) sobre este indivíduo na sociedade.

O CICLO DA REPRESENTATIVIDADE



FONTE: Carolina Tavares (2024)

³ Utilizo o termo máscara de representatividade para me referir a produtos audiovisuais que se sustentam em personagens QUEER para vender uma imagem de acolhimento para esse público mas que na verdade estão apenas usando esses poucos personagens para lucrar. A ideia de representatividade, quando olhada pelo viés capitalista, pode se tornar um comércio lucrativo. Outros termos já usados na academia para se referir a essa monetização em cima de corpos QUEER são Pink Money e QUEERbaiting, ambos dizem respeito ao movimento de levar esses corpos para o centro do debate e se aproveitar deles ao passo que as pautas políticas desses corpos são esvaziadas.

Existem, portanto, dois caminhos: o primeiro diz respeito às questões sociais que organizam os indivíduos de maneira hierárquica a partir de conceitos de cor, classe, gênero e sexualidade e os dividem entre mais ou menos dignos de direitos e acessos, etapa 1 e 4 do ciclo. O segundo sai da esfera social e entra na da comunicação, a representação na cultura audiovisual passa a ser uma questão quando ela não se preocupa em ser fidedigna ou humana com os sujeitos que serão explorados nas narrativas e apenas reforça e reproduz estereótipos que empurraram ainda mais determinada parcela da população para a margem da sociedade, etapa 2 e 3 do ciclo. Diante deste cenário e pensando nesse ciclo proposto, observa-se que um fator alimenta e se alimenta do outro.

Apesar de iniciar a discussão sobre narrativas marginais de modo geral, levando em consideração a natureza desta pesquisa e visando um recorte mais preciso a fim de um melhor resultado, daqui em diante essas narrativas marginais serão abordadas a partir das narrativas trans. São vastos os exemplos de personagens trans que ao longo da cultura audiovisual foram usados de maneira caricata. Programas de humor que invisibilizaram esses sujeitos, personagens que tinham toda sua trama em torno de sua genitália, exposição desses corpos como em um zoológico e lançados ao público sob o questionamento se aquele indivíduo era homem ou mulher de verdade ou não. Personagens como Ninete na telenovela *Tieta*, Ivan na também telenovela *A força do querer*, Tabu no filme *Madame Satã*, Natasha da série *Segunda chamada*, todos estes, por mais que se diferenciem uns dos outros em pequenos detalhes, obedecem a essa lógica do ciclo da representatividade de ditar as tramas cabíveis para pessoas trans.

Se torna pertinente um entendimento sobre a funcionalidade dessas representações para que não se caia numa armadilha de apontar

os meios de comunicação e a cultura audiovisual como uma vilã e única responsável pela estigmatização de narrativas dissidentes. Essas plataformas, essas telas, são palcos. Neste palco, porém, alguns corpos foram por muito tempo fadados à subserviência à cisheteronormatividade.

Vale lembrar também que como Louro (2008) bem já discutiu anteriormente, a cultura audiovisual desenvolve pedagogias da sexualidade e a partir delas aprendemos a nos relacionar, formamos nossa subjetividade e nos vemos em personagens e situações lá retratadas. As representações audiovisuais e como elas chegam até o espectador são engrenagens na construção do senso comum e percepção a respeito de terceiros. Louro (2008, p. 82), afirma que: "Estou convencida de que os filmes exerceram e exercem (com grande poder de sedução e autoridade) pedagogias da sexualidade sobre sua plateia."

Complementando a ideia de Louro, Chamusca (2013) discorre sobre como a cultura audiovisual influencia a percepção sobre corpos trans e a importância de fazer essa dissociação, "análises sobre os modos como travestis e transexuais são representados nos meios de comunicação são relevantes e necessárias, sobretudo, porque vivemos em um contexto no qual a visibilidade sociocultural e a visibilidade midiática se confundem" (Chamusca, 2013, p. 9).

No que diz respeito ao percurso metodológico, esta pesquisa de natureza básica se enquadra como qualitativa e parte, primeiramente, de uma etnografia e observação da situação de sujeitos trans na cultura audiovisual, secundamente, se realiza uma pesquisa bibliográfica e, por fim, uma interpretação dos dados coletados. Isto a fim de alcançar o objetivo de caracterizar e descrever esse ciclo da representação que nada tem a ver com representatividade e pouco agrega a narrativas marginais.

2- O ciclo da representatividade:

Para alguns pesquisadores do tema, o ponto de partida da discussão sobre corpos trans na mídia brasileira pode ser contado a partir de Roberta Close. Veras (2016), por exemplo, diz que essa aparição da modelo Roberta Close causou um tipo de comoção erótica em rede nacional onde o corpo trans passou a ser centro de discussões e invalidações. O título da capa da revista em que a modelo estampou dizia: A mulher mais bonita do Brasil é um homem. A frase, além de violenta, já revela um dos norteadores sobre a percepção de corpos trans.

As fotos de uma transexual nua – enquanto Roberta começava a se afirmar como transexual, grande parte dos meios de comunicação brasileiros a classificou como travesti – em uma revista masculina de circulação nacional direcionada a um público hétero-orientado causaram uma “comoção erótica” na nação. (VERAS, 2016, p. 169)

Apesar do fato de que discutir representação em produtos audiovisuais signifique diretamente discutir ficção, é válido tomar Roberta Close como ponto de partida pois toda a situação criada em torno de sua genitália já revela os parâmetros de interpretação sobre esses corpos. Ter toda a subjetividade resumida à genitália e a ser um homem ou uma mulher evidencia a posição exploratória a qual corpos trans são empurrados. Sua identidade é questionada e sua função se resume a servir de entretenimento para outros. Essa posição de subserviência de corpos trans em relação a corpos cis e héteros ao longo da cultura audiovisual é observado também em outros momentos.

O documentário *Revelação* (2020), da Netflix, reúne nomes influentes da arte e do pensamento trans na cultura audiovisual para falarem sobre sua resistência na área em meio a tantas questões que tentam os paralisar. Nas quase duas horas de duração os participantes

analisam o impacto das produções de Hollywood na cultura trans, uma das participantes convidadas, a atriz e educadora Alexandra Billings (2020) diz que falar sobre o corpo dissidente de gênero no cinema é falar sobre a criação do cinema pois, procurando bem, esses corpos sempre foram retratados.

Dando continuidade à fala de Alexandra Billings, a historiadora Susan Stryker (2020) afirma que um dos filmes que é frequentemente creditado como precursor da montagem cinematográfica, JUDITH of Bethulia. D.W Griffith, 1914, um dos primeiros filmes que usa os cortes de cena como passagem temporal, tem a presença de um personagem que não corresponde aos padrões de masculinidade do império do rei Nabucodonosor, sua figura é lida como emasculada, uma persona não binária, dissidente dos padrões de gênero. A historiadora ainda finaliza dizendo que as pessoas trans e o cinema cresceram juntos.

Nota-se que a resistência é uma característica inerente a grupos marginalizados por contribuição de fatores históricos, sociais, econômicos, religiosos e por vezes até por questões alimentadas pela cultura audiovisual. A população trans viu por muito tempo os seus corpos serem ridicularizados no cinema e na tv. Esses sujeitos dissidentes de gênero foram empurrados para posições de subserviência. Sobre essa pauta a atriz e produtora Laverne Cox complementa:

Acho que, por muito tempo, a forma como pessoas trans foram representadas na tela sugeriu que não somos reais, sugeriu que somos doentes mentais, que não existimos. E ainda assim, aqui estou eu. Ainda assim, aqui estamos, e sempre estivemos (Laverne Cox, 2020).⁴

⁴ Extraído do Documentário **REVELAÇÃO**. Sam Feder. Netflix. 2020.

2.1- Marginalização

Dando início ao ciclo, a primeira etapa desse esquema é a marginalização social preexistente e vivida por sujeitos dissidentes de gênero. Se apoiando nas ideias iniciais de Foucault⁵, o teórico Quinalha (2022) aponta que a partir do discurso os sujeitos se sobrepõem em relação aos outros. O discurso aloca determinada parcela da população numa posição de pecador, logo, inferior.

Quinalha (2022) vai afirmar que existe uma política da língua e da palavra que tem como objetivo organizar os sujeitos de maneira hierárquica através do discurso. Se um grupo usa do discurso para dizer que outro grupo é menos digno, assim será.

Nesse entrelaçamento, há um inescapável efeito formativo: nomear alguma coisa também significa construir e localizar socialmente aquilo de que (ou com que) se fala, bem como aquele que se fala. Sujeitos e objetos têm seus sentidos e posições definidas por meio de discursos, que não apenas descrevem, mas nomeiam e constituem as identidades (Quinalha, 2022, p. 33).

O ato de nomear as pessoas e nomear os modos como se relacionam com seus corpos e com outros indivíduos é uma maneira de alocar essas pessoas num lugar social em relação à norma. Se o que era tido como correto era que o indivíduo que nascesse com pênis se identificaria como homem, se comportaria como homem, se relacionaria com mulheres e assim por diante, aquele que fugisse a essa regra seria marginalizado. O indivíduo marginalizado, portanto, é aquele que está assujeitado pelas relações de poder.

Ao longo da história diversos discursos foram pouco a pouco violentamente minando a vida de sujeitos dissidentes de gênero e

⁵ Para o filósofo e historiador existe uma articulação íntima entre saber, poder e prazer capaz de constituir e gerir indivíduos e populações (1985).

sexualidade. Representações que depreciavam estes sujeitos criavam a imagem deles a partir de estigmas. Seja na religião, para a medicina ou para o poder jurídico, corpos que fugiam à norma eram desprezíveis, inválidos, errados.

Em determinados períodos, prevaleceu um discurso religioso que enquadrava as sexualidades e os gêneros dissidentes como pecados. Em outros momentos, emergiram com maior força os discursos médico-científicos que rotulavam como patologia ou doença. Por vezes, tornaram-se hegemônicas as visões jurídicas e criminológico que reforçavam a associação das homossexualidades crimes e contravenções. Sem falar nos discursos jornalísticos e literários que contribuíram para decantar, culturalmente, estereótipos das pessoas LGBTI+ (Quinalha, 2022, p. 34 -35)

Observa-se, portanto, o discurso sendo usado como ferramenta para marginalizar o indivíduo e impor uma posição de inferioridade a ele. O “eu versus o outro” onde o eu é a norma e o outro é tudo que foge dela, é alimentado por diversas fontes, sendo uma delas a cultura audiovisual. Numa ideologia cisheteronormativa existe uma ordem compulsória que organiza e determina sexo, gênero e desejo (QUINALHA, 2022).

O discurso e a linguagem são dispositivos de poder na medida em que são usados para distinguir grupos, marginalizar e fazer com que um tenha certo domínio sobre o outro (FOUCAULT, 1985 apud QUINALHA, 2022). Se o discurso é um poder e quem tem esse poder em mãos o utiliza para estigmatizar e marginalizar um grupo, cabe a este grupo disputar narrativas e ocupar novos espaços para contar suas histórias, se tornar protagonista (Nascimento, 2021).

2.2- Representação

Após uma análise bibliográfica é possível pensar nas narrativas audiovisuais como representações sociais, porém, por motivos

terceiros, a representação de pessoas trans ao longo da história do audiovisual não se preocupou em ser fidedigna ou empática com essas narrativas. O que se observa, como mencionado por Cox (2020) e Striker (2020), é que o corpo trans, quase que majoritariamente, ocupou nesses espaços o papel de laçao, servil a cisheteronormatividade e outras políticas de estruturação social.

Aqui se faz pertinente um maior aprofundamento sobre o conceito de representações para se caracterizar o ciclo da representatividade. Para Moscovici (2003), as representações são o ato de materializar algo, desde uma pessoa até um acontecimento ou comportamento. A partir desse entendimento cria-se uma ideia onde, após essa materialização se torna uma imagem⁶, algo quase palpável, o conceito sobre o que antes era ideal agora é imagem e os dois se confundem, são mesclados.

É entre essa confusão sobre o ideal e a imagem que nasce o senso comum e se forma a subjetividade, ou seja, neste caso a percepção sobre corpos trans a partir da cultura audiovisual e os signos por ela utilizados para construir essas narrativas. Por representar figuras convencionais ao entendimento humano, as definições sobre o que é imagem e o que é ideal se confundem. Moscovici (2003) ainda aborda o tema da representação da seguinte maneira:

Um sistema de valores, ideias e práticas, com uma dupla função: primeiro, estabelecer uma ordem que possibilitará às pessoas orientar-se em seu mundo material e social e controlá-lo; e, em segundo lugar, possibilitar que a comunicação seja possível entre os membros de uma comunidade, fornecendo-lhes um código para nomear e classificar, sem ambiguidade, os vários aspectos de seu mundo e da sua história individual e social (2003, p. 21).

⁶ De acordo com Areal (2012), a imagem neste contexto pode ser entendida como a representação de qualquer outra coisa. Trata-se de um processo de mediação entre algo e sua representação. A imagem pode ser aqui compreendida como uma mediação.

Buscando descrever como acontece esse processo de materialização de um ideal na ficção, e sendo correspondente ao entendimento da representação como um sistema de construir e interpretar significados, Chamusca (2013), chega à conclusão de que representações podem também ser entendidas como:

algum tipo de imitação de objetos, eventos, processos e relações por seus representantes, com a finalidade de retratá-los, de modo que as representações teriam basicamente um caráter analógico. Assim, na história da filosofia ocidental, a ideia de representação se relaciona com a busca pela apreensão da realidade por meio de sistemas de significação, sendo a representação uma tentativa de tornar o “real” presente (2012, p. 65).

Representação é, portanto, uma maneira de retratar um indivíduo a fim de promover discussões e debates a partir dele e do recorte feito sobre o mesmo. A representação é o ato de transformar o verídico no fictício. Retratar sujeitos. Materializar os seres.

