

Equatorial

Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRN
v.11 n.21 | jul/dez 2024 ISSN: 2446-5674



D o s s i ê

A n t r o p o l o g i a , C i n e m a e
N o v a s T e c n o l o g i a s

A Revista Equatorial é uma publicação dos discentes do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), voltada para a divulgação da produção científica antropológica (textual e iconográfica), em língua portuguesa e espanhola, de forma a promover a integração da produção latino-americana. Objetiva-se à difusão de artigos inéditos, entrevistas, traduções, resenhas e ensaios visuais na área de Antropologia. Também publicam-se trabalhos no campo das Ciências Humanas, desde que dialoguem com a disciplina.

Equatorial

v.11 n.21 | jul/dez 2024

ISSN: 2446-5674

Conselho Editorial

- Profa. Dra. Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa (UNIFESP)
Prof. Dra. Angela Mercedes Facundo Navia (UFRN)
Prof. Dr. Camilo Albuquerque de Braz (UFG)
Profa. Dra. Carmen Silvia Rial (UFSC)
Profa. Dra. Cláudia Lee Williams Fonseca (UFRGS)
Profa. Dra. Elisete Schwade (UFRN)
Profa. Dra. Francisca de Sousa Miller (UFRN)
Profa. Dra. Jane Felipe Beltrão (UFPA)
Prof. Dr. Jean Segata (UFRGS)
Prof. Dr. José Glebson Vieira (UFRN)
Profa. Dra. Julie Antoinette Cavignac (UFRN)
Profa. Dra. Lisabete Coradini (UFRN)
Profa. Dr. Luiz Carvalho de Assunção (UFRN)
Profa. Dra. Maria Gabriela Lugones (UNC, Argentina)
Profa. Dra. Marta Zambrano Escobar (UNAL, Colômbia)
Prof. Dr. Mauricio Caviedes Pinilla (PUJ, Colômbia)
Prof. Dr. Mauro Guilherme Pinheiro Koury (UFPB)
Profa. Dra. Miriam Pillar Grossi (UFSC)
Profa. Dra. Rita de Cássia Maria Neves (UFRN)
Profa. Dra. Rozeli Maria Porto (UFRN)
Profa. Dra. Sonia Regina Lourenço (UFMT)
Profa. Dra. Susana Rostagnol (UDELAR, Uruguai)
Profa. Dra. Tania Pérez-Bustos (UNAL, Colômbia)

Comissão Editorial

- Adara Pereira da Silva (Doutoranda)
Ana Paola Ottoni (Doutoranda)
Cristhyan Kaline Soares da Silva (Doutoranda)
Felipe da Silva Nunes (Doutorando)
Gabriela Novaes Santos (Mestranda)
Guilherme Viana (Mestrando)
Hellen Monique dos Santos Caetano (Doutoranda)
Heytor de Queiroz Marques (Doutorando)
João Elioberg da Silva Oliveira (Mestrando)
João Vitor Holanda Martins (Mestrando)
Jocyle Ferreira Marinheiro (Mestranda)
José Rolfran de Souza Tavares (Doutorando)
Júlia de Freitas Motta (Doutoranda)
Karolyny Alves Teixeira de Souza (Doutoranda)
Lorran Lima de Almeida (Doutorando)
Louise Caroline Gomes Branco (Doutoranda)
Roberto Carlos Nunes Queiroz de Mendonça (Doutorando)
Rozeli Maria Porto (Professora Supervisora)
Samanta de Sousa Lima (Mestranda)
Sol Alves de Lima (Mestranda)

Expediente

Professora Supervisora

Dra. Rozeli Maria Porto

Edição Geral

Cristhyan Kaline Soares da Silva

Hellen Monique dos Santos Caetano

Júlia de Freitas Motta

Roberto Carlos Nunes Queiroz de Mendonça

Projeto Gráfico

Arthur Leonardo Costa Novo

Eduardo Neves Rocha de Brito

Francisco Cleiton Vieira Silva do Rego

Thágila Maria dos Santos de Oliveira

Capa

Alex Assunção

Gabriel Baena Chêne

João Sanson

Diagramação

João Vitor Holanda Martins

Karolyny Alves Teixeira de Souza

Louise Caroline Gomes Branco

Roberto Carlos Nunes Queiroz de Mendonça

Sol Alves de Lima

Revisão Final

Cristhyan Kaline Soares da Silva

Hellen Monique dos Santos Caetano

Jocyete Ferreira Marinho

José Rolfran de Souza Tavares

Júlia de Freitas Motta

Karolyny Alves Teixeira de Souza

Lorran Lima de Almeida

Roberto Carlos Nunes Queiroz de Mendonça

Samanta de Sousa Lima

Imagem da Capa

Inteligência Artificial (IA)

Institucional

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. José Daniel Diniz Melo - Reitor

Prof. Dr. Henio Ferreira de Miranda - Vice-Reitor

Pró-Reitoria de Pós-Graduação

Prof. Rubens Maribondo do Nascimento

Pró-Reitoria de Pesquisa

Profa. Dra. Silvana Maria Zucolotto Langassner

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

Prof. Dr. Josenildo Soares Bezerra - Diretor

Profa. Dra. Candida Maria Bezerra Dantas – Vice-Diretora

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Profa. Dra. Rita de Cássia Maria Neves -

Coordenadora

Prof. Dr. Paulo Victor Leite Lopes – Vice-

Coordenador

Revista Equatorial

<https://periodicos.ufrn.br/equatorial/index>

revistaequatorial@gmail.com

Indexação

<http://sumarios.org/revistas/revista-equatorial>

<http://flacso.org.ar/latinrev/>

<https://www.latindex.org/latindex/inicio>

<https://www.periodicos.capes.gov.br/>

<https://diadorim.ibict.br/>

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes -
CCHLA

Equatorial : Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social / Universidade
Federal do Rio Grande do Norte. – v. 11, n. 21 (jul./dez.2024). – Natal : Universidade
Federal do Rio Grande do Norte, 2024-

Semestral
ISSN 2446-5674

1. Antropologia. 2. Periódicos. I. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

RN/BSE-CCHLA

CDU 39

Editorial:

Júlia de Freitas Motta

Hellen Caetano

Dossiê: Antropologia, Cinema e Novas Tecnologias

Apresentação

Alex Hermes

João Pedro Sanson

Sérgio Gabriel Baena Chêne

Ir e vir do Museu AfroDigital: conversa sobre acervo, armazenamento e acesso aos arquivos afrobrasileiros

Cristhyan Kaline Soares da Silva; Júlia de Freitas Motta

Entretenimento, Cultura do Déficit de Atenção e Séries: um breve panorama

Stamberg José Silva Júnior; Alexandre Fernandez Vaz

O “fazer musical” e o “fazer etnográfico”: perspectivas em comparação durante a pandemia da Covid-19

Marcus de Freitas

O filme etnográfico: outros contatos, diversos olhares

José Muniz

Recife e o Hermes roubado: imagens, mitos e imaginário sobre a circulação na cidade

Jesus Marmanillo Pereira

Confabulações tecnopoéticas: inteligência artificial e a produção de imaginações compartilhadas

Daniele Borges Bezerra

Etnografia online e a memória viva do candomblé nas redes sociais

Anne-Sophie Gosselin

Investigando a arte em situação de rua por meio do audiovisual: um relato etnográfico

João Pedro Sanson

Artigos

Consentimento, parto e violência: pensando enquadramentos

Mariah Aleixo

Relatos Etnográficos

“Oh mulambo tu não tem estádio”: reflexões antropológicas acerca de um grupo de torcedores vascaínos assistindo um clássico do futebol

Milena da Costa Matias

Resenhas

Entre resistência e paridade: uma análise das experiências afetivas na perspectiva de mulheres negras em um bairro periférico de Natal/RN

Ana Patrícia Silva Moura; Bruna Tavares Pimentel

Acoso. ¿Denuncia legítima o victimización? uma análise das complexidades e controvérsias por Marta Lamas

Bruna Fani Duarte Rocha; Carolina Giordano Bergmann; Miriam Pillar Grossi; Pâmela Laurentina Sampaio Reis

“Fazendo a rua ladrilhar”: perspectivas interseccionais para a tessitura urbana

Lorrana Santos Lima

Ensaaios Visuais

Desenhos no Metro/RER de Paris: arquitetura e velocidade urbana nos cadernos dos desenhadores

Shakil Rahim

Editorial:

É com imensa alegria que apresentamos o número 21 da Revista Equatorial, referente aos meses de julho a dezembro de 2024. Nesta edição, contamos com a colaboração e engajamento de Alex Hermes, João Pedro Sanson e Sérgio Gabriel Baena Chêne¹ para a organização e consolidação do dossiê intitulado “Antropologia, Cinema e Novas Tecnologias”. O dossiê, já a partir da imagem² da capa, busca reunir reflexões que pensem sistematicamente a antropologia e sua relação com o audiovisual, o digital e também com as novas Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs). Os trabalhos publicados neste dossiê — uma entrevista, seis artigos e um ensaio visual — buscam repensar pressupostos antropológicos, além de oferecerem novas abordagens sobre a alteridade, categoria tão importante para a disciplina. Dessa forma, os organizadores reuniram trabalhos que perpassam desde os usos de Inteligência Artificial (IA) aos estudos de memória digital, seja por meio dos Museus AfroDigitais ou por uma conta no *Instagram* de uma casa de candomblé em Fortaleza, Ceará.

No fluxo contínuo, apresentamos ainda um artigo, um relato etnográfico, três resenhas e um ensaio visual. Os trabalhos abordam diferentes perspectivas de debates contemporâneos: reflexões sobre violência obstétrica; assédio, violência sexual e poder; narrativas em torno de uma partida de futebol; questionamentos sobre a cidade ao

¹ Vale ressaltar que, apesar de nenhum dos organizadores do dossiê terem vínculo atualmente com a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Alex Hermes e Sérgio Gabriel Baena Chêne foram estudantes de mestrado vinculados ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da universidade. Atualmente, Alex Hermes é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), João Pedro Sanson é doutorando no PPGAS da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e Sérgio Gabriel Baena Chêne é bolsista de Treinamento Técnico TT-4 pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) no projeto “Energia Limpa, Vida Sustentável”.