2.3- Estereótipos

O estudo de Chamusca (2013) se faz novamente presente nesta pesquisa pelo fato dela falar sobre o papel dos estereótipos na construção da representação. Para a teórica, “o estereótipo reduz toda a variedade de características de um determinado grupo social a alguns atributos considerados essenciais” (2013, p. 67). Observa-se, portanto, que na construção dessas representações, dessas narrativas, as subjetividades das pessoas trans são reduzidas a estereótipos, e a partir desses estereótipos é construída a percepção sobre esses corpos no cotidiano.

Sendo estereótipos a redução ao essencial, ao que é preciso para caracterizar tal indivíduo, é válido questionar o que é o essencial sobre corpos trans. Que sofram disforia? Que não possam se apaixonar pois o sujeito amado terá problemas com a aceitação sobre a genitália dessa

peessoa trans? Considera-se que a partir do momento que esses sujeitos passarem a ser protagonistas de suas histórias esse essencial será reformulado. Como posteriormente já afirmou Nascimento (2021), a transgeneridade é plural, porém, única para cada indivíduo.

Ainda sobre estereótipos, Lippman (1922) os define como recursos utilizados pelos seres humanos para dar sentido ao mundo. Uma ferramenta pela qual o ser humano traduz os signos ao seu redor. Sousa (2004, p. 115) aborda estereótipos como esquemas cognitivos de abordagem da realidade. Ainda para o teórico:

Os estereótipos são, portanto, redutores, minimizando as diferenças entre os elementos que nele se podem enquadrar (o estereótipo dos ciganos minimiza as diferenças entre eles). O problema é que, quando nos falamos de alguma coisa da qual temos uma imagem estereotipada, tendemos a recorrer a estereótipos para interpretar a mensagem. Os estereótipos não funcionam isolados. Eles fazem parte do sistema lógico e coerente com que olhamos para o mundo. Todos temos imagens de padres, freiras, maçons, burgueses, comunistas, muçulmanos, construtores civis, cientistas, teóricos da comunicação, professores, etc. e tendemos a recorrer a todas essas imagens estereotipadas para conferir sentido ao mundo. Quanto mais usamos a emoção em detrimento da razão, quanto mais enveredamos pelo conhecimento do senso-comum em detrimento do pensamento racional (filosófico ou científico), mais tendemos a cair num pensamento estereotipado (2004, p.115)

Neste sentido, os estereótipos podem ser entendidos como aquilo existente entre o ideal e a imagem criada de algo, um encurtador de significados. Uma atribuição de sentido a algo através de características. O entendimento sobre estereótipos é necessário neste momento, pois é a partir dessa representação, calcada por estereótipos, que se construiu a imagem de pessoas trans como corpos abjetos, marginais e desmoralizados na cultura audiovisual. Logo, uma narrativa estereotipada é uma narrativa que apenas resume um indivíduo ao que o outro julga ser essencial.

2.4- Subjetividade

Sendo a subjetividade aquilo que se refere ao íntimo de cada indivíduo, seu modo único de interpretar o universo sócio-cultural ao seu redor, a forma como essa subjetividade é construída resulta no ser humano formado. Essa construção se refere à última etapa do ciclo.

Se a personagem da mulher trans era abordada como uma figura masculina que apenas fingia ser mulher, independentemente do objetivo, o público, que desenvolve a subjetividade a partir daquele produto, passa a entender as pessoas trans da vida real dessa maneira. Para Foucault (1979), a subjetividade se trata do processo que o indivíduo trilha para se tornar e se entender como sujeito. A cultura audiovisual, neste contexto, é considerada um dos grandes contribuintes para a construção dessa subjetividade. Ainda a respeito das teorias sobre o seu processo de formação:

A subjetividade,[...] é formada na relação do sujeito com o outro, processo mediado pela linguagem e pelo contexto histórico-cultural. O psiquismo dos indivíduos se desenvolve pela apreensão de signos e significados, que, por sua vez, são construídos socialmente nas relações entre os homens (AITA, FACCI. 2011).

Levando em consideração que a mídia tangencia comportamentos, desde vestimentas até o modo de se expressar. É justa a associação de que se essas pessoas, esses corpos dissidentes, quando são exclusivamente abordados de maneira estigmatizada, contribuem fortemente para que dessa mesma maneira sejam recebidos na vida real, no cotidiano. Se o homem desenvolve sua subjetividade também a partir da relação com os outros, o modo como os outros lhe são apresentados é importante.

O homem constitui sua subjetividade mediante o processo de apropriação dos conhecimentos construídos historicamente, desenvolvendo, assim, suas funções psicológicas superiores, tais como raciocínio lógico, pensamento

abstrato, capacidade de planejamento, entre outras funções. Esse é um aspecto fundamental para o desenvolvimento da subjetividade e está assentado, também, na relação com outros homens (AITA, FACCI. 2011).

Se o indivíduo cresce construindo sua subjetividade a partir da narrativa de pessoas trans que são tangenciadas pelo erotismo em torno de sua genitália, ou sendo abordada em produtos midiáticos como pessoas desmoralizadas e menos dignas, tendo esse como seu único referencial sobre pessoas trans, em que momento este indivíduo vai enxergar esses corpos para além destes estereótipos?

Levando em consideração a ideia de que as maneiras como as representações de narrativas trans se desenvolvem são agentes de formação do senso comum, visto também que este é fortemente alimentado pela cultura audiovisual, é possível concluir que este é o fim mas também o início do ciclo.

Essas imagens que representam algo se tratam de interpretações de terceiros sobre distintas histórias, aqui se atendo às narrativas trans, que são construídas a partir de estereótipos (CHAMUSCA, 2013). Levando em consideração que essas imagens moldam comportamentos e relações, é possível observar que o modo como corpos trans foram representados, tiveram sua imagem construída, resulta posteriormente na compreensão e na percepção sobre estes corpos.

A pesquisa sobre representação e percepção ainda esbarra nas teorias e conceitos da semiótica ou semiologia. Para Sousa (2004), esta ciência que estuda os signos e a interpretação sobre os mesmos tem como objetivo “desvelar a relação entre enunciadores, enunciados, receptores e contexto, na perspectiva da utilização de signos pertencentes a determinados sistemas de signos” (p. 104). A partir das teorias do escritor pode-se entender a representação como algo que está

entre o significado e o significante. Um meio que baliza a forma como os seres interpretam uns aos outros.

Observa-se, portanto, que as narrativas trans que se encaixam nesse ciclo contribuem para a continuidade da história única⁷ contada sobre estes corpos. Se um grupo de indivíduos é majoritariamente abordado pelo viés da estigmatização, como fazer do audiovisual uma ferramenta para que os indivíduos desse grupo se sintam capazes de romper com os estereótipos sobre seus corpos? É preciso, portanto, reconhecer esse ciclo para que ele possa ser desconstruído.

Conclusão

Conclui-se, portanto, que apesar de muitas mãos, personagens e narrativas trans terem construído a cultura audiovisual, a representação dessas pessoas nesse meio esteve frequentemente associada a questões sociais preexistentes de estigmatização e marginalização, ou seja, os estereótipos atravessam essas narrativas.

Como Chamusca (2013) explica, as representações não estão alheias às relações de poder que organizam a sociedade. Logo, se o corpo trans sofre estigmatização no meio social, ao partir para a ficção e representação, ele também será condenado e repreendido. Neste contexto também é válido trazer à tona a ideia de Chamusca (2012) de que a televisão, e outros meios que constroem a cultura audiovisual, não são os culpados pela criação de violências, esses meios apenas pulverizam essas ideias.

Não existe, portanto, um vilão ou um mocinho, existe um processo onde a estigmatização de corpos trans é ampliada por produtos

⁷ Conceito da feminista e teórica Chimamanda Adichie (2009) que diz que quando uma história é abordada sempre por um mesmo grupo ou lugar social ela será narrada a partir de um único olhar produzido através de estereótipos.

audiovisuais, que por sua vez, usam de estereótipos para representar esses corpos, ou seja, este ciclo da representatividade proposto. Este esquema pode ser visto, portanto, como um ciclo que se retroalimenta onde o corpo trans se afoga cada vez mais num abismo de estigmatização e fortalecimento de violência nas suas diversas formas de manifestação.

Entender esse cenário e a forma como esse mecanismo funciona é necessário, pois a partir disso será possível traçar novas perspectivas para narrativas trans e narrativas marginais de modo geral na cultura audiovisual. Bem como é fundamental para que não se caia na armadilha da representatividade.

Romper com esse ciclo significa romper com a história única construída em torno de narrativas trans como sujeitos abjetos, vulgares, perigosos, temíveis. A teórica e feminista Chimamanda Adichie (2009) nos alerta sobre o perigo de uma mesma história contada repetidas vezes sobre um povo, uma única história paralisa, transforma aquele indivíduo no que a história diz sobre ele, cria estereótipos, e estes estereótipos, por sua vez, não contemplam toda a experiência e subjetividade do indivíduo.

Contar narrativas trans pelo mesmo viés os limita. Uma única história rouba das pessoas sua dignidade. Ainda para Adichie (2009), “histórias importam, muitas histórias importam. Histórias vêm sendo usadas para expropriar e tornar maligno, mas também podem ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo mas também podem recuperar a dignidade perdida”⁸.

⁸ Trecho extraído da fala de Chimamanda Adichie no seu discurso ao TEDx.

Ainda, se pensarmos representatividade como a capacidade de algo representar um grupo, a representatividade será positiva e benéfica quando através dela for possível se enxergar nas telas. O ciclo da representatividade será reestruturado apenas quando os indivíduos se olharem e se sentirem possíveis a partir daquelas histórias e não limitados por elas.

Aquilo que é julgado como essencial será posto em análise quando indivíduos marginalizados deixarem de ser apenas explorados e passem a ser protagonistas de suas narrativas. Não tendo mais falas ou mais tempo de tela, mas sendo decisivos no modo como suas histórias serão contadas.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **The danger of a single story**. 2009.
- AITA, Elis Bertozzi; FACCI, Marilda Gonçalves Dias. Subjetividade: uma análise pautada na Psicologia histórico-cultural. **Psicologia em revista**, v. 17, n. 1, p. 32-47, 2011.
- AREAL. Leonnor. **O que é uma imagem?**. 2012
- CHAMUSCA, Tess Pirajá. **Das calçadas à tela da TV**: representações de travestis em séries da Rede Globo. 2013.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- LOURO, Guacira Lopes. **Cinema e sexualidade**. Educação e realidade, v. 33, n. 01, p. 81-97, 2008.
- LIPPMAN, Walter. **Opinião pública**, Madrid: Editorial Langre. 1922
- MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. Petrópolis: Vozes, 2003.
- NASCIMENTO, Letícia. **Transfeminismo**. Editora Jandaíra, 2021.

QUINALHA, Renan. **Movimento LGBTI+**: uma breve história do século XIX aos nossos dias. 2022.

REVELAÇÃO. Sam Feder. Netflix. 2020.

SOUSA, Jorge Pedro. **Elementos de teoria e pesquisa da comunicação e da mídia**. 2004.

VERAS, Elias Ferreira. **O fenômeno Roberta Close” e as “sexualidades periféricas**. Esboços: histórias em contextos globais, v. 23, n. 35, p. 168-181, 2016.

PRESSUPOSTOS EPISTEMOLÓGICOS DA COMUNICAÇÃO ALTERNATIVA E DA AFROCENTRICIDADE EM DIÁLOGO COM A MÍDIA NEGRA

*Nayara Nascimento de Sousa*¹

Introdução

No Brasil, há uma consolidada literatura que discute a comunicação alternativa em seu cerne, especificidades e suas reconfigurações. A recente obra de Peruzzo (2024) se dedica a esmiuçar os fundamentos epistemológicos e teóricos da Comunicação Popular, Comunitária e Alternativa, sendo útil tanto para a pesquisa acadêmica quanto para as iniciativas que forjam esses tipos de práticas. Deste livro, nos interessa particularmente o quarto capítulo “Matrizes epistemológicas da comunicação popular e comunitária”, no qual a autora discute as matrizes teóricas que sustentam a posição epistêmica dessa subárea do campo da Comunicação.

Na concepção de Peruzzo (2024, p. 17), a Comunicação Popular, Comunitária e Alternativa é “caracterizada como a comunicação dos setores organizados das classes subalternizadas em suas lutas por transformação social e democratização da cidadania”. Apesar desse abrangente traço em comum, a comunicação popular, comunitária e alternativa possui arranjos bastante diversificados e que podem se diferenciar substancialmente. Nesse sentido, a comunicação alternativa perpassa desde as iniciativas empreendidas por movimentos sociais e comunitários, até as de caráter noticioso (Peruzzo, 2024).

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC. Bolsista CAPES. E-mail: nayara.nascimento@discente.ufma.br

Dentro do escopo da comunicação da mídia alternativa em suas segmentações, nos ateremos à *Mídia Negra*, também chamada de *Imprensa Negra* a depender dos contornos. De acordo com a definição de Carvalho (2009, p. 66) “a *Imprensa Negra* compreende o conjunto de jornais criados e mantidos por pessoas negras, direcionados ao público negro para o atendimento de expectativas específicas em defesa de seus interesses”. Em geral, esses veículos especializados buscam produzir conteúdo que resgate a valorização racial.

Assim, como ponto de partida deste artigo, abordaremos os pilares epistêmicos da comunicação alternativa a partir da obra de Peruzzo (2024) e a *Epistemologia da Afrocentricidade* segundo o pensamento de Asante (2009), em diálogo com as iniciativas da *Imprensa Negra* e *Mídia Negra*, olhando para as características e identidades dos veículos alternativos. Por *Afrocentricidade* (Asante, 2009), se revela a proposta epistemológica do lugar (cultural, psicológico, econômico e histórico) centrado na África e sua diáspora.