² A capa do dossiê foi gerada por Inteligência Artificial (IA) pelos organizadores do dossiê a partir de uma combinação das palavras: antropologia, cinema, redes sociais, artefatos, cultura e *gadgets*. Esses termos foram usados no *Adobe Firefly* para gerar a imagem que ilustra essa edição da revista.

imaginá-la negra ou das mulheres; o cruzamento entre raça e afetividade para mulheres negras com mais de 50 anos; ou ler o cotidiano da urbe por meio de desenhos no metrô. Mais uma vez, a junção das discussões propostas nos trabalhos publicados em fluxo contínuo mostra a versatilidade da pesquisa antropológica, evidenciando temas diferentes, mas que podem até se aproximar em alguma medida.

O artigo intitulado “Consentimento, parto e violência: pensando enquadramentos” foi escrito por Mariah Torres Aleixo, vinculada ao Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). No trabalho, a autora discute a importância da noção de consentimento no enquadramento de experiências de parto como casos de violência obstétrica. Para isso, Aleixo se baseia nos relatos de duas interlocutoras que elaboraram seus planos de parto — documento em que se detalha as preferências em relação às intervenções que poderão ser feitas durante o parto. Por meio dos relatos de Renata e Onete, Aleixo vai mostrar que nem sempre o que está no documento é respeitado, principalmente quando levamos em consideração as relações assimétricas entre a parturiente e os profissionais de saúde. O trabalho de Aleixo é bom para pensar questões-chave para a antropologia do parto, como violência obstétrica, consentimento e cuidado.

Seguindo os trabalhos publicados no número 21 da Revista Equatorial, temos o relato etnográfico intitulado “Oh mulambo tu não tem estádio: reflexões antropológicas acerca de um grupo de torcedores vascaínos assistindo um clássico do futebol”. No texto, Milena da Costa Matias, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), discorre sobre um grupo de torcedores(as) vascaínos(as) que se reúnem para assistir às transmissões dos jogos do clube em um bar de João Pessoa, capital da Paraíba. O relato perpassa por diferentes questões, como a performance dos torcedores homens e os vestígios de machismo em suas falas e ações. Um ponto que acreditamos ser interessante no trabalho de Matias é o *estar em campo*, que é um recurso tão importante para a antropologia. Por ser uma mulher em um campo em que os homens predominam, Matias enfrenta alguns desconfortos e tem que estudar meios para escapar deles para que a pesquisa seja concluída. Assim como muitas pesquisadoras, a autora enfrenta percalços no caminho da pesquisa por ser uma mulher em campo.

As publicações em fluxo contínuo contam com três resenhas. A primeira delas é “Entre resistência e paridade: uma análise das experiências afetivas na perspectiva de mulheres negras em um bairro periférico de Natal/RN”, de Ana Patrícia Silva Moura, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e Bruna Tavares Pimentel, da UFPB. O texto analisa a dissertação “A cor das relações: corpo, idade e afetividade na experiência

de mulheres negras em um bairro de Natal/RN”³, escrita por Amanda Raquel da Silva (PPGAS/UFRN). A antropóloga realizou uma pesquisa na Zona Norte de Natal, em um bairro periférico chamado Paraíso, onde atua como agente comunitária de saúde. A etnografia analisa as experiências afetivas das mulheres negras, entre 50 e 75 anos. Silva leva em conta a pluralidade de afetos, tais como o companheiro afetivo sexual, as amizades, os familiares ou a vizinhança. A pesquisadora considera o âmbito doméstico como um espaço de construção afetiva e de segurança material e subjetiva para as mulheres. Por estar envolvida no processo de mediação entre a comunidade e a Unidade Básica de Saúde (UBS) da região, as mulheres a procuravam para desabafar, questionar, expor preocupações e demandas, o que a levou a refletir sobre a solidão da mulher negra na terceira idade. Saúde, corpo, beleza e sexualidade das mulheres foram os principais temas da pesquisa levantados por Silva e resenhados por Moura e Pimentel, em uma reflexão de como raça e afetividade se cruzam.

A segunda resenha trata do livro “*Acoso: ¿Denuncia legítima o victimización?*” de Marta Lamas, publicado em 2018. No texto, Bruna Fani Duarte Rocha, Carolina Giordano Bergmann, Miriam Pillar Grossi e Pâmela Laurentina Sampaio Reis, vinculadas à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), analisam a obra com ênfase nas complexidades e controvérsias apresentadas pela antropóloga mexicana Marta Lamas. As autoras vão mostrar como Lamas, por meio de sete capítulos, faz uma revisão das diferentes perspectivas do feminismo. Nesse sentido, a pesquisadora mexicana vai questionar os riscos de se definir o que é assédio e as formas como as sociedades lidam com isso. As autoras mostram como o livro dá ênfase aos perigos do discurso hegemônico sobre o assédio, especialmente quando levamos em consideração o despreparo dos sistemas judiciais, como é o caso do mexicano.

A resenha “‘Fazendo a rua ladrilhar’: perspectivas interseccionais para a tessitura urbana”, de Lorrana Santos Lima, traz uma leitura do livro “Se a cidade fosse nossa: racismos, falocentrismos e opressões nas cidades”, de Joice Berth. O texto apresenta o debate do livro sobre cidades e o fenômeno urbano da segregação. Berth é arquiteta e urbanista e revela um olhar sobre a cidade a partir de uma perspectiva interseccional que abrange gênero, classe e, sobretudo, raça. E se a cidade fosse negra? E se a cidade fosse das mulheres? A obra de Berth, organizada em quatro capítulos, é guiada por essas

³ Depois da publicação da resenha da dissertação, a antropóloga Amanda Raquel da Silva lançou um livro que é um desdobramento de sua pesquisa de mestrado no PPGAS/UFRN intitulado “A cor das relações - Corpo, idade e afetividade nas experiências de mulheres negras em um bairro de Natal/RN” (2024). E-book disponível: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/60531>. Acesso em: 27 dez. 2024.

perguntas fundamentais. Lima, a autora da resenha, destaca a abordagem do livro sobre o negacionismo, elemento central na organização do racismo urbano e de suas tecnologias. Entre essas tecnologias, incluem-se a cultura do medo da violência, o estigma relacionado às corporalidades e aos territórios marginalizados, que perpetuam representações da colonialidade e as segregações dela decorrentes.

Por fim, este volume traz a publicação de um ensaio visual. Com um olhar ainda na urbe, mas em uma outra perspectiva, Shaki Rahim traz o cotidiano de Paris, capital francesa, retratado em desenhos do Metrô de Paris como tema. Intitulado “Desenhos no Metro/RER de Paris: arquitetura e velocidade urbana nos cadernos dos desenhadores”, o ensaio visual revela os traços de diferentes desenhadores com linguagens gráficas variadas. Por meio de riscadores de naturezas, intensidades, cores e espessuras distintas, revela-se uma Paris com ritmos e expressões singulares. O trabalho teve início em 2009 em estações variadas de metrô e foi expandido para outras cidades. Atualmente, esse projeto também pode ser acompanhado nas redes sociais⁴.

Os trabalhos publicados no número 21 de 2024, seja no dossiê ou em fluxo contínuo, mostram, sobretudo, a força metodológica e teórica da produção antropológica. Mais do que nos apresentar pesquisas, os trabalhos nos engajam a refletir sobre nossas próprias práticas de pesquisa. Convidamos todos a conhecer os artigos, relatos, ensaios e entrevistas publicados neste número. Desejamos uma boa leitura!

Júlia de Freitas Motta

Membro da Equipe de Edição Geral da Revista Equatorial
Doutoranda em Antropologia Social (PPGAS/UFRN)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Hellen Caetano

Membro da Equipe de Edição Geral da Revista Equatorial
Doutoranda em Antropologia Social (PPGAS/UFRN)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

⁴ Ver: <http://delignesenligne.com>. O projeto também pode ser acompanhado no *Facebook* (*De lignes en ligne – croquis de métro*) e no *Instagram* (@delignesenligne). Acesso em: 20 dez. 2024.

Dossiê: Antropologia, Cinema e Novas Tecnologias

Apresentação

Alex Hermes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

alex.hermes@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6346-9530>

João Pedro Sanson

Universidade Federal de São Carlos

ojoaosanson@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3047-4173>

Sérgio Gabriel Baena Chêne

Universidade Estadual de Campinas

gabrielcbaena@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0677-1941>

O dossiê Antropologia, Cinema e Novas Tecnologias reúne reflexões multitemáticas que cruzam os campos da antropologia entre o audiovisual, o digital e as novas tecnologias de informação e comunicação, destacando o uso destes meios como instrumento para o estudo das alteridades. Ao investigar como o cinema etnográfico, as redes sociais, a inteligência artificial e outras mídias reconfiguram as interações entre pesquisadores e interlocutores, o dossiê propõe novos contextos de campo e desafia dicotomias hegemônicas, ampliando as perspectivas teóricas e práticas no estudo antropológico.

A expressão visual e o experimento de novas tecnologias de registro e construção narrativa nos instigam a romper com as noções tradicionalistas de objetividade, que propõem que o antropólogo, analista, disponha-se ao olhar sobre e através do outro por meio da observação participante e da escrita etnográfica. Estas formas de produção de conhecimento trabalham em lógicas alheias às de um documentarismo frio e uma catalogação distante de dados. Seu valor analítico e metodológico está nas diferentes formas de produção de dialogia com as alteridades, transformando o espaço etnográfico em um ambiente onde pode-se experimentar múltiplas formas de se tecer os saberes e as práticas compartilhadas. A câmera, por exemplo, revela através da prática etnográfica, que tudo é corte, montagem. Todo olhar é fragmentado mesclando diferentes histórias e perspectivas para formar contextos inteligíveis que são constantemente modificados e negociados.

Quando pensamos no cenário das redes sociais e das práticas de etnografia online, o estudo antropológico se entrelaça também com o ambiente digital, onde a produção de memórias e de narrativas coletivas se dilui no fluxo frenético de informações compartilhadas. Pensar uma antropologia feita na interseção do digital e visual é uma tarefa criativa e nos propõe a pensar novas construções epistemológicas. Uma etnografia digital, por exemplo, é fundamental para explorar como a internet e as tecnologias digitais configuram novas práticas culturais e sociais.