Para tanto, este estudo se utiliza da pesquisa bibliográfica para articular as dimensões pretendidas. No que se refere às iniciativas de jornalismo alternativo na *Mídia negra* selecionadas para a discussão, a escolha dos portais presentes em específico na região Nordeste se deu pela necessidade de ultrapassar o eixo Sul-Sudeste nas pesquisas em Comunicação.

O artigo está estruturado em três tópicos, que abordam: “*Matrizes epistêmicas da Comunicação Alternativa*”, abordando a Comunicação no sentido mais amplo e a subárea da Comunicação Popular, Comunitária e Alternativa, com ênfase na última, para discutir seus pressupostos epistêmicos; “*A Imprensa Negra no emaranhado da Comunicação Alternativa*”, com um preâmbulo que apresenta os primórdios da *Imprensa Negra* no Brasil, para pensarmos seus pilares a partir do

período regencial, com salto para o século XX, olhando também para essa imprensa na ditadura militar; posteriormente, o tópico “*O Jornalismo independente na mídia especializado na temática racial no Nordeste*” sintetiza o mapeamento de veículos alternativos da Mídia Negra na região Nordeste e contextualiza suas características e identidades; por fim, em “*Notas para pensar a Epistemologia da Afrotrencidade na Comunicação Alternativa da Mídia Negra*”, propõe-se o diálogo entre a *Epistemologia da Afrocentricidade* no cerne da Mídia Negra, buscando aproximações na autodefinição das iniciativas de Mídia Negra.

Matrizes epistêmicas da Comunicação Alternativa

Uma vez que a Comunicação Popular, Comunitária e Alternativa pertence à subárea da Comunicação (Peruzzo, 2024), inicialmente é propício refletir sobre este campo para além do sentido pragmático. Na classificação das áreas do conhecimento da CAPES², a Comunicação está inserida na Grande Área das Ciências Sociais Aplicadas. Contudo, no entendimento de Signates (2021, p. 51), “a visão institucionalizada da comunicação é quase estritamente instrumental e mercadológica, ignorando praticamente toda a crítica teórica, filosófica e epistemológica, que vem sendo construída pelo campo, nas últimas décadas”.

Na obra “*Epistemologia da Comunicação: reflexões metateóricas sobre o especificamente comunicacional*”, Signates (2021) evidencia que há um consistente estudo teórico da comunicação no Brasil, que se

² A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) é uma Fundação vinculada ao Ministério da Educação (MEC) que, entre as atribuições, se encarrega de classificar as Áreas do Conhecimento, com o objetivo de proporcionar uma sistematização às Instituições de ensino, pesquisa e inovação.

interessa fundamentalmente pelo arcabouço teórico. Dessa forma, assim como é observado na abordagem das ciências básicas, “a comunicação se distingue como sendo um campo de conhecimento que emerge da preocupação em explicar e consolidar o que vinha da experiência prática e profissional, e não o contrário” (Signates, 2021, p. 59). Em síntese, o autor defende a comunicação como uma ciência básica tardia.

Nesse sentido, sendo a Comunicação uma ciência com campo de produção de conhecimento teórico próprio, é oportuno adentrar no pensamento de Peruzzo (2024) referente às matrizes epistemológicas pelas quais se originam as definições de Comunicação Popular, Comunitária e Alternativa a partir da segunda metade do século XX. Neste artigo, nos interessa em específico a Comunicação Alternativa, que pode tanto se inserir quanto se desdobrar na/da Comunicação Popular e Comunitária, já que “nas práticas sociais, nem sempre existirem fronteiras rígidas demarcadas [entre elas]” (Peruzzo, 2024, p. 104-105).

Para Peruzzo (2009, p. 132), a comunicação alternativa se baliza por uma proposição diferente: pretende ser uma opção como canal de expressão e de conteúdos infocomunicativos em comparação à grande mídia comercial e à mídia pública de tendência conservadora”. A autora complementa que se trata de “outra” comunicação, ou uma “contracomunicação”, forjada nos movimentos sociais e nas comunidades, mas também em espaços propriamente noticiosos (Peruzzo, 2009; 2024). Essa definição coloca a comunicação alternativa como coexistente e reativa a uma comunicação de modelo *mainstream*.

As pautas de interesse da comunicação alternativa são múltiplas, mas com enfoques nos problemas enfrentados pelos grupos sociais subalternizados, como mulheres racializadas e não racializadas,

homens negros, pessoas periféricas, povos indígenas, imigrantes, pessoas LGBTQIA+, homens negros, pessoas com deficiência, entre outros. Entre jornais da mídia alternativa, Peruzzo (2024) cita alguns exemplos que atuavam/atuam no segmento da afirmação de identidades e críticas aos valores coloniais na Imprensa Negra, como *O Homem de Cor/O Mulato*, *A Voz da Raça* e *Correio Nagô*.

No Brasil, o período de maior efervescência da comunicação alternativa foi observado na ditadura militar (1964-1985), sendo a imprensa alternativa a forma de manifestação mais acentuada. Para Kucinski (2001, p. 10), “a imprensa alternativa dos anos de 1970 pode ser vista, no seu conjunto, como sucessora da imprensa panfletária dos pasquins e da imprensa anarquista, na função social de criação de um espaço público reflexo, contra-hegemônico”.

É nesse contexto que Peruzzo (2024) propõe delinear as matrizes filosóficas e princípios ontológicos que fundamentam a Comunicação Popular, na qual a Comunicação Alternativa está inserida. A seguir, são apontados os pressupostos epistemológicos segundo a proposta de Peruzzo (2024): *Posição humanística* - pela qual direciona a mudança de mentalidade à emancipação humana; *Visão progressista transformadora* - que busca levar a uma mudança da realidade concreta; *Autonomia* - presente no desenvolvimento dos próprios meios e formas de comunicar das comunidades; *Comunicação participativa e dialógica* - circunscrita na participação ativa dos sujeitos ao longo de todo o processo de planejamento, produção, difusão e recebimento dos conteúdos comunicacionais; *Educação para a cidadania* - em que o processo comunicacional é entendido como educativo, não apenas na apreensão das mensagens transmitidas, mas também no processo de fazer comunicação, na medida em que contribui para o conhecimento e a compreensão do mundo para nele agir.

No próximo tópico, apresentamos as primeiras experiências da Imprensa Negra no Brasil, no século XIX, partindo para as iniciativas novecentistas, e a Mídia Negra independente do Nordeste na atualidade, olhando para as características e identidades que perpassam esses processos comunicacionais. Assim, a discussão deve nos ajudar a pensar os pilares epistêmicos que sustentam a Mídia Negra, no diálogo entre a Comunicação Alternativa (Peruzzo, 2024) e a Epistemologia da Afrotrencidade (Asante, 2009).

A Imprensa Negra no emaranhado da Comunicação Alternativa

A literatura aponta que o registro do primeiro jornal da Imprensa Negra no Brasil remonta a 14 de setembro de 1833, com o pasquim *O Homem de Cor*, que circulou no Rio de Janeiro, capital do então Império (Pinto, 2006; 2010; Carvalho, 2009). Sobre este impresso, Pinto (2010, p. 25) detalha que o veículo de protesto colocou o debate racial para o centro. Com o lançamento de *O Homem de Cor* ou *O Mulato*, mais tipografias cariocas se interessaram pela tiragem de pasquins negros que surgiram naquele mesmo ano, como o *Brasileiro Pardo*, *O Cabrito* e *O Lafuente* (Santos, 2005; Pinto, 2010). Pinto (2010) sinaliza que esses impressos do século XIX funcionam como uma rede de solidariedade negra, visando conservar as garantias individuais e construir uma voz coletiva direcionada a fortalecer o grupo.

Nas pesquisas de Pinto (2006; 2010), são destacados outros impressos desse segmento no período oitocentista, com: *O Homem: Realidade Constitucional ou Dissolução Social*, tido como o primeiro periódico abolicionista da província de Recife (PE), em 1876, atuando pela defesa e fortalecimento dos “pretos e pardos”, categorias mencionadas no jornal; *A Pátria - Órgão dos Homens de Cor*, em 1889, que

surgiu em São Paulo (SP) após a assinatura da Lei Áurea, caracterizado por reconhecer e se comprometer com seus antepassados e recém-libertos; *O Exemplo*, primeiro jornal negro do Rio Grande do Sul, criado em 1892, em Porto Alegre, voltado para defender a população negra gaúcha e combater a discriminação racial cotidiana; *O Progresso - Órgão dos Homens de Cor*, folha paulista que nasceu em 1899, posterior à Proclamação da República, e demonstrava grande interesse em fortalecer as pessoas negras e denunciar as injustiças raciais.

No século XX, os jornais mais proeminentes foram os paulistanos *O Clarim d'Alvorada* e *A Voz da Raça*, que “são considerados até hoje como os maiores símbolos da resistência, lutas, reivindicações e denúncias em prol da comunidade negra” (Carvalho, 2009, p. 133). *O Clarim d'Alvorada* nasceu em 6 de janeiro de 1924, com o nome *O Clarim*, recebendo o novo título em 13 de maio do mesmo ano. Sobre os principais temas abordados, o autor destaca a conscientização do negro em relação à sua importância na sociedade, a elevação moral, educação, trabalho, saúde, habitação e denúncias contra preconceito e discriminação (Carvalho, 2009).

A Voz da Raça, por sua vez, foi criado 18 de março de 1933, como veículo midiático oficial da Frente Negra Brasileira (FNB), fundada em 1931, em São Paulo. Nesse sentido, *A Voz da Raça* nasceu com o objetivo recreativo, para a elevação moral e intelectual do negro, conforme outros jornais da época (Carvalho, 2009). Com o lema “Deus, Pátria, Raça e Família”, o periódico valorizava a educação escolar e a religião como fatores importantes para os negros. É importante enfatizar a ligação direta com a associação fretenegrina, que é uma das pioneiras do movimento negro brasileiro, diferentes de outras iniciativas que foram gestadas na própria imprensa.

Em se tratando da imprensa alternativa de perspectiva racial atuante no período da ditadura militar, a obra de Kucinski (2001) destaca

apenas o jornal *Versus*, lançado em outubro de 1975, que possuía “um caderno dedicado à questão negra, Afro-latino-América, que se torna um espaço de aglutinação de militantes do movimento negro, o primeiro jornal negro dentro de um outro jornal” (Kucinski, 2001, p. 135). Segundo o autor, o periódico se constituiu em uma das mais radicais manifestações de comunicação alternativa, adotando uma cultura de resistência: “*Versus* foi ao mesmo tempo uma alternativa de linguagem, de organização da produção jornalística e de proposta cultural” (Kucinski, 2001, p. 130).

Em estudo mais aprofundado do jornal *Versus*, Rocha (2019) revela que a seção Afro-latino-América cobriu os processos de independência do continente africano, com foco especial na apresentação de personagens e culturas. É relevante notar que, segundo o autor, o *Versus* utilizava diferentes formatos e linguagens para abordar a questão racial e africana, como crônicas, comentários, quadrinhos, ensaios, poemas etc.

Rocha (2019) enfatiza a importância do periódico na reorganização da imprensa negra brasileira: “essa destacada abordagem acabou por atrair para o jornal um conjunto de jovens jornalistas negros que encontraram na redação um espaço de aprendizagem, mas também um espaço onde poderia discutir as questões da população negra no país” (Rocha, 2019, p. 101). Kucinski (2001), acrescenta que foi no núcleo Afro-latino-América do *Versus* que se formou a então nova geração de ativistas do Movimento Negro e o Movimento Negro Unificado.

O Jornalismo independente na mídia especializado na temática racial no Nordeste

Se por um lado a mídia hegemônica oferece pouco espaço para a população negra, e geralmente apresenta um enquadramento estereotipado, a mídia alternativa e/ou independente tem como proposta

visibilizar mulheres negras e homens negros, buscando a valorização racial. Com as transformações tecnológicas no século XXI e o fenômeno de popularização das plataformas digitais, as iniciativas de comunicação alternativa e jornalismo independente especializado na temática racial encontraram espaço de atuação. Como explica Peruzzo (2009, p. 132), “o uso do termo ‘alternativo’ para qualificar uma modalidade de comunicação foi se tornando mais complicado, porque seu significado, diante das diferentes práticas que foram surgindo, não é unívoco”.

Há um consenso na definição do jornalismo alternativo, pelo qual sua abordagem se contrapõe à mídia *mainstream*, que tem por objetivo visibilizar assuntos e grupos sociais que não são noticiados nos veículos hegemônicos, ou que trata os fatos de uma forma diferente do discurso da grande mídia (Peruzzo, 2009; Carvalho; Bronosky, 2017; Pachi Filho; Souza; Moliani, 2019). Não obstante, Carvalho e Bronosky (2017) ponderam que o jornalismo alternativo não deve ser entendido como sinônimo de jornalismo revolucionário, já que, por vezes, algumas iniciativas podem reproduzir os modelos convencionais.

De maneira mais sucinta, Carvalho e Bronosky (2017) entendem que todo jornalismo alternativo é independente, na medida em que não tem relações de dependência com grupos empresariais. Nesse sentido, as principais especificidades do jornalismo alternativo são: o modelo econômico não baseado no lucro, as narrativas que priorizam temas e/ou abordagens diferentes da que se vê na grande mídia, a visibilidade de outras fontes de informações.

O Mapa do Jornalismo Independente³, um levantamento das iniciativas independentes no Brasil, realizado pela Agência Pública,

³ Os critérios para a seleção dos portais incluem aqueles que produzem conteúdo jornalístico (blogs não são considerados), que nasceram na rede, fruto de projetos coletivos e não ligados a grandes grupos de mídia, políticos, organizações ou empresas. Disponível em: <https://apublica.org/mapa-do-jornalismo/>

reúne diversos veículos de comunicação e jornalismo que se alojam nessa abordagem. A partir deste projeto, em trabalho apresentado no XIII Encontro Nacional de História da Mídia, em 2021, mapeamos iniciativas de jornalismo alternativo especializado na temática racial no Nordeste, chegando ao total de quatro veículos: *Correio Nagô* (BA), *Revista Afirmativa* (BA), *Ceará Criolo* (CE) e *Site Negrê* (CE).

Neste tópico do artigo, nos interessa recuperar a descrição de cada iniciativa para transcorrer no percurso das características e identidades. O *Correio Nagô* é o mais antigo portal étnico de notícias da Bahia, criado em 2008, na capital Salvador. O jornal está ligado ao Instituto Mídia Étnica (IME), sendo que o projeto nasceu como um blog, em 2006. Sousa (2021) indica que a seção “Sobre” destaca a transmissão do conhecimento e informação através da história oral como forma de resistência encontradas pelo povo negro escravizado. Segundo o portal, o objetivo do *Correio Nagô* é divulgar as ações da comunidade negra do Brasil e da diáspora. Chama atenção uma linguagem própria utilizada pelo portal voltada para o afro-referenciamento, como o título da matéria “Amor afrocentrado inspira websérie e seção de podcasts ‘Chamego’”.

O coletivo de mídia negra *Revista Afirmativa* foi criado em 2013, mas seu lançamento oficial aconteceu em 19 de março de 2014, durante o I Encontro de Estudantes Negras/os da UFRB. A *Revista Afirmativa* ganhou vida por estudantes do curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) (Cardoso Filho et al., 2015). A *Revista Afirmativa* se apresenta como a principal estratégia de ação do coletivo de mídia negra, sendo um veículo multimídia de mídia negra que rompe com o discurso de imparcialidade – racista, machista e heteronormativa – da grande mídia, a partir de um jornalismo de qualidade, popular, diverso e

humanizado, que se contrapõe ao apelo sensacionalista e estereotipado de representação das pessoas negras.

O *Ceará Criolo* foi criado em 2018, em Fortaleza (CE), sendo considerado o primeiro portal de notícias cearense negro e antirracista. A partir do curso “Comunicação e Igualdade Racial Abdias Nascimento”, promovido pelo Sindicato dos Jornalistas do Estado do Ceará (Sindjorce), três publicitárias e dois jornalistas decidiram fundar o portal, para visibilizar a temática racial. Na seção “Sobre nós”, o *Ceará Criolo* é apresentado como um coletivo de comunicação, demarcado como um espaço qualificado de afirmação, de visibilidade, de debate honesto e inclusivo, de identificação e um lugar de desconstrução de discursos pré-fabricados e preconceituosos. A cultura é uma das especificidades do *Ceará Criolo*, na qual são trabalhados os Afrossaberes e as ancestralidades afro no Dicionáfrica, por exemplo.

O *Site Negrê* foi idealizado pelas jornalistas negras e cearenses Larissa Carvalho e Sara Sousa em 2018, a partir do Trabalho de Conclusão do Curso Abdias Nascimento – Comunicação e Igualdade Racial, promovido pelo Sindjorce, mas seu lançamento aconteceu em 2020. O portal nasce da necessidade de uma mídia negra nordestina, amplificando vozes negras e seus múltiplos olhares. Sousa (2021) cita que o princípio d’O *Negrê* é um jornalismo ancestral, antirracista e descolonizador, contribuindo na luta contra diversas formas de opressão, sendo a colonização, o racismo e a xenofobia.

Notas para pensar a Epistemologia da Afrotrencia na Comunicação Alternativa da Mídia Negra

Retomando as concepções de Peruzzo (2024), é possível enxergar nas características e identidades da maioria dos veículos da Imprensa Negra de circulação nos séculos XIX e XX e da Mídia Negra na atualidade

as matrizes filosóficas e princípios ontológicos que sustentam o conceito de Comunicação Popular. A *visão progressista transformadora*, que busca levar a uma mudança da realidade concreta, transborda em todos os jornais, na medida em que a comunicação foi/é utilizada para promover transformações das condições dos homens negros e mulheres negras. A *autonomia* no desenvolvimento dos próprios meios e formas de comunicar também permeia todos os veículos, já que, em geral, a mídia alternativa não está ligada a interesses de grupos corporativos, sejam políticos ou econômicos.

Ainda sobre as reflexões a respeito dos pressupostos epistemológicos da Comunicação Popular (Peruzzo, 2024), a *posição humanística* e a *educação para a cidadania* se entrelaçam nos processos comunicacionais da Imprensa Negra e da Mídia Negra, de modo que a maioria das iniciativas mencionadas possuía/possui a finalidade de mudar a mentalidade da população negra, através da sua valorização e fortalecimento coletivo, visando a emancipação.

A emancipação por meio do conhecimento também é uma premissa da *Epistemologia da Afrocentricidade* (Asante, 2009). A *Afrocentricidade* surgiu em 1980, com a publicação do livro de Molefi Kete Asante, no qual “a ideia afrocêntrica refere-se essencialmente à proposta epistemológica do lugar” (Asante, 2009, p. 93). Para o autor, essa epistemologia é baseada no estudo e reflexão centrado nas sociedades do continente africano e na sua diáspora. Nesse sentido, a *Afrocentricidade* percebe os africanos, incluindo afrodiaspóricos, como sujeitos e agentes de fenômenos afrocentrados na educação, arte, ciência, economia, comunicação, tecnologia, ou seja, as áreas marginalizadas pelo eurocentrismo (Asante, 2009, p. 94).

Para Asante (2009), o principal pressuposto da *Afrocentricidade* para o *afrocentrista* é reivindicar o parentesco com a luta africana e

perseguir a ética da justiça contra a opressão humana. Desse modo, esse pressuposto *Afrocentricidade* pode ser evidenciado na Imprensa Negra oitocentista e novecentista e, mais especificamente, nas iniciativas de jornalismo alternativo na Mídia Negra atual. O próprio nome dos veículos carrega marcas dessa reivindicação pelo parentesco com a luta africana e afrodiáspórica, sobretudo no *Ceará Criolo* e *Correio Nagô*. Esse pilar da *Epistemologia da Afrocentricidade* também pode ser verificado na linguagem presente nos portais, que faz um afro-referenciamento. Assim, para Asante (2009) os africanos (do continente e da diáspora) devem se reconectar à matriz cultural para se libertarem da hegemonia europeia, de modo que a linguagem e a cultura possuem lugar central nessa matriz epistemológica.

É interessante mencionar que Lélia Gonzalez foi uma das principais entusiastas da *Afrocentricidade*, sendo que a categoria *Amefricanidade* é perpassada por essa perspectiva. Nas palavras da intelectual: “para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de *Amefricanidade* incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é *afrocentrada*” (Gonzalez, 1988, p. 76).

Na concepção de Asante (2009), o compromisso com uma nova narrativa da história da África e sua diáspora é essencial na *Afrocentricidade*. Nesse sentido, todas as iniciativas da Imprensa Negra vigentes nos séculos XIX e XX, bem como os veículos alternativos especializados na Mídia Negra atual verificados no Nordeste tensionam narrativas que visibilizem a população negra e as questões raciais.

Para finalizar, vamos tratar do paradigma do progresso para a libertação, no qual o conhecimento produzido pelos afrocentristas deve ser emancipador. O *Ceará Criolo* informa que “a população negra precisa da mesma visibilidade da qual a população branca é favorecida. Apenas

assim essa população negra vai se enxergar como instituição formada por seres humanos possíveis” (Sousa, 2021), cuja missão é atravessada pela *Epistemologia da Afrocentricidade* que postula o fornecimento dos fenômenos africanos e afrodispóricos.

Considerações finais

Após as discussões apresentadas ao longo dos tópicos deste artigo, é o momento de refletir as contribuições para a Comunicação e apontar as lacunas que podem ser preenchidas em futuras pesquisas. Apesar do consistente estudo teórico da comunicação no Brasil, a área ainda é classificada a partir de um sentido pragmático. Assim, no primeiro tópico abordamos as matrizes epistêmicas que sustentam o conceito de Comunicação Popular, Comunitária e Alternativa a partir da obra de Peruzzo (2024). Essa discussão foi relevante para a compreensão dos pilares da Comunicação Alternativa, que é de interesse do trabalho.

Por conseguinte, adentramos na Imprensa Negra no Brasil dos séculos XIX e XX, olhando também para a imprensa no período regencial, da República e ditadura militar, em ênfase nas características dos veículos de cada época. Optamos por distinguir a Mídia Negra do século XXI pelos contornos que surgem na comunicação alternativa na atualidade. Neste ponto, nos debruçamos sobre o jornalismo alternativo especializado na temática racial no Nordeste.

Como provocações, foi possível estabelecer aproximações bastante nítidas entre as matrizes epistêmicas pensadas por Peruzzo (2024) e a Imprensa Negra, assim como na Mídia Negra. De maneira mais valiosa, conseguimos entrecruzar a *Epistemologia da Afrotrencidade*, segundo a visão de Asante (2009), nas características e identidades das iniciativas de comunicação alternativa na Mídia Negra nordestina. Em especial,

ficou demarcada a centralidade na afrodiáspora com vistas à reconexão com a matriz cultural africana e sua diáspora, sobretudo na linguagem e cultura evidenciadas nos veículos independentes especializados na temática racial. Ainda, como pressuposto da *Afrotrencidade*, destacamos a construção de narrativas que valorizem a população negra e a produção do conhecimento que proporcione a emancipação.

Os tensionamentos iniciais que foram levantados neste trabalho podem contribuir para ampliar as discussões e produções acadêmicas a respeito dos pressupostos epistemológicos da comunicação que possui uma perspectiva racial, com o devido aprofundamento das questões aqui tratadas e a proposição de outros aspectos que não foram possíveis de abordar neste artigo. Como fundamento de uma comunicação decolonial, é imprescindível resgatar a *Afrocentricidade*, como também a *Amefricanidade*, no pensamento de Lélia Gonzalez como forma de estabelecer efetivamente uma ruptura com as epistemologias eurocêntricas que não correspondem à realidade brasileira afrodiáspórica.

Referências

- ASANTE, M. K. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, E. L. (Org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-110.
- CARDOSO FILHO, J. et al. A Revista Afirmativa: uma experiência nos campos do jornalismo, cidadania e ações afirmativas. In: **Anais do I Seminário Comunicação e Processos Históricos – RECOM**, Cachoeira, 2015.
- CARVALHO, G.; BRONOSKY, M. Jornalismo alternativo no Brasil: do impresso ao digital. **Pauta Geral**, v. 4, n. 1, p. 21-39, 2017.
- CARVALHO, G. L. **A Imprensa Negra Paulista entre 1915 e 1937**: características, mudanças e permanências. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Econômica, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

- KUCINSKI, B. **Jornalistas e revolucionários**: nos tempos da imprensa alternativa. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2001.
- GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.
- PACHI FILHO, F. F.; SOUZA, R. B. Rodrigues de; MOLIANI, J. A. Os conceitos diferenciados de comunicação e jornalismo alternativos e o mapeamento da produção acadêmica brasileira recente. **Comunicação & Sociedade**, v. 41, n. 2, p. 5-28, 2019.
- PERUZZO, C. M. K. Aproximações entre a comunicação popular e comunitária e a imprensa alternativa no Brasil na era do ciberespaço. **Galáxia**, n. 17, p. 131-146, 2009.
- PERUZZO, C. M. K. **Fundamentos teóricos da comunicação popular, comunitária e alternativa**. Vitória: Edufes, 2024.
- PINTO, A. F. M. **De pele escura e tinta preta**: a Imprensa Negra do século XIX (1833-1899). 2006. 197f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- PINTO, A. F. M. **Imprensa negra no Brasil do século XIX**. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- ROCHA, B. E. B. **Versus**: páginas para ler em dias de sol. 2019. 165f. Dissertação (Mestrado em História Econômica) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- SANTOS, J. A. Imprensa negra: a voz e a vez da raça na história dos trabalhadores brasileiros. In: **Anais do XXIII Simpósio Nacional da ANPUH**, 2005.
- SIGNATES, L. A comunicação como ciência básica tardia: uma hipótese para o debate. In: SIGNATES, L. (org.). **Epistemologia da Comunicação**: reflexões metateóricas sobre o especificamente comunicacional. Goiânia: Cegraf UFG, 2021. p. 45-68.
- SOUSA, N. N. Mídia Negra e Antirracista: o que temos de jornalismo alternativo especializado no Nordeste? In: **Anais do XIII Encontro Nacional de História da Mídia**, 2021.

16

MODA & DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL: RELAÇÕES EPISTEMOLÓGICAS ENTRE O SLOW FASHION E A AGENDA 2030

Lúgia Nottingham de Carvalho Rocha

Introdução

A Agenda 2030¹, documento desenvolvido pela Organização das Nações Unidas (ONU) com o intuito de divulgar os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) para o mundo, têm sido a principal referência "para Estados, organizações públicas, empresas privadas e sociedade civil organizada fundamentadas no desenvolvimento sustentável para garantir a viabilidade da vida para as futuras gerações" (Cabral; Galvão, 2022, p. 45).

Com uma visão que vai para além das questões ambientais, esta Agenda traz objetivos e metas que visam combater os maiores males da sociedade contemporânea, como as injustiças sociais, a fome, os conflitos de guerra e os impactos negativos das indústrias. Ao ler os 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável, percebe-se que, para além das políticas públicas, é necessária uma mudança de paradigmas na forma como as sociedades contemporâneas perseguem seus modos de viver.