Hine (2015) nos apresenta três aspectos contemporâneos experienciados na internet. Na primeira delas, a autora entende que a internet está incorporada em nossas vidas de maneira quase imperceptível. Na segunda, cotidiana, a internet se tornou algo comum para nós, mesmo que, em alguns contextos, a internet possa ter cenários diferentes e questões distintas. E, assim, corporificada, a autora entende que os eventos no ciberespaço podem evocar reações físicas e emocionais, fazendo com que a experiência online não seja separada do corpo humano. As novas tecnologias neste dossiê são entendidas como os recentes aparatos tecnológicos, como softwares, *gadgets*, novas ferramentas online, inteligência artificial (IA) dentre outras, que corroboram para novas produções audiovisuais e/ou novas práticas de pesquisa científicas.

Com a disseminação das IAs e sua integração nas práticas visuais, a antropologia contemporânea envereda ainda por uma via experimental. A capacidade das IAs de gerar

imagens a partir de comandos textuais (trabalhado em um dos artigos deste dossiê), por exemplo, permite a criação de imbricamentos visuais complexos e pode amplificar ou distorcer as narrativas originais, trazendo à tona muitas questões sobre a ética, a autenticidade e a autoria.

Até que ponto uma máquina é capaz de capturar a complexidade emocional e cultural da experiência humana? E mais, em que medida essa colaboração híbrida redefine o que é considerado conhecimento antropológico? Como veremos, a inteligência artificial quando utilizada na produção de imagens e representações etnográficas revela potencialidades e limitações desse tipo de diálogo entre humanos e não-humanos, expondo as fragilidades das convenções acerca do olhar antropológico.

Um exemplo de campos híbridos pode ser observado na desastrosa pandemia do SARS-CoV-2, que demandou uma reformulação abrangente das práticas de sociabilidade, dos modos de produção e consumo, bem como das formas de realizar pesquisa científica. Como nos lembra Daniel Miller (2020), sobre como conduzir uma etnografia durante o isolamento social, quando afirma que o método é algo que se aprende, abre possibilidades para a realização de trabalhos de campo em condições excepcionais.

O presente dossiê, então, emerge de um campo de estudos em transformação, onde o cinema etnográfico, as redes sociais, a inteligência artificial, as plataformas digitais, e muitos outros dispositivos oferecem novas perspectivas sobre o fazer artístico e antropológico. As reflexões trazidas, cada uma a seu modo, constroem espaços de colaboração em busca de novas abordagens sobre alteridade. Aqui, a pessoa leitora irá se deparar com perspectivas críticas e congruentes com a reflexão sobre os caminhos da antropologia pelas Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC's) e pelo audiovisual.

Neste dossiê, reunimos contribuições de núcleos de pesquisa que abordam imagem, cinema e tecnologias da comunicação, como o Núcleo de Antropologia Visual (NAVIS) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e o Laboratório de Estudos das Práticas Lúdicas e Sociabilidade (LELuS) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). A partir das edições II, III e IV da Mostra Latinoamericana de Filmes Etnográficos (NAVIS-UFRN), nas quais dois dos organizadores atuaram como curadores, observou-se um expressivo aumento de obras audiovisuais que incorporam novas tecnologias de comunicação em suas produções. Tais obras foram impulsionadas,

sobretudo, pela pandemia da Covid-19, mas também pela profusão de novos softwares e equipamentos tecnológicos, que não apenas facilitaram, mas também desafiaram as formas tradicionais de criação fílmica.

As experiências em nossos núcleos de pesquisa proporcionaram importantes insights metodológicos. Além dessas vivências, também foi possível observar esses aspectos em nossos contextos de pesquisa de dissertação de mestrado e doutorado. Por exemplo, a realização de entrevistas via Google Meet para a produção de um documentário ou o uso de softwares para a produção de peças de comunicação sobre cuidados relacionados à Covid-19, adaptados às realidades das comunidades remanescentes de um quilombo no estado do Pará (Chêne, 2023).

Passemos, então, a apresentação da composição do dossiê. Há uma entrevista realizada por Júlia de Freitas Motta e Cristhyan Kaline Soares da Silva, editoras gerais da Revista Equatorial. As pesquisadoras conversaram com seis representantes da rede de Museus AfroDigitais: Ana Paula Alves Ribeiro (Uerj), Antonio Motta (UFPE), Charles Douglas Martins (UFPE), Livio Sansone (UFBA), Maria Alice Rezende Gonçalves (Uerj) e Marilande Martins Abreu (UFMA). Falaram sobre a importância dos Museus AfroDigitais, os desafios enfrentados na preservação e divulgação de acervos digitais, e a necessidade de repensar as estratégias de curadoria e acesso, além de explorar o futuro dos museus digitais no contexto das novas tecnologias e demandas sociais presentes nas universidades e na sociedade civil.

Abrindo as reflexões sobre o imaginário urbano, Jesus Marmanillo Pereira, no artigo “Recife e o Hermes roubado: Imagens, mitos e imaginário sobre a circulação na cidade”, aborda um tema que conecta antropologia, mobilidade urbana e novas tecnologias. O autor explora o metrô de Recife como objeto de estudo, associando-o a mitos fundacionais, como Prometeu e Hermes, para discutir paradoxos entre progresso técnico, exclusão social e as múltiplas narrativas que moldam a cidade. O texto dialoga com os contextos históricos de implementação do metrô nos anos 1980 e sua adaptação para o turismo esportivo durante a Copa do Mundo de 2014, propondo uma análise sobre o impacto simbólico e social dessas transformações. O objetivo do artigo é compreender como o imaginário urbano de Recife é construído a partir de representações sobre a mobilidade, associando a infraestrutura tecnológica a narrativas culturais e simbólicas. Para

isso, o autor utiliza métodos etnográficos e uma abordagem sócio-histórica fundamentada na mitanálise¹ de Durand, combinando dados de jornais, narrativas artísticas (como músicas e poemas) e observações de campo.

O segundo texto é de Anne-Sophie Gosselin e seu título é “Etnografia online e a memória viva do candomblé nas redes sociais”. Ela aborda a construção de um espaço de memória digital para o Ilê Axé Oloibá, uma casa de candomblé em Fortaleza, Ceará. O estudo utiliza o perfil do terreiro no Instagram para analisar como as tecnologias digitais são mobilizadas na produção de narrativas que unem estratégias de visibilidade com a reconstrução de um passado marcado pelo assassinato da fundadora, Mãe Obassi. A partir de uma metodologia híbrida que integra etnografia online e offline, o artigo revela as dinâmicas reflexivas dos atores sociais envolvidos, desde pesquisadores até os membros do terreiro.

José Muniz no artigo “O filme etnográfico: outros contatos, diversos olhares” aborda as potencialidades do filme etnográfico na Antropologia Visual, destacando seu papel em promover narrativas mais horizontais e éticas entre pesquisador e colaboradores. Baseando-se em autores como Tim Ingold, Marilyn Strathern e Johannes Fabian. O texto reflete sobre as contribuições dessa abordagem para a escrita antropológica. Muniz também relata em sua pesquisa de mestrado no Vale do Mamanguape-PB, onde utilizou o filme para documentar memórias cinematográficas locais, como a câmera pode ser uma ferramenta de interação e negociação cultural.

O artigo “O fazer musical e o fazer etnográfico: perspectivas em comparação durante a pandemia da Covid-19”, de Marcus de Freitas, explora as transformações nas práticas musicais e etnográficas durante a pandemia, analisando como ambas se adaptaram ao ambiente digital. Baseado em uma pesquisa com musicistas independentes de Curitiba/PR, o texto utiliza o conceito de “evento de campo” para repensar o trabalho de campo mediado por tecnologias. Destaca-se o impacto das interações digitais na produção musical e nas metodologias etnográficas, com exemplos como lives em redes sociais e projetos colaborativos, que criaram novas formas de sociabilidade e expressão artística.

¹ A mitanálise, conforme proposta por Durand (1985), orienta-se pela observação dos fluxos nas práticas, instituições e documentos, destacando os processos diacrônicos que fundamentam os mitos e suas conexões simbólicas.

O artigo “Confabulações tecnopoéticas: Inteligência artificial e a produção de imaginações compartilhadas”, de Daniele Borges Bezerra, aborda as relações entre tecnologia, IA e imaginação sob uma perspectiva antropológica, destacando como as IAs influenciam e são representadas nas narrativas de ficção científica. Analisando a evolução dessas representações no cinema, de cenários distópicos a tecnologias visionárias, o texto propõe o conceito “devir-com”, que sugere uma colaboração mútua entre a imaginação humana e as IAs. Filmes como “2001: Uma Odisseia no Espaço” e “Ela” ilustram temas como a humanização das máquinas e a desumanização humana, além de questões éticas e estéticas.

O texto “Entretenimento, Cultura do Déficit de Atenção e Séries”, de Stamberg Júnior, analisa os impactos da digitalização das experiências sociais, intensificada pela pandemia da Covid-19, nas dinâmicas de produção e consumo de entretenimento. O autor explora a “cultura do déficit de atenção”, conceituada por teóricos como Christoph Türcke e Zygmunt Bauman, destacando como o excesso de estímulos tecnológicos prejudica a capacidade de concentração e favorece conteúdos rápidos e descartáveis.

O trabalho “Investigando a arte de rua por meio do audiovisual: um relato etnográfico”, de João Pedro Sanson, analisa as práticas artísticas em espaços públicos e como elas transformam as dinâmicas urbanas. Sanson realiza uma minissérie etnográfica para explorar os desafios e as potencialidades da produção e edição de registros multimidiáticos em etnografias compartilhadas. Utilizando a câmera para capturar as performances de Rayne Sena, seu parceiro de pesquisa, entre Piracicaba e Jaú, ele demonstra como a câmera modula a produção etnográfica e revela tensões entre a rotina urbana e as práticas artísticas. A integração de diferentes mídias na construção de registros compartilhados promove relações colaborativas e éticas. Inspirado por Steven Feld, o autor vê a minissérie como um exercício de “intervocalidade”, onde múltiplas vozes se unem para criar uma narrativa polifônica sobre experiências urbanas e artísticas. Sanson destaca que a presença da câmera influencia tanto os eventos registrados quanto suas interpretações, exigindo uma reflexão ética sobre a captura e a construção de narrativas que não individualizam as performances observadas.