Parece claro que o papel que a Agenda 2030, depende do acesso e incentivo à cultura em geral e aos campos da comunicação e das artes como meio de sensibilizar, educar, reportar e inspirar a transformação social com base nos ODS (IDEM, idem, p. 47).

¹ Disponível em <https://brasil.un.org/pt-br/91863-agenda-2030-para-o-desenvolvimento-sustent%C3%A1vel> Acesso em 17.08.2024

No setor da moda, por exemplo, a lógica do *fast fashion* se estabeleceu após os movimentos de globalização, primeiramente como um modelo de negócio e de produção e em seguida, se infiltrou na cultura das sociedades, tornando-se um estilo de vida. “A lógica do crescimento está bem estabelecida como base do poder e da prosperidade. O sistema que cresce mais rápido é considerado o melhor e é sustentado porque as pessoas acreditam nele” (Fletcher, 2010, p. 259). O que era apenas uma produção rápida tornou-se também: 1. consumo rápido e ; 2. descarte rápido.

Roupas cada vez mais baratas e ciclos de tendência cada vez mais rápidos, fizeram com que os indivíduos comprassem uma quantidade cada vez maior de produtos, em temporalidades cada vez mais curtas e com um descarte também, maior e mais rápido. A cultura da velocidade não ficou só na moda, mas acabou por se aplicar a todas as áreas dos modos de vida contemporâneo. “A ascensão do *fast fashion* como modelo de negócios preferido levou a uma cultura descartável em que a moda é adquirida, usada e descartada rapidamente” (Legere; Kang, 2020, p. 01)

Mas a velocidade em si, não é a base do problema. Como Fletcher (2007) atenta: “*Fast fashion* não é realmente sobre velocidade, mas ganância” (n.p.).

Tanto na moda como nos outros setores, o modelo de negócio baseado nos princípios do rápido trouxe consequências e custos sociais, ambientais, econômicos e culturais que são sentidos principalmente fora dos ambientes das empresas que lucram com ele. Como exemplo temos: as questões relacionadas à forma de produção e consumo que deixam suas pegadas de poluição por onde passam; as relações de trabalho análogas à escravidão; as desigualdade relacionadas a gênero, raça e origem, a destruição do meio ambiente; o envenenamento de solos e de alimentos; o descontrole climático do mundo... A lista é vasta

e não é o objetivo deste artigo trazer todos à tona. O importante aqui é compreender como o *fast*, passou de um modo de produção industrial, durante o séc. XX e tornou-se uma cultura mundial, impactando diretamente nos estilos de vida das sociedades.

O cenário da moda, atualmente, é marcado pelo hiperconsumo e produção acelerada, características de um mercado dominado por marcas de *fast fashion*, de alto grau competitivo e baixo custo de produção. O apelo à constante novidade estética e a promessa da felicidade através do consumo delineiam o perfil de uma sociedade hiperconsumista baseada na obsolescência das tendências cada vez mais efêmeras. (Irokawa; Maia; Câmara, 2017, p. 04)

Como um movimento de contra-cultura ao *fast*, nasce na Itália, em 1986, o *Slow Food*, uma corrente de "contraposição filosófica, política e ideológica ao modelo padronizante da alimentação" (Slow Food Brasil², n.p.). Além de questionar o modelo global de produção das *fast foods* - como o caso do Mc Donalds - , o movimento também trouxe uma reflexão sobre a relação dos grandes conglomerados com a precariedade nas relações e a exploração dos recursos naturais, assim como do trabalho de agricultores, operários e artesãos (*Ibidem*).

Inspirado no *Slow Food*, surge, em seguida, o movimento *Slow Fashion* inspirado por princípios muito semelhantes aos do primeiro. Mas para além do setor da moda, percebe-se que o *slow fashion*, o movimento por uma cultura mais lenta, transpassa as questões relacionadas ao setor. "O *slow fashion* é sobre escolha, informação, diversidade cultural e identidade. No entanto, criticamente, também é sobre equilíbrio" (Fletcher, 2007, p.1). Para além das questões de produção, do consumo e do descarte da indústria da moda, o *slow fashion*

² Movimento Slow Food, disponível em <https://slowfoodbrasil.org.br/movimento/> Acesso em 17.08.2024

é sobre cultura e um novo paradigma. Como explica a pesquisadora Diana Crane, “cientistas, cientistas sociais, jornalistas e políticos preocupados com o futuro do meio ambiente afirmam que é insustentável a continuidade do nível e dos tipos de consumo hoje prevalentes” (Crane, 2011, p. 229), e portanto, “as bases sobre as quais os consumidores constroem suas identidades sociais através do consumo devem ser reavaliadas (*Ibidem*, p. 230).

Muito antes da Agenda 2030 ser concebida, em 2015, o movimento *Slow Fashion* já trazia reflexões e princípios que propunham as mudanças culturais necessárias para uma sociedade mais sustentável. Desta forma, este artigo traz as seguintes perguntas de pesquisa: Como os princípios do *Slow Fashion* estão relacionados com os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da ONU? O movimento *Slow Fashion* e a Agenda2030 seguem os mesmos princípios? Em que pontos elas convergem e em que pontos divergem e/ou em que pontos se complementam? Como o *Slow Fashion* pode contribuir com a aplicação da Agenda 2030 na sociedade contemporânea?

Por meio de uma pesquisa bibliográfica e epistemológica, pretende-se compreender quais são as principais teorias e conceitos que constroem os princípios do *Slow Fashion* e contrapô-los aos ODS’s da Agenda 2030, construindo uma relação entre eles com o objetivo de compreender como o *slow fashion* e a Agenda 2030 corroboram para o desenvolvimento sustentável.

Insustentável Estilo de Ser

Em setembro de 2015 a Organização das Nações Unidas (ONU) reuniu chefes de Estado de todo o mundo para pensar e alinhar novos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável global. A reunião resultou

em um documento chamado de Agenda 2030, que, resumidamente, é "um plano de ação para as pessoas, para o planeta e para a prosperidade" (AGENDA 2030, 2015, n.p.) que visa alcançar um equilíbrio entre o desenvolvimento social e o bem estar social, econômico e ambiental, mantendo o ciclo de vida natural do planeta. A Agenda foi então criada com 169 metas, divididas em 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS). A finalidade deste documento é que cada uma dessas nações persiga todos esses objetivos internamente com a meta de atingi-los integralmente até o ano de 2030.

Os ODS's são norteados a partir de cinco pontos básicos: 1. Dignidade, igualdade e saúde para as pessoas, com destaque para a erradicação da fome; 2. Produção e gestão sustentável do planeta, com urgência para as questões climáticas; 3. Prosperidade e progresso humano em harmonia com a natureza; 4. Promoção de sociedades pacíficas e justas; 5. Promover uma parceria global com base na solidariedade e com foco nas necessidades dos mais pobres e mais vulneráveis.

Os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da Agenda 2030 apontam para os grandes problemas atuais da humanidade como as desigualdades econômicas, as relações abusivas de poder, a exploração desregrada da natureza e das pessoas, assim como as consequências catastróficas geradas ao meio ambiente imposto pelo estilo de vida das sociedades contemporâneas.

Quando paramos para imaginar como chegamos ao ponto no qual nos encontramos hoje, com o mundo beirando ao colapso, "estilo de vida" parece ser um termo central. Quando se pensa na sustentabilidade - ou na falta dela -, seja pelo viés econômico, social ou ambiental - as escolhas dos produtos que consumimos, a forma como comemos, a construção e decoração que escolhemos para a casa, e todas as outras formas de nos colocarmos no mundo, impactam diretamente nesse tema.

O estilo de vida é um conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos, mobília, vestimentas, linguagem ou héxis corporal, a mesma intenção expressiva, princípio da unidade de estilo que se entrega diretamente à instituição e que a análise destrói ao recortá-lo em universos separados. (Bourdieu *apud* Ortiz, 1983, pp.83-84)

O consumo “é o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos” (Canclini, 1999, p. 77), e como um todo, as escolhas dos produtos, serviços e outros atos cotidianos são utilizados na nossa sociedade para criar identidades e gerar socializações com movimentos de identificação e distinção dentro dos espaços sociais. De forma simbólica, "as práticas e as propriedades constituem uma expressão sistemática das condições de existência (aquilo que chamamos estilo de vida)“ (Bourdieu, 1983, p. 82).

Portanto, é a partir do consumo - de produtos, serviços, espaços, artes e bens culturais - que se constrói o estilo de vida, e não é difícil perceber como o modo de viver contemporâneo impactou e impacta nas questões sociais e ambientais.

A moda é um dos principais exemplos de como a cultura de consumo impacta a sustentabilidade mundial (ou a falta dela). A indústria do vestuário, por exemplo, é apontada como uma das mais poluentes do planeta, como foi exposto na matéria da BBC “‘Lixo do mundo’: o gigantesco cemitério de roupa usada no deserto do Atacama”³. Além disso, a queda do edifício Rana Plaza⁴ revelou o imenso problema em torno da mão de obra barata utilizadas por marcas de todo

³ Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-60144656> Acesso em 17.07.2024

⁴ O prédio localizado em Bangladesh desabou em 2013 matando mais de 1.134 pessoas e deixando mais de outras 2.500 feridas. A alta repercussão na mídia internacional denunciou a situação precária de trabalho de mais de 5.000 trabalhadores da indústria têxtil que produziam para marcas de todo o mundo. Informações contidas no site Fashion Revolution www.fashionrevolution.org/about/ Acesso em: 26.06.2023

o mundo, inclusive com o uso de trabalho análogo à escravidão e em situações insalubres.

Globalmente são consumidas cerca de 80 bilhões de peças de roupas novas por ano, cerca de 4 vezes mais do que a quantidade que consumíamos a 20 anos atrás⁵. Aumentamos o consumo e aumentamos o descarte: aproximadamente 85% das roupas que os americanos consomem é enviado para aterros como resíduos sólidos, isso significa que os Estados Unidos, sozinhos, enviam cerca de 1,72 milhões de toneladas de restos têxteis para lixões pelo mundo, por ano (Bick; Halsey; Ekenga, 2018, p.01).

Todo esse volume de roupas consumidas e rapidamente descartadas revelam uma cultura de consumo instigada, em grande parte, pelo “*fast fashion*” - empresas centradas em um modelo de negócio com produções em larga escala a preços baixos.

A globalização tornou possível produzir roupas a preços cada vez mais baixos, preços tão baixos que muitos consumidores consideram essas roupas como descartáveis. Alguns chamam isso de ‘*fast fashion*’, o equivalente em roupas do *fast food*. (Claudio, 2007, p.1 - tradução nossa)

Em um primeiro momento, o termo *fast fashion* foi cunhado sob uma perspectiva do processo de produção das roupas e foi costurado à grandes magazines como Zara, e H&M. A Zara foi pioneira em produzir copiando os estilos das principais passarelas de moda, colocando os produtos à venda nas lojas físicas antes mesmo das próprias marcas criadoras, e com valores muito mais baixos que o das criações originais. "Os designers da Zara criam aproximadamente 40 mil novos designs anualmente, dos quais 10 mil são selecionados para produção. Alguns

⁵ The True Cost foi um projeto que culminou em um vídeo documentário que expõe os custos socioambientais da indústria da moda. Informação contida no site <https://truecostmovie.com/learn-more/environmental-impact/>. Acesso em 26.06.2023

deles lembram as últimas criações de alta costura” (Zara's Secret for Fast Fashion, 2005, p. - tradução nossa). Para isso, a empresa simplifica os estilos, utiliza materiais mais baratos e produz em países onde a mão de obra seja extremamente desvalorizada. "A maioria destes produtos é montada na China e em Bangladesh, enquanto os Estados Unidos consomem mais vestuário e têxteis do que qualquer outra nação do mundo” (Bick; Halsey; Ekenga, 2018, p.1)

Produção rápida, consumo rápido, descarte rápido, essas são as características que marcam o *fast fashion* ao primeiro olhar, entretanto, a pesquisadora Kate Fletcher logo percebeu que não era só uma questão de velocidade. Em 2007, Fletcher concluiu:

Fast fashion não é realmente sobre velocidade, mas ganância: vender mais, ganhar mais dinheiro. Tempo é apenas um fator de produção, junto com trabalho, capital e recursos naturais que são manipulados e espremidos na busca por lucros máximos. Mas rápido não é de graça. Prazos curtos e roupas baratas só são possíveis pela exploração de trabalho e recursos naturais (Fletcher, 2007, online)

O que se iniciou como um modelo de produção que se destacou como um sucesso econômico, acabou se tornando uma norma para grandes marcas (Bick; Halsey; Ekenga, 2018) e logo se tornou uma cultura de moda que influenciou não só a forma de comprar, mas também a forma de usar e de descartar.

É certo que a moda sempre teve em suas tramas os fios da efemeridade e da busca por novidades, mas o *fast fashion* foi responsável por acelerar as engrenagens dos ciclos de moda tornando-os cada vez mais curtos e fazendo com que as trocas acontecessem com maior frequência. "O aumento da procura por grandes quantidades de vestuário barato resultou na degradação ambiental e social ao longo de cada etapa da cadeia de abastecimento”, sendo assim, "a amplitude e

profundidade dos abusos sociais e ambientais no *fast fashion* justificam a sua classificação como uma questão de justiça ambiental global” (*Ibidem*, p. 3).

Na contramão da cultura *fast*, inicia-se no final do séc. XX uma corrente que convida a sociedade para um estilo de vida *slow*. O movimento começa com a comida, sendo chamado de *slow food*, e logo vai parar na moda, com o termo *slow fashion*.

A Cultura da Moda Lenta

Em 1986, na Itália, a chegada de um Mc Donalds - símbolo do modelo de *fast food*- em Roma fez com que ativistas fossem às ruas protestar contra a forma homogeneizada de alimentação, aparecendo ali os primeiros sinais do movimento *Slow Food* (Fletcher, 2010). Em 1989, o movimento nasce oficialmente com o “Manifesto do *Slow Food*: Pela defesa e pelo direito ao prazer”, apresentado em Paris (*Slow Food Brasil*).

Nascido e nutrido sob o signo da Industrialização, este século primeiro inventou a máquina e em seguida modelou os estilos de vida a partir dela. A velocidade se tornou as nossas algemas. Sucumbimos ao mesmo vírus: a *Fast Life* (vida rápida), que destrói os nossos costumes e nos agride dentro das nossas próprias casas obrigando-nos a comer *fast food* (Manifesto do *Slow Food*, 1989)

Contra aqueles - ou melhor, a grande maioria - que confunde eficiência com frenesi, propomos a vacina com doses adequadas de uma alimentação sensual e prazerosa, a serem desfrutados com um prazer lento e prolongado. (*Ibidem*)

Nos trechos citados acima fica claro que o *Slow Food* é um movimento de crítica à cultura do *fast*, para além do *food*. Ele utiliza a comida como ponto de partida para a reflexão dos estilos de vida de uma sociedade que tenta acompanhar o ritmo acelerado e homogeneizado

das máquinas e demonstra como o rápido têm aniquilado as diferenças culturais, os hábitos familiares de se unir e sentar à mesa, de conversar, da vida em comunidade, de comprar na feira e conhecer as pessoas, entre tantas outras questões. Na construção de uma linguagem que contraponha e dê significado à cultura lenta, o *Slow Food* possui um vocabulário com termos a serem valorizados como: “produção local, artesanal e tradicional, no prazer material e na experiência de convívio, na diversidade e na saúde do ecossistema, e na consciência, responsabilidade e informação”. (Fletcher, 2010, p. 261)

Em 2004 o termo *slow* foi, pela primeira vez alinhado à moda. No jornal *The Georgia Straight*, na sessão “Estilo”, a jornalista Angela Murrills questiona “Quão devagar você consegue ir?”⁶ e usa o termo *Slow Clothes* fazendo uma analogia de como seria comprar roupas como quem compra um “pêssego maduro e suculento” em um mercado de produtores locais, ou seja, um consumo no modelo *Slow Food*.

Considere a questão do frescor. Não há dúvida de que quando você compra produtos cultivados em Vancouver, você está obtendo conceitos e ideias recém-saídos da prancheta, projetados ontem à noite e costurados esta manhã. A nova safra de designers que acaba de sair das escolas não está apenas em sintonia com o que está acontecendo, está à frente. (Murrills, 2004, online)

A jornalista traz à tona as questões relacionadas à produção das peças como a padronização dos produtos que perdem em estilo quando comparadas às criadas por estilistas locais e o fato de não termos certeza “de que aquela camiseta ou par de jeans não foi feito por crianças em idade pré-escolar em um país do Terceiro Mundo” (*ibidem*)

No artigo, Murrills também fala sobre um consumo mais lento, dando tempo para ver os produtos com calma, se dando a oportunidade

⁶ Disponível em <https://www.straight.com/article/just-how-slow-can-you-go> Acesso em 20.08.2024

de conhecer as marcas e produtores locais, resultando no que seria um estilo mais personalizado. E por fim, menciona os trabalhos artesanais e feitos à mão, estimulando a produção pelo próprio indivíduo.

O termo *slow clothes*, cunhado por Murrills parece ter ficado atrelado ao vestuário em si e ao seu processo de produção e acabou ficando para trás.

Em 2007 a pesquisadora Kate Fletcher vai mais longe ao estampar com tinta permanente o termo *Slow Fashion* no vocabulário da cultura de moda contemporânea trazendo à tona uma visão mais aprofundada do termo e pesquisando os princípios que constroem o *Slow Fashion*.

Kate Fletcher explica que não é simplesmente uma questão de pensarmos em uma produção mais lenta para a cadeia têxtil e indústria do vestuário, mas acima de tudo, de priorizar a qualidade no lugar da quantidade (Fletcher, 2007, online).

Assim como foi o caso do *Slow Clothes*, o termo e conceito do *Slow Fashion* também tem a base dos seus princípios inspirada pelo movimento do *Slow Food*,

O Movimento *Slow Food* é uma mudança que aborda valores e comportamentos ao nível das prioridades econômicas e das práticas empresariais e suplanta a ênfase distorcida colocada no consumo e na produção pela economia convencional por um conjunto mais amplo de objectivos que valorizam tradições, diversidade ecológica, saúde, prazer, emprego e segurança do futuro. (Fletcher, 2010, p. 261)

Ou seja, o movimento lento da moda traspassa as soluções sustentáveis pensadas apenas para a produção na indústria da moda e chega na mudança dos paradigmas da sociedade. Ele visa alterações no âmago das formas de consumo de moda, desde a produção, passando pela forma de comprar e chegando numa nova forma de utilizar as aquisições, até porque, "as maneiras de adquirir sobrevivem na maneira

de utilizar as aquisições” (Bourdieu, 2011, p.09). Propõe, em primeiro lugar, uma valorização da qualidade sob a quantidade, o que significa prestar atenção à qualidade do tecido, da costura e dos detalhes da produção. Ao comprar, propõe um ritmo mais lento, valorizando (inclusive pagando um pouco mais por) produtos que carregam valor cultural, com trabalhos manuais, sabedoria ancestral, matéria prima local, referências culturais mais diversificadas, em vez das padronizadas. E na forma de utilizar, a importância de utilizar mais vezes as peças, de compreender o próprio estilo, de usar o tempo para revelar a própria criatividade e para curtir o processo cultural, privado e cotidiano do vestir.

Precisamos admitir que, embora isso contrarie parte do pensamento moderno, muitos problemas ambientais e sociais da indústria da moda não têm solução puramente técnica ou mercadológica: ao contrário, as soluções são morais e éticas, (valores que não são apreendidos pelos negócios e pelo mercado), e para isso precisamos tomar distância do modo convencional de fazer negócio e examinar o que define, dirige e motiva os sistemas maiores. (Fletcher; Grose, 2019, pág 75)

Os princípios que fazem parte do movimento do *Slow Fashion* demonstram que a corrida da sustentabilidade não está apenas em repensar as questões práticas das indústrias e das gestões, mas de ressignificar os estilos de vidas, requalificar as questões relacionadas aos valores e à moral que perpassam a cultura das sociedades contemporâneas.

Relações Sustentáveis: Slow Fashion & Agenda 2030

O *Slow Fashion* aparece como essa tendência emergente que apresenta princípios capazes de alterar os paradigmas da sociedade à caminho de um consumo mais sustentável e propõe valores balizadores

para um novo estilo de vida. Esse novo modo de consumo valoriza a mão de obra, o trabalho manual, a produção em pequena escala, os saberes ancestrais, tecidos com maior durabilidade e com maior conforto, ciclos mais longos entre troca de tendências e de coleções, representações culturais, design local, matéria prima local, comprar menos, fazer durar, circular peças, em vez de descartá-las.

Já a Agenda 2030, tem como princípios norteadores os seus Objetivos de Desenvolvimento Sustentável, que são:

1. Erradicação da pobreza; 2. Fome zero e agricultura sustentável; 3. Saúde e bem-estar; 4. Educação de qualidade; 5. Igualdade de Gênero; 6. Água potável e saneamento; 7. Energia Limpa e Acessível; 8. Trabalho decente e crescimento econômico; 9. Indústria, inovação e infraestrutura; 10. Redução das desigualdades; 11. Cidades e comunidades sustentáveis; 12. Consumo e produção responsáveis; 13. Ação contra a mudança global do clima; 14. Vida na água; 15. Vida terrestre; 16. Paz, justiça e instituições eficazes; 17. Parcerias e meios de implementação. (ONU, AGENDA 2030, 2015)

Ao nos perguntarmos "como os princípios do *Slow Fashion* estão relacionados com os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da ONU?", chegamos às seguintes associações:

1. Mais Qualidade, Menos Quantidade

Um dos princípios mais básicos do *slow fashion* é propor o consumo em menores quantidades, mas investindo em qualidade, pagando mais em produtos que tem maior qualidade tanto em termos práticos (bons tecidos, bons acabamentos, boa costura e etc.); como em características subjetivas (com uma carga simbólica produzida e pensada em contextos de cultura, em vez de peças homogêneas). Uma sociedade que está

disposta a investir em produtos de maior qualidade, irá impactar diretamente no ODS 6, pois ao valorizar tecidos de fios naturais e evitar o poliéster, - que é hoje solução mais barata no mercado -, diminui a quantidade de descartes de peças derivadas do petróleo - que são poluentes e de difícil decomposição. Também deve impactar os ODS's 8 e 10, já que o investimento em produto de qualidade pode fazer com que cheguemos recurso às mãos de quem está na base da cadeia, podendo receber melhor pelo seu trabalho. Já no caso do ODS 12, a promoção da valorização da qualidade pode fazer com que os indivíduos procurem por empresas e produtos com modos de produção mais justos e sustentáveis, o que já parece atualmente como tendência.

2. Consumo mais lento, produção mais lenta

Diminuir o ritmo do consumo é outro princípio básico do *Slow Fashion*, e portanto, ao aderir a essa cultura do slow, pode-se esperar que os indivíduos apostem em produtos que sejam mais atemporais que fiquem por mais tempo no guarda-roupa, assim como aderir às tendências em um ritmo mais lento e ter coleções mais espaçada nas lojas. Em termos de ritmo de produção, espera-se a valorização de tecidos e processos mais sustentáveis, o *slow fashion* contribui para uma cultura menos agressiva do algodão e a pesquisa por tecidos - como à base do cânhamo - que possuem um cultivo que precisa de menos água e menos agrotóxico. Dessa forma, a adesão dos indivíduos a esta cultura, impactaria diretamente nos ODS's 6, 7, 11 e 12.

Além disso, dar tempo para a produção significa poder investir em relações de trabalho mais decentes, o que corroboraria com o ODS 8; pagar mais, indica pagamentos mais justos, no que implica o ODS 11, e tudo isso implica uma produção mais sustentável, no que toca o ODS 12.

Essas mudanças todas também impactam, de certa forma, na erradicação da pobreza (ODS 1).

Um outro ponto que não pode ser deixado de lado, e que condiz com o ODS 3, a desaceleração parece ser relevante para a saúde mental. O ritmo frenético dos estilos de vida e os desejos de consumo gerados pelas *trends*⁷ das redes sociais têm aumentado consideravelmente os números de pessoas com problemas tais quais ansiedade e depressão.

3. Moda Circular

Se um dos grandes problemas hoje da indústria da moda é o descarte excessivo e inadequado do lixo têxtil, o *slow fashion* tem a aspiração de mudar o ciclo da roupa que até então é linear (produção > consumo por uma pessoa > descarte), para um ciclo circular, ou em espiral, motivando os processos de: reutilização da roupa, vendas em brechós, requalificação com consertos e bordados, reaproveitamento dos tecidos e materiais, e reciclagem com aproveitamento dos fios; impactando diretamente na diminuição do lixo têxtil e se enquadrando, então, nos ODS's 6, 11, 12, 14 e 15.

4. Valorização do Trabalho Manual e Artesanias

Sob a visão do *slow fashion*, os produtos fabricados à mão e que trazem artesanias em seus fios de criação, são mais valorizados porque trazem uma carga cultural elevada, são fabricados em escalas menores, são produzidos por pessoas que detêm um saber ancestral e cultural e podem ser comprados diretamente de quem produz. Isso impacta: no ODS 1, tendo em vista que leva recursos diretamente para os artesãos e

⁷ "trends" ou "cores" são tendências criadas nas redes sociais, desprovidas de significado e com tempo de vida muito curtos, bem menor do que as tendências de moda que já representaram mudanças sociais (KLEIN, 2023, n.p.).

comunidades periféricas; no ODS 2 pois valoriza a produção da matéria prima local em pequena escala; no ODS 5, pois na grande maioria dos casos emprega mulheres artesãs que precisam trabalhar de casa; ODS's 8 e 10, promovendo trabalho descente que respeita o tempo de produção e leva o recurso diretamente ao produtor; ODS 12, estabelece uma relação mais sustentável entre produtor e consumidor, pois o consumo local facilita o contato entre os dois.

Considerações Finais

Com essa pesquisa, fica claro que os princípios do *Slow Fashion* de fato se relacionam com muitos dos ODS's da Agenda 2030 com destaque para os ODS's 6. Água potável e saneamento; 8. Trabalho decente e crescimento econômico; e 12. Consumo e produção responsáveis, apontando para os principais problemas de sustentabilidade que envolvem hoje a moda. Percebe-se também que, num primeiro momento, os princípios do *Slow Fashion* não fazem contato direto com alguns itens dos ODS's, que são: 1. Erradicação da pobreza; 4. Educação de qualidade; 5. Igualdade de Gênero; 9. Indústria, inovação e infraestrutura; 10. Redução das desigualdades; 13. Ação contra a mudança global do clima; 16. Paz, justiça e instituições eficazes; 17. Parcerias e meios de implementação.

Entretanto, ao pesquisar a epistemologia do *Slow Fashion* e contrapondo-o à cultura atual do *fast fashion*, se percebe que a base sob a qual os indivíduos da sociedade contemporânea constroem seus estilos de vida - inspirados e movidos em muitos casos, pelas dinâmicas da moda - parece ser o início de todas as ações que levam às questões negativas à sustentabilidade. Portanto, estimular o movimento que se encontra nas bases dos princípios do *slow fashion* atenta para

corroborar com todos os pontos da Agenda 2030. O movimento *slow* na moda parece apontar para um caminho talvez não de redenção completa da indústria, mas de poder enxergarmos luz no fim do túnel da sustentabilidade. Embora possa parecer um caminho utópico, acredita-se que merece ser percorrido, ou pelo menos, estudado.