Considerando os aspectos das questões apresentadas inicialmente neste dossiê, os artigos oferecem conexões e uma compreensão das inovações tecnológicas e das

produções audiovisuais no campo das ciências sociais. Os diversos caminhos de pesquisa e as metodologias aqui empregadas funcionam como um processo de reflexão para a produção antropológica. Esperamos que as questões emergidas possam servir como um estímulo para novas reflexões e conexões criativas de pesquisa no audiovisual, nas inovações tecnológicas e, sobretudo, na área da antropologia. Boa leitura!

Referências

ASSUNÇÃO, Alexandre Hermes Oliveira. *O Terreiro do Pajé Barbosa: memórias político-afetivas do território Pitaguary*. Orientador: Lisabete Coradini. 2023. 178f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023.

CHÊNE, Sérgio Gabriel Baena. *Quilombolas do Pará e mídias sociais: a incorporação de tecnologias digitais na ação coletiva emergencial Sacaca e Malungu na luta contra o coronavírus*. Orientadora: Lisabete Coradini. 2023. 186f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023.

HINE, C.; PARREIRAS, C.; LINS, B. A. A internet 3E: uma internet incorporada, corporificada e cotidiana. *Cadernos de Campo*, São Paulo, [S. l.], v. 29, n. 2, pp. 1-42, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/181370>. Acesso em: 15 out. 2024.

MILLER, D. Como conduzir uma etnografia durante o isolamento social. In: *LABORATÓRIO DE ESTUDOS DE TEORIA E MUDANÇA SOCIAL*. Blog do Labemus. [S. l.], 23 maio 2020. Disponível em: <https://blogdolabemus.com/2020/05/23/>. Acesso em: 10 out. 2024.

SANSON, João Pedro. *Da lama ao caos: a arte em situação de rua*. 2022. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Dossiê: Antropologia, cinema e novas tecnologias

IR E VIR DO MUSEU AFRODIGITAL: CONVERSA SOBRE ACERVO, ARMAZENAMENTO E ACESSO AOS ARQUIVOS AFROBRASILEIROS

Entrevista com Ana Paula Alves Ribeiro, Antonio Motta,
Charles Douglas Martins, Livio Sansone, Maria Alice
Rezende Gonçalves e Marilande Martins Abreu

Por Júlia de Freitas Motta

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

juliafmotta@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-2232-7939>

Cristhyan Kaline Soares da Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

cristhyankaline2017@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2900-7973>

Apresentação

Fundada há quase 15 anos, por antropólogos, antropólogas, historiadores e museólogos, a rede de Museus AfroDigitais tem como objetivo reunir acervos digitais da população afro-brasileira e democratizar o acesso à informação de dados e pesquisas relacionadas ao tema. Nesta entrevista¹, reunimos representantes do Museu AfroDigitais do Rio de Janeiro^{2,3}, da Bahia⁴, de Pernambuco^{5,6} e do Maranhão⁷.

A conversa nos oferece um debate acerca da origem, do desenvolvimento e dos desafios dos Museus AfroDigitais que buscam a “salvaguarda de fontes documentais e exposições digitais, atividades estas que permitam investigar e propor novas abordagens, histórias e olhares para a população afrodescendente no Brasil” (Ribeiro, 2024). Os museus são um processo, um constante “ir e vir”, como sinalizou a professora Maria Alice durante a entrevista.

¹ Esta entrevista foi realizada no dia 2 de dezembro de 2024, entre 18h e 20h, via *Google Meet*, por Júlia de Freitas Motta e Cristhyan Kaline Soares da Silva, ambas editoras gerais da Revista Equatorial e doutorandas do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). O texto que o(a) leitor(a) encontra nesta entrevista é resultado de uma metodologia colaborativa: fizemos a transcrição da conversa que passou pela revisão de cada um dos seis entrevistados. As modificações solicitadas foram todas respeitadas e aceitas nesta versão final, tal como indicado por cada um(a).

² Ana Paula Pereira Alves Ribeiro é professora adjunta da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Diretora do Centro de Tecnologia Educacional da mesma universidade. É coordenadora do Museu AfroDigital Rio de Janeiro desde 2019 e também faz parte do seu conselho curador e de redação.

³ Maria Alice Rezende Gonçalves é professora titular da Uerj e coordenadora do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros da universidade. É membro do Conselho Consultivo e Gestor do Museu AfroDigital Rio de Janeiro.

⁴ Livio Sansone é professor titular do Departamento de Antropologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Junto à uma equipe nacional, participa do projeto para a criação do Museu Digital da Memória Africana no Brasil.

⁵ Antonio Motta é professor titular da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA). Coordena o projeto acadêmico Museu AfroDigital na mesma universidade, e é professor colaborador do Programa de Antropologia de Iberoamérica da Universidade de Salamanca (USAL).

⁶ Charles Douglas Martins possui graduação em sistemas da informação e história, mestrado em Antropologia pela UFPE e Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e atua no Museu AfroDigital de Pernambuco.

⁷ Marilande Martins Abreu é professora adjunta do Departamento de Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Coordena o Grupo de Pesquisa Religião e Cultura Popular - GP Mina e o Museu AfroDigital do Maranhão.

Os Museus AfroDigitais funcionam em rede, com galerias virtuais interligadas entre a Universidade Federal da Bahia (UFBA), a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e a Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Há troca de informação e de soluções que podem ser compartilhadas por todos que querem trabalhar e pesquisar temas como: memória afro-brasileira, museus, patrimônios culturais e cultura digital. Desde sua criação, os Museus AfroDigitais trabalham em diálogo com as infraestruturas das universidades e estão conectados com a produção das realidades sociais em que estão inseridos. O projeto é desenvolvido por uma equipe multidisciplinar, composta por profissionais de diversas áreas. A seguir, apresentaremos brevemente os quatros museus.

O Museu AfroDigital da Bahia⁸ foi o primeiro museu afrodigital do Brasil. O projeto teve início em 1998, no antigo Centro de Estudos Afro-Asiáticos da Universidade Cândido Mendes (UCAM). Em 2009, a rede Museu AfroDigital passou a existir no Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), no bairro 2 de Julho, em Salvador. Desde 2010, faz parte do cadastro de museus do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). O projeto foi criado para discutir a presença/pertença negra no mundo dos museus, das curadorias e das exposições, utilizando a tecnologia a serviço da valorização da memória africana e afro-brasileira.

O Museu AfroDigital Rio de Janeiro⁹ foi criado em abril de 2010, a partir do Edital Pensa Rio (Apoio ao Estudo de Temas Relevantes e Estratégicos para o Estado do Rio de Janeiro, 2009) da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj), então coordenado pela Profa. Dra. Myrian Sepúlveda dos Santos, com a colaboração de pesquisadores de diversas instituições de ensino e pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Trata-se de um projeto de extensão da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj)¹⁰.

⁸ Mais informações sobre o Museu AfroDigital da Bahia: <https://afrodigitalmuseu.uni-bayreuth.de/>. Acesso em: 20 dez. 2024.

⁹ Mais informações sobre o Museu AfroDigital do Rio de Janeiro em: <https://www.museuafrorio.uerj.br/index.php/home/>. Acesso em: 20 dez. 2024.

¹⁰ O projeto do Museu AfroDigital do Rio de Janeiro é cadastrado no Departamento de Extensão (DEPEXT) vinculado à Oficina de Ensino e Pesquisa, do Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Uerj (IFCH); a linha de pesquisa Arte, Cultura e Poder do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) e em interlocução com o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros da Faculdade de Educação da Uerj, coordenado pela professora Maria Alice Rezende Gonçalves.

O Museu AfroDigital de Pernambuco¹¹ foi criado em 2010 como um espaço virtual experimental, integrando-se à rede mencionada. Desde o início de sua proposta, contempla ser um “meta-museu virtual”, uma ferramenta educativa e de pesquisa que busca estimular repatriações digitais e ações de arte ativismo dos chamados “atores sociais da diversidade”. Acolhe em sua proposta experimental: ideias, imagens, multimeios, performatividades, registros sonoros, etnografias virtuais, fóruns temáticos e outras formas narrativas no meio digital, combinando experimentos metacuratoriais e de *web-art*, com práticas de compartilhamento digital. Inovação, ousadia e interconexão em rede é uma prioridade da estação de Pernambuco.

Por fim, o Museu AfroDigital do Maranhão¹² foi criado em 2012 e está ligado ao Projeto Arquivo e Museu Digital Memória Negra e Africana no Brasil, que conta com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Vinculado ao Departamento de Sociologia e Antropologia (Desoc) da UFMA como um projeto de pesquisa, tem como objetivo manter e atualizar o acervo — etnográfico, histórico-social, artístico-cultural — de culturas afro-brasileiras e africanas no Estado do Maranhão. O Museu constitui-se como Linha de Pesquisa do Grupo Religião e Cultura Popular (GP Mina) e conta com um rico acervo de fotografias e filmagens que contribuem para a valorização e (re)construção de memórias das identidades negras no Estado do Maranhão.

A antropologia tem uma estreita relação com a museologia. Os museus etnográficos espalhados pelo mundo narram as histórias de grupos de pessoas, com acervos acerca de costumes, crenças e tradições. Os entrevistados discutiram a importância dos Museus AfroDigitais, os desafios enfrentados na preservação e divulgação de acervos digitais, e a necessidade de repensar as estratégias de curadoria e acesso. Também abordaram a relação entre os museus e as universidades, além de explorar o futuro dos museus digitais no contexto das novas tecnologias e demandas sociais presentes nas universidades e na sociedade civil. O debate da digitalização e do armazenamento de dados, da restituição, da memória do povo negro, das curadorias compartilhadas, da repatriação digital, da generosidade digital e das humanidades digitais se entende pelas linhas da presente entrevista.

¹¹ Mais informações sobre o Museu AfroDigital de Pernambuco: <http://www.museuafrodigital.com.br/paginazero/>. Acesso em: 20 dez. 2024.