Referências

- BICK, R.; HALSEY, E.; EKENGA, C. **The Global environmental injustice of fast fashion.** BMC Environmental Health, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1186/s12940-018-0433-7>. Acesso em 26.06.2023.
- BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento.** Tradução: Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. 2 ed. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- CABRAL, R.; GALVÃO, T. **Reimagining the UN 2030 Agenda by connecting the SDG to Culture, Art and Communication.** Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, [S. l.], v. 21, n. 41, p. 44–59, 2022. DOI: 10.55738/alaic.v21i41.931. Disponível em: <https://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/931>. Acesso em: 16 ago. 2024.
- CANCLINI, Nestor. **A globalização imaginada.** Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- CLAUDIO, L. **Waste Couture: Environmental Impact of the Clothing Industry.** Environmental Health Perspectives, v.115(9); sep. 2007. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1964887/>. Acesso em:28.06.2023
- CRANE, D.; LUCIA M. (org.). **Ensaios sobre moda, arte e globalização cultural.** Tradução: Camila Fialho; Carlos Szlak; Renata S. Laureano. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011
- FLETCHER, K. **Slow fashion: an invitation for systems change.** Fashion Practice, v.2, n.2, p. 259–266, 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/233596614_Slow_Fashion_An_Invitation_for_Systems_Change. Acessado em: 3 de agosto de 2023.

FLETCHER, K ; Slow Fashion. *Ecologist*, 2007. Disponível em <https://theecologist.org/2007/jun/01/slow-fashion> Acessado em 15.07.2024

FLETCHER, K ; GROSE, L. **Moda & sustentabilidade**: Design para mudança. Brasil: Editora Senac São Paulo, 2019

IROKAWA, E.; MAIA, S. ; CÂMARA, J. **Slow Fashion: possíveis caminhos para a indústria da. Moda contemporânea**. 13º Colóquio de Moda, Bauru, SP, 2017. Disponível em https://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202017/CO/co_8/co_8_SLOW_FASHION_POSSIVEIS_CAMINHOS.pdf Acessado em 19.08.2024

KLEIN, Matt. As tendências perderam todo o significado'. *Contagious*, 2023. Disponível em <https://www.contagious.com/news-and-views/trends-have-lost-all-meaning>. Acessado em 23.08.2024

LEGERE, A.; KANG, J. The role of self-concept in shaping sustainable consumption: A model of slow fashion. *Journal of Cleaner Production*, vol. 258, June 2020. Disponível em <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2020.120699> Acessado em 16.08.2024

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução: Maria L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MURRILLS, Angela. **Just how slow can you go?** *The Georgia Straight*. 2004. Disponível em <https://www.straight.com/article/just-how-slow-can-you-go> Acessado em 21.08.2024

ONU. Organização das Nações Unidas. **Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável**. 2015. Disponível em <https://brasil.un.org/pt-br/91863-agenda-2030-para-o-desenvolvimento-sustent%C3%A1vel> Acesso em 18/08/2024.

ORTIZ, Renato (org.). **Bourdieu – Sociologia**. São Paulo: Ática. Coleção Grandes Cientistas Sociais, 1983. vol. 39. p.82-121

THE TRUE COST. Disponível em: <https://truecostmovie.com/learn-more/environmental-impact/>. Acesso em: 26.06.2023

17

INFORMAÇÃO, OPINIÃO E JORNALISMO COMO FORMA CONHECIMENTO

*Helder Ronan de Souza Mourão*¹

O Jornalismo como forma de conhecimento

O segredo da pirâmide: para uma teoria marxista lançado em 1987 por Adelmo Genro Filho é um livro muito importante para o jornalismo, porque apresenta e defende a tese do jornalismo como forma e prática de conhecimento. É uma obra ligada a debates acadêmicos e da política acadêmica, pois a passagem da década de 70 para a de 90, põe o marxismo na berlinda da crítica “ideológica” e política.

Nesse delicado contexto, ficou difícil de o livro ter a devida apreciação e debate. Ainda hoje o livro não é suficientemente discutido nos Programas de Pós-graduação, muito menos na graduação. Contraditoriamente o livro está esgotado. Somando as contradições, a Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor), uma das mais importantes instituições da área, criou em 2004 o Prêmio Adelmo Genro Filho de Pesquisa em Jornalismo buscando reconhecer o esforço e a contribuição teórica dos pesquisadores. A premiação tem as seguintes categorias: Iniciação Científica; Mestrado; Doutorado; e Sênior. Assim, a instituição reconhece o autor e sua principal obra pela contribuição, embora boa parte dos pesquisadores em jornalismo ainda descure o livro.

Há também de se citar as questões de “área” ou “campo”. O livro é originalmente uma dissertação de mestrado do Programa de Pós-

¹ Jornalista (UFAM/Parintins). Mestre em Ciências da Comunicação (PPGCCOM/UFAM). Professor do Curso de Comunicação Social/Jornalismo da Ufam/Parintins, e Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC); e-mail: helder.mourao@yahoo.com.br.

graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Portanto sua discussão tem como foco a questão do conhecimento enquanto categoria científica e os aspectos epistemológicos, outro grande problema (científico) dos estudos da área. Que é justamente o interesse desse artigo.

Enquanto para o marxismo, e para o referido autor, a comunicação faz parte da sociabilidade humana, para muitos pesquisadores, em especial os brasileiros, ela é uma ciência. Genro Filho (1987) afirma:

A comunicação social só pode ser abordada como um dos aspectos da dimensão ontológica do homem, não como um atributo ou uma qualidade adquirida. A comunicação, sob o ponto de vista analítico, é um aspecto do trabalho e, mais particularmente, expressa a forma social de produção do conhecimento. Portanto, um aspecto da essência do homem como ser que trabalha e se apropria coletivamente do mundo de modo prático e teórico. Numa palavra, a comunicação é um momento da práxis (Genro Filho, 1987, p. 215).

Falar em epistemologia da comunicação traz outro debate. Sendo que a obra de AGF está na contramão desse pensamento. Embora esse debate seja importante, também não é foco desse trabalho, mas citamos Rüdiger (2014) para ampliar e referendar a questão.

Por outro lado, a mesma autonomia da comunicação criticada acima é assumida em relação ao jornalismo. Genro Filho se esforça na compreensão do jornalismo como forma e prática de conhecimento, afirmando sua relação com a totalidade concreta. Desde o lançamento da obra até os dias atuais houve grande esforço com foco na criação de uma teoria eminentemente jornalística, autônoma, com categorias próprias do jornalismo. Quando não dessa forma, justificada pela interdisciplinaridade, empresta de forma acessória conceitos da Antropologia (Teoria Etnográfica), da História (Nova História) e outras, conforme podemos ler em Pena (2005) e Traquina (2004).

Embora O Segredo da Pirâmide já no início faça a devida crítica ao esforço do alemão Otto Groth em criar uma ciência dos jornais (der zeitungswissenschaft), autônoma, jornalística, esse esforço retorna.

O caminho do autor, como já afirmamos, é a compreensão dos problemas reais em sua relação com a totalidade concreta. Assim como Marx e Engels, Lukács, Gramsci, Mészáros e muitos outros, Genro Filho concentra-se na problemática e coloca-o no bojo da sociedade, das condições de existência, sobrevivência e reprodução do ser social. Recorre, portanto, a filosofia, sociologia, ciência política e todo o arcabouço necessário para compreender o fenômeno em sua especificidade.

Depois de 28 anos, surge à primeira tese de doutorado integralmente dedicada a famigerada obra, Pontes (2015) defende “ADELMO GENRO FILHO E A TEORIA DO JORNALISMO NO BRASIL: UMA ANÁLISE CRÍTICA” no Programa de Pós-graduação em Sociologia Política da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), a própria casa de origem do livro. O autor compreende e afirma o lastro ontológico do autor.

Nela ele investiga,

[...] as mediações da produção e da recepção dessa teoria [e] questões sobre os usos de determinados conceitos por Genro Filho, da escolha de autores e teorias para os debates que travava e de algumas de suas propostas para o jornalismo (p.18).

Pontes (2015) ao focar na tese do jornalismo como forma de conhecimento cristalizada no singular retorna aos estudos do pensador húngaro Lukács sobre as formas de conhecimento e sobre a ontologia.

O próprio autor afirma:

Para emprendermos a análise, partimos de uma concepção materialista da história e da realidade. Essa premissa permite indicarmos a cultura e o

jornalismo dentro do escopo de que os homens e as mulheres produzem suas condições de vida e são transformados pelo produto de seu trabalho socialmente acumulado e manifesto [...] (p.35).

Portanto, em seu empreendimento científico, Genro Filho (1987) faz um elo entre a epistemologia e a ontologia, afirmando que o Jornalismo é Forma e Prática de conhecimento. Ao mesmo tempo em que é trabalho, vinculado a uma profissão historicamente construída, é também uma forma de conhecimento onde a singularidade, ou seja, o fenômeno, é sua busca, seu momento de chegada.

Ainda que seja cristalizado no singular, diz o autor, os aspectos da universidade e da particularidade estão presentes.

A notícia como matéria prima do jornalismo

Há certo consenso de que a notícia é a matéria prima do jornalismo. Genro Filho (1987) afirma que “[...] a notícia é a unidade básica de informação no jornalismo. São os *atos jornalísticos*, objeto das notícias, que constituem a menor unidade de significação [...]” (p.186, grifos do autor).

Os fatos são uma construção social, porém há um fluxo objetivo na realidade de onde os fatos são recortados. Portanto, há uma linha de “escolhas” subjetivas e ideológicas, limitadas dentro do escopo da objetividade. Embora muitos autores tenham debatido nos extremos, de um lado a ausência da objetividade, ou seja, o caráter de que todos os processos jornalísticos são simplesmente escolhas do processo, ou da possibilidade de se alcançar a objetividade real, que não o é como uma forma de macular a realidade de fato, de intromissão do jornalista, partimos de uma concepção mais ligada a concretude.

Teses afirmam que tudo é apenas subjetivo e nada é objetivo, pelo fato de que selecionamos, destacamos ou excluímos as informações de

forma arbitrária. Mas o conjunto quase infinito de opções ou combinações possíveis de serem selecionados, na verdade reforça que há uma objetividade de onde “tiramos” esse conteúdo, agora sim, de forma subjetiva ou ideológica. A significação dos fenômenos, afirma Genro Filho (1987), é algo produzido tanto pela própria dialética dos objetos, como pela relação sujeito-objeto.

O material do qual os fatos são constituídos é objetivo, pois existe independente do sujeito. O conceito de fato, porém, implica a percepção social dessa objetividade, ou seja, na significação dessa objetividade pelos sujeitos [...] (p.186-7).

A objetividade é indeterminada. Os acontecimentos, pela própria dinâmica da realidade e da física, são probabilísticos, eles podem acontecer. Porém, os seres humanos como autoconstrutores conscientes (práxis) agem sob essa realidade. A partir de certa liberdade selecionam junto às possibilidades e criam sua realidade efetiva.

Na operação de uma atividade prática específica (reportagem ou o ato de reportar), cria-se um conhecimento específico, o jornalismo. Com base em sua unidade básica, a notícia, desenvolve-se todo um conjunto de formas e possibilidades de informar jornalisticamente.

A matéria prima do jornalismo é lapidada segundo um conjunto de possibilidades e necessidades, inseridas em contextos históricos particulares. Daí que há uma variedade de textos jornalísticos que vão mudando com o tempo e o lugar. A base comum é teórica e prática ao mesmo tempo. É tanto conhecimento como uma atividade distinta e a operação se desdobra em muitas outras.

Já com essa afirmação dizemos que a notícia é a matéria prima do jornalismo como um todo, seja ele informativo, opinativo, interpretativo, diversional, de serviço ou de qualquer outra caracterização que possa ser apresentada.

E como prática distinta, é produzido por trabalhos de reportagem (Catalão Jr, 2010). Tradicionalmente quem faz jornalismo é um jornalista. A reportagem é sua prática profissional com a qual ele produz jornalismo. Ou seja, assim como a notícia é a matéria prima do conhecimento jornalístico, a reportagem é a prática que produz “qualquer jornalismo” – informativo, opinativo, interpretativo, diversional, de serviço etc.

Não há jornalismo sem notícia. Ela é como o átomo da profissão. Ainda que o artigo de opinião de determinado especialista analise certo cenário político com vistas à eleição, por exemplo, a base que sustenta sua argumentação vem de fatos concretos, verídicos, ou seja, notícias. Em cima dos fatos o articulista faz sua análise, traz seu ponto de vista e faz digressões e afirmações de cunho subjetivo, ideológico ou especificamente político.

Se não está fundado em fatos noticiosos, não é jornalismo é ficção, ou no pior dos casos, trata-se de desinformação. É esse substrato presente na realidade, a matéria prima que nos ajuda a compreender principalmente a ideia do jornalismo como um tipo particular de conhecimento.

O singular como categoria central

Para sustentar que a notícia é a matéria prima do jornalismo Genro Filho (1987) busca conceituação adequada. Em Lukács ele encontra as categorias do conhecimento (singular, particular e universal). Estas não são estágios ou fases, mas dimensões que se relacionam dialeticamente. O singular surge “[...] na atmosfera cultural de uma imediaticidade compartilhada, uma experiência vivida de forma mais ou menos direta” (GENRO FILHO, 1987, p. 92). Em última instância a centralidade do

trabalho do jornalista está aqui. Quando o jornalista vai atrás dos fatos ele busca encontrar um conhecimento que seja o mais “quente” possível, pra usar o jargão da profissão. Quanto mais o tempo passa, mais a possibilidade de contaminação, maior a chance de perder essa imediatividade ou essa experiência vivida de forma mais ou menos direta. Para o jornalismo, a notícia relatada de forma mais próxima no tempo e no espaço, tende a se tornar o furo de notícia. Àquele repórter que consegue publicar o tema primeiro (tempo) porque ele conseguiu o privilégio de estar presente no fato ou chegar antes que todos, (espaço) é considerado alguém que produziu um conteúdo de maior relevância no cenário jornalístico e para com a sociedade.