¹² Mais informações sobre o Museu AfroDigital do Maranhão: https://museuafro.ufma.br/?page_id=5533. Acesso em: 20 dez. 2024.

Equatorial: Boa noite, estamos muito felizes em reunir vocês para esta conversa. Muito obrigada pela disponibilidade! Para começar, gostaríamos de ouvi-los sobre esses quase 15 anos de criação da rede de Museus AfroDigitais.

Maria Alice (RJ): A rede de Museus AfroDigitais foi constituída com experimentos diferenciados. Então, não existe uma metodologia única. Como era um experimento novo, a gente foi aprendendo a fazer. Enfrentamos os desafios que foram surgindo e fomos criando soluções. Eu acredito que um marco para essa linguagem digital tenha sido a própria pandemia da Covid-19, que tensionou a metodologia e também ampliou a problemática para os museus presenciais. Isso fez com que o debate sobre a metodologia dos museus digitais avançasse e a gente reavaliasse algumas questões que, com o passar dos anos, foram se diluindo. Uma das perguntas fundadoras da rede é se era um site ou um museu e, durante muito tempo, ficamos tentando responder de maneira satisfatória essa indagação. Outra questão que orientou as nossas reuniões foi a busca por recursos. Porque, por ser digital, não quer dizer que é barato, que é fácil de fazer. Às vezes, temos mais desafios do que as metodologias dos museus presenciais, posto que essas novas tecnologias se modificam em uma grande velocidade. A maioria de nós, coordenadores, somos antropólogos, cientistas sociais e profissionais que trabalham na área de ciências humanas e sociais. A gente comprou a ideia de montar esses experimentos e tivemos que aprender a lidar com questões de acervo e armazenamento digital. Um outro ponto que destaco é o de manter o museu interativo, com a participação comunitária. Houve momentos em que a rede funcionou com mais intensidade e outros nos quais se inibiu, por conta dessas questões de pandemia, recursos, financiamentos para os projetos, equipe técnica eficiente para cuidar de acervo e de armazenamento de material. Em termos pessoais, aprendi muito, principalmente, devido ao contato com outros professores, com os outros experimentos, cada um com uma característica particular que forçava a gente a pensar em soluções específicas. Aqui no Rio de Janeiro tentamos fazer um espaço de registro da história e da memória da cidade. E a própria dinâmica do museu foi nos forçando a incluir e ampliar experiências que fossem de outros países, de outras nações e experiências africanas. Enfim, foi um ir e vir e acho que até agora isso ainda não está resolvido.

Antonio Motta (PE): Vou tentar complementar um pouco o que disse Maria Alice e, na medida do possível, traçar um balanço crítico. Já que dispomos de um recuo temporal de

pelo menos 15 anos desde a criação da rede AfroDigital, isso também nos permite ter uma visão mais crítica da proposta inicial e de seus desdobramentos atuais. Creio que é importante esse encontro e diálogo com os colegas parceiros dessa empreitada inaugural, porque podemos repensar criticamente os inúmeros desafios que ele hoje nos coloca. Na época em que foi concebida a ideia de criar um museu virtual, o contexto sociocultural e político do país era outro, completamente diferente deste. Praticamente não havia nenhuma iniciativa semelhante, até porque, no campo da museologia brasileira, ainda não tínhamos um conceito mais elaborado e definitivo sobre o que caracterizava o oposto de um museu presencial, isto é, o virtual. Do ponto de vista museológico, a definição de museu digital era tensionada e restava um conceito polêmico e pouco convincente no campo da museologia. Afinal, já nos questionávamos sobre o perigo de se embaralhar algumas categorias do tipo: repositórios de imagens, banco de dados, outras formas de armazenamentos com a própria ideia do que viria a ser um museu em sua imaterialidade. Creio que essa confusão ou equívoco persiste e ainda não foi superada como gostaríamos. Isso se nota na discussão aqui entabulada. Na época em que a rede AfroDigital foi criada, tudo era muito novo e aproximativo. Em sua fluidez, o AfroDigital surgiu como um projeto criativo, pioneiro em vários sentidos e, de certo modo, original e inovador, haja vista que ainda não dispúnhamos de experiências homólogas no Brasil. A proposta inicial era a de elaborarmos um projeto sobre memórias de África e de afrodescendentes no Brasil, cujo foco seria materializado (em termos de ideias) através de um “dispositivo” ou mesmo um suporte virtual “*in progress*”, algo processual e dinâmico em que se fundissem imagens em movimento, performatividades, o intangível e o tangível, registros sonoros com etnografias virtuais, arte visual com música etc. Creio que o projeto inicial era ambicioso nos termos de se pensar uma epistemologia digital que transcenderia as formas convencionais de armazenamento digital, o que infelizmente parece não termos logrado o êxito esperado. As primeiras reuniões foram acaloradas, discutíamos no campo da museologia digital conceitos extraídos de autores como Gilles Lipovetsky, Pierre Lévy e, sobretudo, Gilles Deleuze, especialmente, a noção de rizoma quando aplicada a formas de leitura não lineares, de meios hipertextuais relevantes para as pesquisas no campo da comunicação e cultura. Naturalmente tínhamos divergências quanto à forma e ao conteúdo, mas, especialmente, sobre como articular múltiplos interesses em um único projeto. É importante destacar que um dos principais articuladores do projeto foi Lívio Sansone, na Bahia, que envolveu pesquisadores do CEAO da UFBA, juntamente com a nossa saudosa Myrian Sepúlveda que, no Rio, se ocupou de desenvolver a proposta na Uerj, com a colaboração de um grupo de pesquisadores especializados. No Maranhão,

coube a Sergio Ferreti desenvolver o trabalho de implementação do AfroDigital. Em Pernambuco, ficou sob minha responsabilidade. Inicialmente foi consensual que a concepção do AfroDigital seria composta por quatro estações: Bahia, Pernambuco, Maranhão e Rio de Janeiro. Cada uma das estações focaria em temáticas diversas e orientações autônomas, conservando, contudo, afinidades eletivas e, por conseguinte, uma unidade conceitual. Posteriormente, outros grupos se integraram ao projeto, a exemplo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), com o projeto da antropóloga Julie Cavignac e, mais recentemente, outros grupos de pesquisas oriundos de universidades públicas. Penso que atualmente o maior desvio do AfroDigital é incluir outras redes colaborativas e, sobretudo, a inclusão, cada vez maior de afrodescendentes e minorias sociais, além de outros atores sociais da diversidade. É importante assinalar que atualmente várias são as iniciativas de criação de plataformas digitais que exploram temáticas semelhantes, com ênfase, sobretudo, nas ancestralidades afrodescendentes e outros temas recorrentes. Todavia, iniciativas recentes são mobilizadas pelas próprias comunidades que se reconhecem afrodescendentes e com toda legitimidade são os verdadeiros detentores de conhecimentos nesse campo de produção de conhecimentos. No campo das artes visuais, por exemplo, iniciativas dessa natureza têm resultado em experiências exitosas, como a plataforma¹³ sobre artistas negros, organizada pelo curador Deri Andrade em parceria com Inhotim¹⁴ e o Museu Afro-brasileiro, em São Paulo.

Livio (BA): Perfeito entrar e encontrar Ana Paula, Maria Alice, Antonio Motta, um prazer grande estar com vocês. Mas eu queria dizer o seguinte: o Museu AfroDigital da Bahia surgiu como um arquivo digital. E arquivo digital já era complicado demais, mas não bastava, e inventamos o Museu AfroDigital porque a gente queria dar uma movimentada no arquivo, basicamente. E tem a questão da repatriação digital. A partir de pesquisa nos Estados Unidos e na França, descobri uma fotografia no sistema da biblioteca de Nova York da primeira congregação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH) da UFBA, onde dou aula. Essa fotografia não se encontrava na Bahia. Era uma fotografia da congregação inaugurada em 1942 por uma conferência de nada menos que Melville Herskovits: nós já nascemos americanizados aqui na Bahia. Mais recentemente, descobri

¹³ Desde 2017, o Projeto Afro funciona como uma plataforma de mapeamento e difusão de artistas visuais negros(as). Liderada e idealizada pelo curador e pesquisador Deri Andrade, o projeto busca mapear a produção de autoria negra no Brasil.

¹⁴ O Instituto Inhotim é um museu de arte contemporânea e um jardim botânico, localizado em Brumadinho, Minas Gerais.

que aquela foto tinha uma cópia na Bahia, mas tinha ficado na casa do professor Carlos Ott. Na época, as coisas na Bahia — como livros, doações e bolsas — eram privatizadas. Típico da província em que os professores guardavam na própria casa os documentos importantes, as fotos mais celebradas e os livros doados. Descobri isso recentemente (Sansone, no prelo). Então, era uma intervenção na geopolítica do conhecimento que fez de Salvador o lugar para se fazer pesquisa de campo ou uma estação etnográfica. Estou citando meu livro (Sansone, 2022), viu? Aqui é um lugar maravilhoso para se vivenciar os trópicos. Embora os trópicos sejam em todo o Brasil, a Bahia era vista como o trópico dos trópicos. Mas ninguém, com raras exceções, tinha se preocupado em pensar na Bahia como um lugar onde também é possível montar bibliotecas e arquivos. A geopolítica do conhecimento estabelece que há lugares onde se monta os arquivos e lugares para visitar, onde também se faz a pesquisa. Tem um episódio que eu vivenciei recentemente. Passei um mês nos Estados Unidos e encontrei o melhor arquivo da minha vida na cidade de Oberlin, em Ohio, onde, porém, o último bar fecha às 19h. Na Bahia, pelo contrário, os bares estão abertos até tarde, mas os arquivos são um desastre. Meu mundo ideal seria um lugar com cidades com arquivos abertos e bares abertos 24 horas por dia. Era piada do fim do dia. A Bahia é um estado grande e não temos sequer um único museu federal, não temos nenhum plano museológico do estado. É um estado com muitas tradições e pouco patrimônio. Quer dizer, não tem nenhuma relação entre a vivacidade da cultura popular e a capacidade de patrimonializá-la. O Nordeste sempre produziu cultura popular e outras regiões, por exemplo, São Paulo, sempre guardaram os arquivos. Muitas das publicações que eu preciso da história da UFBA encontro na Universidade de São Paulo (USP), mas não encontro aqui na Bahia. Então, essa questão de repatriação digital está ademais em discussão. Com o Trump, os americanos deixarão de fazer *soft power* definitivamente e voltarão a fazer *hard power* internacional. Porque o futuro dos museus etnográficos e de arte popular coloca em discussão o pedido de repatriação. Mas o que me preocupa muito é a sustentabilidade do nosso projeto. Em um mundo em constante evolução, há 14, 15 anos, quando lançamos a ideia do Museu AfroDigital, o *Facebook* era a fronteira do conhecimento. Hoje, meus filhos argumentam que o *Facebook* está ultrapassado e a divulgação tem que ser, pelo menos, pelo *Instagram* ou *TikTok*. E efetivamente as últimas exposições digitais que nós montamos são minixposições pelo *Instagram*. Está colocada em discussão a autopatrimonialização, uma vez que *YouTube* e o *Instagram* permitem às pessoas criarem os próprios arquivos, os próprios museus, as próprias galerias. Esse ponto é algo que eu gostaria de conversar com vocês com mais calma: como nosso projeto faz sentido, se de alguma forma, é um projeto inacabado, é um processo mais que um projeto.

E não podemos negar um diálogo com o mundo. Muito foi desenvolvido no Brasil no campo das humanidades digitais. Nós estamos em um país muito aberto, muito centrado na generosidade digital, mas com escassos investimentos institucionais em humanidades digitais.

Equatorial: Em diálogo com o que o professor Lívio comentou, qual a importância da repatriação digital e da repatriação dos museus de uma forma geral?

Ana Paula (RJ): Acho que tem uma coisa que é importante na fala dos meus três colegas, que é o quanto a ideia de Museu AfroDigital e essa articulação em rede era pioneira há 15 anos. E, de alguma forma, também segue pioneira nesse processo, retomando um pouco do que o Lívio acabou de falar, de um museu em constante construção e que é um processo, muito mais do que um projeto. Porque se observarmos hoje todo o processo de publicações, reedições e traduções, e, principalmente, da ressignificação de conceitos, temos uma espécie de tríade que acaba retornando para a gente, que é pensar em repatriação, restituição e reparação. Ao pensarmos nos processos e demandas de reparação histórica, então, vamos nos perguntar, o que é reparar? Como a gente restitui imagens? Como vamos pensar essas restituições de imagens ou de obras e o processo de repatriação? Acho que são temas na ordem do dia e não apenas no campo dos museus, mas no campo da própria cultura material e da vida, de alguma forma. Acho que, de muitas maneiras, estamos na vanguarda e seguimos na vanguarda por alguns pontos que eu gostaria de trazer. Primeiro, estamos pensando dentro de uma lógica do mercado de memória. Eu trabalho mais com audiovisual e temos pensado na preservação audiovisual dentro do CTE/Uerj¹⁵. Cada vez mais observamos como esses acervos são disputados. Ao analisar, por exemplo, o caso do cinema, a quantidade de documentários que são feitos ou programas de TV para *streaming* que usam acervos e arquivos digitais, é importante analisar o valor que esses arquivos estão ganhando, um valor, inclusive, no lugar da monetização. É interessante observar que hoje estamos falando de memória e temos olhado para o lugar dos arquivos negros. Não apenas os institucionais, como também o reconhecimento de que famílias negras produzem seus arquivos e constroem os próprios acervos. Em outra

¹⁵ O Centro de Tecnologia Educacional (CTE) da Uerj promoveu, no segundo semestre de 2024, em uma parceria com a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) e a produtora carioca Duas Mariola, três oficinas de Preservação de Materiais Audiovisuais, com o gerente geral da cinemateca Hernani Heffner, sobre acervos analógicos e digitais.

medida, pegando o gancho do que o Livio falou por último, mas que Maria Alice também já tinha apontado em termos dos processos de articulação, algumas dessas universidades, não necessariamente as brasileiras, cobram pelos artigos e cobram pelo uso dos seus arquivos. E isso impossibilita o processo de democratização. Então, a gente chega em 2024, com o projeto fazendo 14, 15 anos, dependendo da estação a qual estamos falando, ainda tentando resistir como um projeto democrático de generosidade digital e de repatriação desses arquivos. E repatriação desses arquivos de que maneira? Acho que tanto dos arquivos comunitários, dos arquivos familiares, como também desses arquivos que estão em instituições privadas. E esses arquivos ainda seguem sendo fundamentais para a construção de trabalhos acadêmicos, teses, dissertações e materiais audiovisuais. Tem muito material audiovisual sendo produzido com esses acervos. Olhar para esses acervos digitais também possibilita que as pessoas se aproximem de um material que, muitas vezes, só teriam acesso por meio de viagens, trabalhos longos de campo, negociações institucionais e autorizações. Então, acho que, de muitas maneiras, a gente segue na vanguarda. Mas seguir na vanguarda também tem o seu preço, literalmente. Porque o digital não é barato. O armazenamento e a preservação digital requer níveis de especialização constantes. Ou a gente segue fazendo esse processo de especialização, ou a gente precisa ter equipes especializadas. E nem sempre o tempo da universidade, do recurso que chega à universidade, é o tempo necessário para a gente construir esses projetos. Ou da nossa capacidade de articulação de redes de orientandos ou escritas de editais. Então, acho que também é importante apontar que, no digital, os acervos estão em disputa. Nós estamos duplamente ou triplamente em disputa, porque nós também estamos falando de acervos digitais e sua interlocução com a raça, com as populações negras. E esses acervos digitais não são meramente depositados. Eles precisam ser, como também em outras instituições, catalogados. Precisam ter boas fichas catalográficas e boas práticas tanto na lógica dos arquivos quanto na lógica dos museus. Essa repatriação não é tão automática ou tão rápida quanto a gente gostaria que fosse. Mas o que eu também tenho aprendido nesse lugar de olhar para os acervos, de olhar para os arquivos, é, principalmente, de pensar o armazenamento, a preservação, a circulação ou a democratização desse material como uma ação que é melhor do que a inação. Fazer alguma coisa segue sendo muito mais importante do que cruzar os braços e esperar alguma política governamental ou alguma saída institucional, seja internamente nas universidades, seja nas redes. Então, acho que o trabalho que nós temos feito ao longo desses 15 anos é, de muitas maneiras, também manter esse projeto aquecido e seguir pesquisando.

Marilande (MA): Comecei a compor a equipe do Museu AfroDigital em 2015, quando passei a coordená-lo com o professor Ferretti. E, depois que o Ferretti faleceu, em 2018, assumi a coordenação. Acredito que a Maria Alice, o Livio, e todos os outros já falaram um pouco das especificidades do Museu AfroDigital, as dificuldades, e também a potencialidade que é inerente a essa proposta de museu digital. Por exemplo, depois da formação da rede, outros museus digitais foram criados, inspirados no trabalho do Museu AfroDigital. Então, acho que, apesar das dificuldades, também temos elementos positivos como resultado do trabalho da rede. Eu acho que há uma especificidade no Museu AfroDigital do Maranhão em se tratando de resgate de memória de negros no Maranhão. Assim, inicialmente, ele foi pensado para guardar e divulgar o material que foi produzido no campo da antropologia sobre as culturas afrobrasileiras e africanas aqui no estado. Os antropólogos Sérgio e Mundicarmo Ferretti, ao longo de 40 anos de pesquisa, produziram o material que compõem esse acervo, mas também compilaram e reuniram materiais de outros pesquisadores sobre o Tambor de Mina, cura, pajelança, bumba meu boi, tambor de crioula, que são parte também do Museu AfroDigital da UFMA. Esse acervo foi doado e levado para a UFMA, e está sendo, ao longo desses anos, digitalizado para ser disponibilizado no Museu AfroDigital. Esta é uma das dificuldades, o trabalho com a organização e a manutenção dos museus nas universidades. Existe o apoio da biblioteca para cuidar do material físico, há o apoio dos setores de tecnologias, mas ainda não são suficientes. Não é um trabalho que se consegue executar a longo prazo sem projetos de pesquisas apoiados pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) ou Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (Fapema). Nós temos um acervo material audiovisual valioso da Casa das Minas, do Tambor de Mina e de outras práticas afromaranhenses importantes para a história do Maranhão. É um material fundamental para compreender a história dos negros escravizados, que influenciaram fortemente a construção do Maranhão. Para mantermos o Museu AfroDigital do Maranhão, desde 2021, ele se tornou um projeto de extensão. Essa foi uma forma que encontramos de fazer com que ele continuasse tendo apoio da universidade e, como projeto de extensão, atuamos em escolas a partir do trabalho com as leis nº 10.639 e nº 11.645¹⁶. Criamos, assim, uma aba educativa em que tentamos trabalhar com esse acervo em salas de aulas de ensino fundamental e médio. Temos, ainda, estágio de alunos de graduação que querem e precisam fazer um estágio na área e têm interesse em conhecer melhor o museu e o acervo. Também construímos

¹⁶ As leis nº 10.639/2003 e nº 11.645/2008 são marcos jurídicos que estabelecem a obrigatoriedade do ensino da cultura e história afro-brasileira e indígena na Educação Básica do Brasil.

galerias com temas sobre religião, cultura popular e festas religiosas que estão disponibilizadas no site. Uma questão importante é em relação à tecnologia. É necessário o diálogo, mas às vezes esse setor, dentro da UFMA, tem dificuldade de compreender a importância do acervo e do trabalho de manutenção dele. Acredito que seria importante os servidores passarem por uma formação para compreender a importância do acervo, porque às vezes não entendem o potencial e a importância do material com o qual estão lidando e isso dificulta o trabalho e a disponibilização do acervo no site do museu, que é hospedado no site da universidade. Porém, apesar dessas dificuldades, os Museus AfroDigitais são uma grande potência por reunir acervos, buscar e guardar as memórias afro-brasileira e africana. As dificuldades também fizeram com que tentássemos criar uma metodologia de trabalho que pudesse manter, de algum modo, os museus digitais funcionando. Cada um se esforça ao seu modo para encontrar metodologias e formas de atuação. E isso foi importante para que todos os museus digitais que compõem a rede se mantivessem, ao longo de todos esses anos, influenciando a criação de outras experiências de acervo digital de minorias negras e indígenas. O que demonstra o quão plural somos e como podemos trabalhar a partir de diferentes perspectivas, que talvez ainda não tenhamos explorado de fato, tanto na rede como em nossos próprios trabalhos cotidianos, em cada um dos museus digitais que compõem a rede.