Essa prática, a ação de buscar os fatos numa metodologia própria, que chamamos de apuração, é uma estrutura específica para a construção de um conhecimento que foi se criando de forma necessária na sociedade moderna. Porém, é fundamental recordar das limitações que encontramos nessa relação com a realidade. Mesmo o contato aprioristicamente mais direto é manchado pelo subjetivismo dos interlocutores agentes do processo. Então, diz o autor: “Para o jornalismo, a singularidade, além de não ser arbitrária é um ponto de chegada [...] (p.161)”; e não um ponto de partida. Por isso tratamos o jornalismo como uma mediação entre os fatos e o público, porque buscamos nos aproximar e entregar ao público uma experiência singular que seja tratada e muitas vezes discutida de forma clara na produção jornalística junto às características subjetivas daquela publicação. A isso chamamos de direcionamento ou também de linha editorial. O veículo de comunicação diz por meio de linha editorial quais são seus interesses e a sua forma de direcionar os fatos que são coletados. Na pauta, entrega ao repórter o direcionamento com a clareza dos objetivos que se quer dos fatos singulares, ou seja, de que

forma eles devem ser tratados e recortados em suas múltiplas dimensões. A isso chamaremos de particularidade.

Diz o autor, que a particularidade se apresenta numa atmosfera subjetiva mais abstrata no interior da cultura. A apropriação dos fatos singulares passa por um conjunto de referências da formação do repórter e da empresa (rotina produtiva), que marca o direcionamento. Isso não quer dizer que se trata simplesmente de uma mácula ou mancha ideológica como muitos autores, em especial os apocalípticos frankfurtianos, indicam. Mas se trata justamente do caminho próprio do real, da construção social do jornalismo. O equívoco de muitas concepções ao fazer uma crítica unidirecional a essas influências é a de achar que existe jornalismo sem elas, ou que elas não fazem parte integrante do conhecimento como um todo.

Por fim, o universal está em um contexto amplo que liga o fato a história, o indivíduo a humanidade, ou seja, a universalidade é a categoria do conhecimento que diz respeito a como esse dado conhecimento está situado na própria humanidade.

Fazer jornalismo gira em torno de compartilhar certa imediaticidade. Wolf (1999); Hohlfeldt (2001); Thompson (1995) afirmam que a maioria dos conhecimentos de que o público precisa saber, são adquiridos pelos meios de comunicação de massa, especialmente os jornalísticos. O profissional responsável por essa atividade tem de se aproximar do fato ocorrido, buscando reportar o mais fielmente e completo possível àquilo que vê, ouve, sente, conhece e etc, ou seja, precisa ir em busca de compartilhar aquele imediato o qual o grande público não pôde estar presente, mas que ele sim, por força da profissão. Mas a significação final dos fatos singulares, recheados por uma particularidade, está intimamente ligada à universalidade, ainda que muitas vezes ela esteja implícita. Dizem os cânones que o jornalismo

deve ter compromisso com a sociedade, que é serviço público e deve contribuir para o aprimoramento da vida. Isso significa que cada fato isolado, precisa estar no bojo da sociedade e da humanidade.

Fatos demasiadamente singulares e de interesse pessoal e restrito não são jornalismo. Um fato singular, como uma descoberta científica, só tem sua significação na compreensão, ainda que implícita, de que a sociedade é regida pelo avanço sociotécnico. É universal que o gênero humano busca seu melhoramento em estruturas específicas durante a história e que a partir da modernidade e de forma geral no ocidente é o conhecimento científico que estrutura o progresso da humanidade. Um fato singular, como um crime comum, sozinho não interessa ao público que não tem relação com os envolvidos, mas tem significação universal na medida em que a violência é um problema ético, moral e legal para a humanidade e é papel do estado a regulação, controle e mesmo o monopólio da violência.

Insistimos, a partir de Genro Filho (1987), que essa forma de conhecimento que chamamos de jornalismo se relaciona fundamentalmente com as categorias do conhecimento apresentadas, mas tem no singular sua centralidade. No caso de um conhecimento que busque se centrar na universalidade, sobre o crime e a violência, por exemplo, vamos sair do jornalismo em busca do debate filosófico ou científico. A busca pelo problema dentro da sociedade de um modo geral ou do gênero humano descamba para compreensões mais gerais. Ao se afastar do fato, do singular, do crime que Fulano cometeu contra Sicrano, perde-se um fundamento do Jornalismo, que é a proximidade dos fatos. O público que consome notícias é seduzido por critérios próprios da estrutura jornalística, dos quais esse é considerado fundamental. Resume o autor:

A apreensão do senso comum, que corresponde à experiência cotidiana dos indivíduos, é dada pela significação meramente “funcional” no universo social vivido. Logo, em termos epistemológicos, a base na qual o fato será assentado e contextualizado tende a reproduzir de maneira latente a universalidade social tal como é vivida imediatamente. Não é por outro motivo que a ideologia das classes dominantes é normalmente hegemônica e o senso comum tende a decodificar os fatos numa perspectiva conservadora (Ibidem, p.189).

A operação jornalística, portanto, observa e compreende a relação entre as categorias epistemológicas do conhecimento, ainda que de forma geral não as compreenda como tal. Como operação autêntica (prática de conhecimento) e como uma estrutura própria de lidar com a realidade (forma de conhecimento) consegue se apresentar ao público tendo a possibilidade ser crítico perante as limitações da hegemonia. Igualmente, também pode reproduzir as universalizações presentes e dar continuidade de forma pouco crítica.

Informação e opinião: um problema menor

Se a notícia é a matéria prima do jornalismo e o singular é a categoria central, qual o lugar da opinião nesse debate?

É importante lembrar que embora devamos evitar as generalizações e juízos de valor explícitos para a boa prática jornalística, também esses valores aparecem de forma implícita nas escolhas e direcionamentos presentes na notícia. É humanamente impossível apreender os fatos objetivamente, porque os fatos são também construções sociais. Quando escolhemos fonte A em vez de B, ou fala X em detrimento de fala Y, nos colocamos como agentes do fato jornalístico. A hierarquização das fontes e mesmo dos fatos dentro do noticiário, dão privilégio e importância a certos temas e concepções, em detrimentos de outras. Resumir a opinião a meros artifícios da linguagem, como as generalizações ou os adjetivos,

empobrece e subestima o poder de direcionar a opinião pública sobre determinado fato.

Importante lembrar que na história do jornalismo a separação entre fato e opinião tem um contexto bem claro. Diz Pena (2005) que na virada do século XIX para o XX, o jornalismo se organiza como produto industrial. Acerta um formato e uma rotina específica (*newsmaking*) com vistas a ser mais produtivo. É principalmente nos EUA que essa formatação se dá, centrando no conceito de objetividade, abraçando uma estrutura textual baseada no *Lead* e separando um espaço do jornal para a informação, ou seja, os relatos feitos por um mediador desinteressado e equilibrado, que leva ao leitor esses fatos se comprometendo não influir nos fatos em nome da ética; por outro lado, especifica no jornal e identifica nas páginas a parte onde haverão as análises e impressão, que partem das concepções daqueles que escrevem, ou seja, a opinião. Define que as notícias e reportagens são relatos e que, por exemplo, os artigos e colunas representam a opinião daqueles que o escrevem e os editoriais são a opinião do veículo.

Essa separação se põe para o público como uma forma ideológica de fazê-lo crer que é possível esse tal mediador desinteressado e inaugura aí um dos equívocos mais difundidos dentro da prática profissional.

Mesmo a opinião, é produzida a partir da notícia, do fato. A diferença é que o Jornalismo Opinativo põe de forma explícita as impressões daquele que escreve. No processo de produção do jornalismo, informação e opinião são ambas construções sociais que reagem dialeticamente à particularidade, a singularidade e a universalidade dos fatos como forma de conhecimento. Operam, no máximo, como estruturas textuais diferentes. Portanto, a diferença entre informação e opinião é um falso problema ou ao menos um problema menor.

Quando Bakhtin (2003) vai definir os gêneros do discurso ele afirma que estes estão ligados aos campos da atividade humana. A produção do conhecimento jornalístico, portanto, é um campo da atividade humana e precisa de gêneros próprios, ou seja, formas-padrão relativamente estáveis de enunciados.

A diferença entre informação e opinião no jornalismo, dentro da concepção de Bakhtin, está no estilo, “ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua” (p.261) e na construção composicional, ou seja, na forma como o texto é organizado e estruturado para ser apresentado. Por outro lado, tem o mesmo conteúdo temático, ou seja, estão falando sobre os mesmos temas, os fatos.

Isso significa que do ponto de vista do gênero, tem diferenças nessas características próprias da língua, mas como conhecimento, não se diferenciam. A atividade humana, o jornalismo, que usa da comunicação e da linguagem, é uma forma de conhecimento, que usa de várias estruturas textuais para se relacionar com a sociedade.

Considerações finais

Apresentamos nesse artigo algumas considerações sobre o jornalismo como forma e prática de conhecimento. Compreendemos epistemologicamente que o jornalismo se desenvolve historicamente e se torna fundamental na sociedade moderna. Como tal ele dispõe de características e fundamentação apresentadas por Genro Filho (1987), que podem ser mais bem exploradas.

Como conhecimento, não dispõe de diferenças tão fundamentais entre informação e opinião, ainda que ambas tenham um papel também histórico em seu processo de desenvolvimento.

O jornalismo tem a notícia como matéria prima, cristalizado na categoria epistemológica do singular. Em estruturas diferentes, tem a possibilidade de lidar com os fatos jornalísticos enquanto construções sociais, apresentando-os com marcas ideológicas, culturais, políticas, econômicas e sociais de seus autores, individuais e coletivos, pessoais e institucionais, ora de forma explícita, ora de forma implícita.

Como profissão, se organiza perante a sociedade sendo produto e produtor dela na medida em que é mediadora fundamental entre o público e os acontecimentos. Mas é também parte dos acontecimentos e tem como trabalhadores, os jornalistas, que são parte da sociedade.

A contribuição maior do autor e da teoria talvez seja a de, por um lado, entender a necessidade do jornalismo na sociedade e por outro, mostrar as limitações daqueles que afirmam ser possível um jornalismo eminentemente objetivo, críticos da mácula da subjetividade. Na dialética da produção de conhecimento, nos fornece enquanto jornalísticas e enquanto público consumidor de notícias, uma concepção mais crítica que nos leva a necessidade de também se por criticamente diante da profissão e conhecimento jornalístico.

Referências

BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CATALÃO JUNIOR, Antonio Heriberto. Jornalismo best-seller: o livro-reportagem no Brasil contemporâneo. 2010. 252 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2010.

GENRO FILHO, Adelmo. O segredo da Pirâmide: para uma teoria Marxista do Jornalismo. Porto Alegre: Tchê. 1987.

HOHLFELDT, Antônio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências.** Petrópolis: Vozes, 2001.

PENA, Felipe. *Teorias do Jornalismo*. São Paulo: Contexto, 2005.

PONTES, Felipe. Adelman Genro Filho e a teoria do jornalismo no Brasil: uma análise crítica. Florianópolis, SC. Tese de doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.

RÜDIGER, Francisco. Epistemologia “da” Comunicação. *Revista Famecos* 21, n.2, p. 395-417, 2014.

Thompson, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo: porque as notícias são como são*. Florianópolis: Insular. 2004.

WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.



A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de produção e pesquisa científica/acadêmica das ciências humanas, distribuída exclusivamente sob acesso aberto, com parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil e exterior, assim como monografias, dissertações, teses, tal como coletâneas de grupos de pesquisa e anais de eventos.

Conheça nosso catálogo e siga as nossas páginas nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org
contato@editorafi.org

Epistemologias e Estéticas: a Interdisciplinaridade nos Estudos em Comunicação explora a interseção entre comunicação, arte, semiótica e filosofia, refletindo sobre o papel das epistemologias e estéticas na sociedade contemporânea. A obra, fruto da articulação entre pesquisa e ensino, foi produzida a partir de estratégias constituídas em um laboratório interdisciplinar do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, com financiamento CAPES. Os textos apresentados neste livro abordam temas como poder, hibridismo cultural, fake news, mídias populares e o papel da arte e da comunicação na formação de subjetividades.

Dividida em dois eixos principais – epistemologia e estética –, a coletânea reúne 16 capítulos que analisam desde a desinformação digital até a expressão cultural no TikTok, passando pela comunicação decolonial e pela investigação de mitos regionais. Deste modo, esta obra proporciona tanto um panorama diversificado das pesquisas realizadas no Programa quanto contribui com discussões teóricas que alcançam os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) e os desafios da comunicação contemporânea, como a desigualdade social e a crise ambiental.

Assim, trata-se de uma obra que contribui para a compreensão das complexidades e dos desafios da comunicação no século XXI, abordando questões como intertextualidade, transdisciplinaridade e as influências culturais nas mídias. Com esta obra, Fábio Parode e Thiago Henrique Goncalves Alves contribuem significativamente para o campo da comunicação e suas implicações para o futuro da pesquisa científica, da sociedade e do meio ambiente. Recomendamos a leitura a todos que buscam aprofundar seus conhecimentos sobre as interseções entre estética, epistemologia e comunicação no cenário atual.

Mauricio Ribeiro da Silva



editora *fi*.org