Equatorial: Como funciona o armazenamento dos acervos? Qual plataforma vocês usam? Como é o acesso e a divulgação?

Charles Douglas (PE): Sou coordenador do Centro de Documentação e Pesquisa da TV Universitária (Cedoc) da UFPE e temos a missão de salvaguardar o acervo da TV, que é a primeira emissora educativa do Brasil. Eu sou mestre em Antropologia pela UFPE e Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Estou contando isso porque essa trajetória profissional despertou o interesse pelo Museu AfroDigital. Na década de 2010 em diante, tive a oportunidade de participar desse projeto. E concordo com os professores: trabalhamos muito para que o museu digital tivesse uma identidade, que não fosse apenas um site. Experimentamos várias metodologias, desde como nos comunicar com a sociedade por meio das exposições aos princípios da museologia que envolvem a pesquisa, a documentação e a comunicação, para criar práticas museológicas dentro do mundo virtual. Como se pensava um museu naquela época? A estrutura de armazenamento era ancorada na plataforma tecnológica de cada instituição.

Por exemplo, na Bahia, se eu não me engano, era a *Sakai*, uma plataforma de *software* educacional gratuita. Aqui na UFPE usávamos o *Drupal*, um sistema de gerenciamento de conteúdo, gratuito e de código aberto. No Rio, utilizavam o *Wordpress*, um sistema livre e aberto de gestão de conteúdo para internet. Então, cada instituição tinha essa parte tecnológica diferente e a gente não conseguia comunicar os acervos entre essas plataformas, que são chamadas de “gerenciadores de conteúdo-CMS”. Cada frente tentou responder o que vem a ser um museu virtual. Não conseguimos fazer uma plataforma unificada, mas houve essa diversidade bem interessante. Em Pernambuco, enfrentamos diversos desafios significativos, incluindo invasões de *hackers* que comprometeram nossos metadados. Nós perdemos todos os metadados, foi um episódio marcado por intolerância digital. Fomos invadidos várias vezes. Os metadados aqui compõem a parte documental do acervo, a relação documento-objeto. O documento se perde porque fica aquele arquivo digital sem o metadado para descrevê-lo, sem que seja possível colocar uma ordem temporal nesse documento. Foi uma época muito complicada. Como o professor [Antonio Motta] colocou, é com um pé na comunicação e outro nas artes visuais. Eu trabalho com arte visuais também e a gente fica sempre trabalhando a exposição com uma camada de performance também. Então, tivemos uma exposição, a “*La Sape: o culto da elegância na África contemporânea*”, que foi fruto de uma pesquisa do professor Antonio Motta com os estudantes. Foi uma experiência híbrida, com uma parte presencial e outra no Museu AfroDigital, como uma “cyber-exposição”. Trabalhamos aquela lógica que hoje falamos de museu integral. Outra pesquisa foi o resgate do acervo afrobrasileiro da coleção Mário de Andrade, em 2016. Nós fomos para o Centro Cultural São Paulo, digitalizamos 400 peças de objetos que foram apreendidos aqui, na década de 1930, por intolerância religiosa. Os terreiros foram invadidos, os objetos foram levados para uma delegacia e foram misturados. Então, ninguém sabia mais de quem era cada objeto. A equipe de Mário de Andrade veio para cá para uma missão, encontrou esses objetos e conseguiu resgatar para levar para o Centro Cultural São Paulo. Nós digitalizamos e isso gerou um seminário no Museu da Abolição, em Recife. Esse seminário despertou a percepção visual da quantidade de objetos que foram apreendidos. Claro que os arquivos digitais não substituem os objetos em si, mas eles documentam esse momento e trazem isso para a sociedade. A palavra repatriação que o professor Livio coloca ficou bem ancorada nessa exposição. O professor Livio, a professora Myriam, a professora Diana Farjalla também são grandes pesquisadores da repatriação dos acervos. Aqui em Pernambuco desenvolvemos também várias ferramentas interativas para usar em exposições e em museus físicos, principalmente o Museu da Abolição, como mapas educativos e jogos

interativos que trabalham justamente essa lógica da generosidade digital porque é um objeto que está “assumindo os fios”, vamos dizer assim. O código-fonte está lá. O visitante podia conhecer a partir dali e ressignificar o conteúdo. O Museu AfroDigital ficou mais ancorado em se desenvolver em plataformas mais consolidadas, que são tipo *WordPress*, que têm uma segurança digital mais consolidada. Ou em ferramentas interativas em *javascript*¹⁷. Por exemplo, no AfroDigital de Pernambuco, tem um mapa interativo, que é ancorado dentro de um gerenciador de conteúdo. Naquela época, o gerenciador de conteúdo era um processo complicado de instalar. Hoje em dia você instala o gerenciador a partir do próprio serviço online.

Equatorial: Como funciona hoje em cada estação? Cada museu segue tendo a própria plataforma? Ou, por conta do trabalho em rede, conseguiram unificar e escolher um mesmo modelo ou uma metodologia a seguir?

Charles Douglas (PE): É assim o que aponta o futuro, não é? É o seguinte: essa pesquisa do Museu AfroDigital se transforma em base e em fonte para um aprendizado de máquina. A máquina vai buscar o que é museu virtual e, nessa mandala de informações, ele pega do AfroDigital também essas experiências, sejam as que foram assertivas ou as que falharam. Mas, quando você entrar no chat GPT ou em qualquer ferramenta de Inteligência Artificial (IA), você vai ter uma resposta a partir de uma busca no acervo da internet, na semântica da internet. E o AfroDigital está lá. Eu vejo o AfroDigital, no futuro, transformando-se em uma coleção de metadados. Então, vejo que o Museu AfroDigital tende a se transformar em uma coleção de metadados para sistematizar esses acervos. A estrutura física do museu logo não será mais necessária.

Ana Paula (RJ): Para complementar, porque vocês perguntam se as estruturas são as mesmas, eu acho que não são as mesmas. Porque as situações relacionadas à própria universidade são diferentes. Aqui no Rio de Janeiro estamos em uma universidade do estado, não em uma federal. Somos, por enquanto, a única universidade estadual da rede. Começamos o Museu AfroDigital com um domínio pago, baseado no *Wordpress*. E esse domínio também tinha um acesso ao servidor remoto no qual a gente depositava o material. A partir de 2019, quando o museu virou um programa de extensão — e virar um

¹⁷ *Javascript* é uma linguagem de programação que permite adicionar interatividade a sites e aplicativos.

programa de extensão apontava para dialogar mais especificamente com a estrutura da universidade — nós passamos a ter um domínio, um endereço da Uerj. Com um endereço da Uerj, uma parte significativa do nosso acervo, na realidade, está no servidor físico da universidade. Com um espaço negociado pela universidade. Perdemos um pouco de autonomia, da quantidade de espaço que passamos a ter. De 2020 a 2022, na reformulação do site, seguimos baseando nosso trabalho em *WordPress*. Então, o *WordPress*, como o Charles apontou, é um caminho, não o caminho. Esse diálogo se deu não apenas com o Ibram, no que se refere ao *WordPress*, mas foi um diálogo também da classificação desse acervo e isso foi uma saída para nós. Ou seja, temos construído isso ao longo do caminho. Não é algo automático. Acho que é importante também apontar que cada universidade e cada grupo vai enfrentar desafios muito específicos. Inclusive, a Marilande falou das metodologias de trabalho distintas, mas eu queria contar que também cada estação tem um acervo distinto e uma pesquisa distinta. Por exemplo, no Rio de Janeiro, acabamos entendendo que uma das saídas era ter um projeto de pesquisa aliado à extensão. Durante bastante tempo, desenvolvemos um projeto chamado “Quintais do Samba da Grande Madureira”¹⁸, que acabou gerando um livro com pesquisas coletivas (Santos, J. et al., 2016), editado pela saudosa professora Myrian Sepúlveda, já aqui citada por alguns de nós. Cada um acabou desenvolvendo pesquisas e, a partir daí, aconteceu um seminário em novembro de 2014, que também gerou um livro (Ribeiro, Cid, Vargues, 2019). Em um primeiro momento, conseguimos articular o escaneamento de acervos que estavam disponíveis a partir das interlocuções públicas com o Arquivo Nacional e a Biblioteca Nacional. Arquivos de Beatriz Nascimento, por exemplo. As pranchas de Jean-Baptiste Debret passaram a ser escaneadas. Desde 2013, começamos a produzir um material de pesquisa e a criar também um acervo, criar material mais contemporâneo e próprio. Acho que é importante apontar que depende das gestões, de como cada gestão e cada universidade também enfrentará questões relacionadas às políticas de memória, políticas de acervo e políticas de arquivamento. Na estação Rio, nos anos da pandemia, de 2020 até 2022, ficamos em trabalho remoto, híbrido e, por último, presencial. Nesse período, fizemos uma exposição em um diálogo com a Coordenadoria de Exposições da Uerj (Coexpa), com os artistas locais, da cidade, nas galerias da universidade. Saímos do digital para contar a importância do digital, nesse lugar também de disputar as galerias institucionais. Então, cada um vai criar estratégias de manutenção, de sobrevivência e de articulação e visibilidade dos museus.

¹⁸ Mais informações em: <https://www.museuafroorio.uerj.br/index.php/colecoes/>. Acesso em: 20 dez. 2024.

Equatorial: A fala da Ana Paula trouxe algo que o Antonio Motta também pontuou, que é refletir sobre a relação dos Museus AfroDigitais com as universidades. Queríamos ouvir um pouco mais sobre a importância e os desafios tanto de gestão da memória como da dificuldade de financiamentos.

Maria Alice (RJ): O projeto surge no contexto da universidade pública brasileira. Não somos museólogos apresentando uma proposta de museu digital. Somos professores, minha matrícula é de professora. Então, tentamos uma proposta, na época ambiciosa, que era de disponibilizar esse acervo para o público de uma maneira mais acessível. Na época, acreditávamos que a internet era um lugar de igualdade, um lugar livre, que todos poderiam acessar o conhecimento. Movidos por essas possibilidades oferecidas pela internet e essa narrativa toda que o Livio já falou, dos arquivos que ele se surpreende de ver que estavam mais no exterior do que no próprio Brasil. Então, essa ideia de que é possível tornar esse material acessível é que foi um dos motores para a construção das várias propostas dos Museu AfroDigitais. É diferente da posição dos museus físicos que já são museus e eles acham que tem que adotar uma linguagem digital. É muito importante para a gente entender esses experimentos que estamos tentando narrar a posteriori. É como o Antonio Motta falou: olhamos para trás com uma visão crítica. Alguma coisa que você acreditava que era possível, hoje estamos mais amadurecidos. Sabemos quais são os entraves, quais são os limites da universidade, não só para a preservação da história da memória, como para o desenvolvimento de qualquer outro projeto, de qualquer outra temática. Então, nós não estamos a salvo porque estamos propondo um museu digital. Temos que encarar essa estrutura dura, tradicional das universidades, que não avançam na incorporação de inovações como nós gostaríamos. É tudo muito difícil e lento. Acho que essa questão de onde estamos falando é importante para entendermos a proposta. Quem está falando e de onde. Somos professores universitários.

Livio (BA): E somente agora tivemos problemas. Você falou algo interessante. Nós não somos museólogos. A gente lê e se informa a respeito, não somos ignorantes. O tema não é a nossa especialização, não é a nossa profissão. Por outro lado, nós também somos traidores da pátria das Ciências Sociais, porque também é no âmbito das Ciências Sociais que nos amparamos. Incorporamos inovação e transferência de tecnologia. Temos uma série de itens dos quais nós podemos nos beneficiar. Fomos pioneiros e pagamos o preço. Dediquei muito tempo a algo que só marginalmente acrescentou a minha posição, ao meu

status acadêmico. Então, tivemos uma dupla incompreensão. Agora, todo mundo diz que a gente foi pioneiro e, obviamente, podemos capitalizar no sentido bom do termo, pois já temos bastante experiência com isso. Somos mais sóbrios. Não tenho mais essa ilusão fantástica da internet como um campo de infinitas possibilidades porque também percebemos a explosão das *fake news*, a digitalização do campo das competições eleitorais. Já temos a internet mais como um adversário do que um aliado, muitas vezes. Mas operamos para que o instrumento que nós temos, para intercambiar documentos, entendendo que a internet é um campo de tensões. Não é um campo de inocência ou de liberdade. Há todo um debate de pesquisa dos algoritmos. A internet também é racialmente comprometida, não oferece oportunidade. Estamos trabalhando em cima de um espaço movediço. Além disso, existe esse fato, por parte do Governo Federal, que deveria garantir uma postura generosa com relação a *creative Commons* e a digitalização, ou seja, garantir certa infraestrutura. Você vê que até o Ibram, antes do Governo Bolsonaro, lançou a plataforma *Tainacam*¹⁹ e nos fez mudar para esse sistema. Fizeram uma série de seminários, depois secou a fonte e agora não parece que está retomando. O que quero dizer é que muitos museus não continuam a utilizar o *Tainacam*. E a própria rede de memória virtual da Biblioteca Nacional prometeu ser um campo interessante de interlocução, mas também ficou congelada. Uma entidade muito melhor financiada e muito mais estruturada do que nós, mostrou pouca sustentabilidade. O projeto memória do Arquivo Nacional começou bem, quando Dilma [Rousseff] era chefe da Casa Civil, com o projeto sobre a memória da tortura, mas se extinguiu. Impressionante como os projetos com os quais a gente poderia ter feito aliança de fato nos abandonaram no meio do caminho. Afinal, não desistimos ainda, não é? Mas não sei por quanto, por exemplo, no âmbito das culturas negras, tem-se criado ou tem-se garantido uma sustentabilidade. Aqui na Bahia há sites que surgem e desaparecem. Por exemplo, achei curioso não ter um lugar de memória associada à escravidão, o que não falta no Brasil é isso. Mas surgem vários sítios muito centrados em torno de uma figura, por exemplo, um ativista, mais que de uma instituição, o que não garante a continuidade. A descontinuidade de muitos acervos online é um grande empecilho na doação digital. Porque a doação digital funciona se você garante que você é “*res publica*”, que você é uma coisa pública e que fica lá para sempre. E isso também a gente tem mais ou menos conseguido garantir. Por exemplo, há pouco, recuperamos a interação com um grande acervo digital na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), a coleção “*Cativos a Porta do Sertão*”, uma coleção de

¹⁹ Tainacam é um *software* livre para criação de repositórios de acervos digitais em *WordPress*. Mais informações em: <https://tainacan.org/>. Acesso em: 20 dez. 2024.

documentos organizada há mais de dez anos pela professora Lucilene Reginaldo. Anos atrás, ela se mudou da UEFS para a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e agora, finalmente, estamos ressuscitando a relação com esse arquivo local que tinha ficado escondido e vamos funcionar como trampolim para que seja descoberto nacionalmente. Não é para se elogiar, embora não tenha nada de errado em um pouco de elogio, mas é que realmente os grandes aliados que deveriam ter patrocinado não tem garantido a continuidade. O próprio projeto de indução do Museu do Samba, por parte da Financiadora de Estudos e Projetos (Finep), do Museu do Futebol, e do Museu AfroDigital, que foi seu primeiro apoio, não teve seguimento. A Finep deixou de apostar, nunca mais nos procurou.

Charles Douglas (PE): Quando tiramos o acervo de um servidor privado, um servidor pessoal, e colocamos dentro da universidade, nós também corremos um risco. Temos o acervo instalado pela Superintendência de Tecnologia de Informação (STI) em uma ferramenta consolidada com *Wordpress*. Mas aquele acervo pode ser danificado por falta de sensibilidade da própria STI. Uma atualização indevida pode corromper a documentação que cerca aquele documento, que são o que? Os comentários, as descrições, a data de criação do acervo, ou seja, toda a documentação que circula a partir daquela imagem, daquele vídeo, que é parte tão importante quanto o objeto. Quando aquilo é desconectado por uma atualização, deixa evidente que pesquisas de museologia precisam de uma superintendência de patrimônio universitário. A instituição precisa ter um parque tecnológico para o patrimônio universitário, é arriscadíssimo. Eu faço muita coisa por aqueles sites “ufpe”, por exemplo, o que é maravilhoso. O pessoal lá é excelente, tudo em *Wordpress*. Mas, se tiver uma atualização, você pode desconectar toda aquela construção de metadados. Só para destacar que é importante que tenhamos realmente uma reflexão sobre o que vem a ser um patrimônio universitário. O Museu AfroDigital encabeça esse tipo de reflexão porque ele já tem uma produção de décadas. Atualmente, na UFPE, temos a rede de museus que já reflete sobre sistematizar esse tipo de acervo, mas é complicado colocar na parte tecnológica da universidade, sem ter uma política de sensibilização do que vem a ser o que está lá.

Livio (BA): Na Bahia, por exemplo, insistimos em utilizar o repositório da UFBA para o Museu AfroDigital, mas já não é o único repositório. A gente utiliza o repositório da Universidade de Bayreuth, na Alemanha, que nos garante um acesso mais rápido, e agora

estamos operando em um sítio privado, para ter mais facilmente acesso e não depender dos complicados técnicos da STI, que são boas pessoas, mas que estão lá mais como sensores que como técnicos facilitadores — com justo medo de vírus e *hackers*. Resolvemos comprar um domínio que insistimos em chamar “.org” e não “.com”, para, pelo menos, fazer entender que não temos fins lucrativos.

Equatorial: A próxima pergunta foi inspirada em uma das exposições do Museu AfroDigital da Bahia. Qual é o papel dos museus e, em especial, dos Museus AfroDigitais, na construção da memória coletiva de nossos ancestrais negros?

Ana Paula (RJ): Primeiro, com relação aos Museus AfroDigitais, acho que é a possibilidade de um mergulho nas narrativas que a gente tem criado a partir das nossas exposições e, principalmente, a partir das nossas pesquisas. As universidades brasileiras, nesse processo de ampliação e interiorização, assim como das ações afirmativas, acabam por receber mais e mais estudantes negras, negros e indígenas. Esses(as) estudantes gostariam de entender a memória e a história da população, a partir do que está sendo colocado nos cursos, nos programas de aula, nos projetos políticos pedagógicos. E os Museus AfroDigitais dentro da universidade não estão distantes desse lugar. É um trabalho que a Maria Alice, não apenas como Museu AfroDigital, mas como coordenadora do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB) aqui da Uerj, tem construído. É também essa articulação da memória e da história negra, voltada para o Ensino Básico pelas lentes das leis nº 10.639/2003 e nº 11.645/2008. Por outro lado, fico sempre olhando as iniciativas construídas sobre as memórias negras. Não apenas dos Museus AfroDigitais, mas também de projetos e museus negros que vão criar sites ou outras iniciativas digitais. E entendo que cada um vai estar ancorado nesses processos territoriais. Acho que cada museu vai dar conta não apenas de narrativas nacionais, como alguns dos grandes museus criados tentavam dar conta de narrativas nacionais, de uma identidade nacional. Mas é algo do meu fazer aqui no Rio de Janeiro, que eu sinto que, quando eu falo do Museu AfroDigital, estou falando de um museu universitário e, em alguma medida, de um museu de território. Já fui chamada algumas vezes para falar do Museu AfroDigital como um museu de território. E aí, qual território? É o território do digital ou o território do Rio de Janeiro, que é um território também negro, com uma história negra? Nesse aspecto, temos toda uma questão da construção de espaços negros nas cidades, como a ideia de “Pequena África”, por exemplo. Há toda uma disputa narrativa e também disputas muito concretas

em termos de política. Mas, de muitas maneiras, também tem um sentido de que, principalmente nos últimos anos, a construção de museus negros joga a gente para esse lugar de pensar um Museu AfroDigital especificamente como um museu negro. O que é que estou chamando atenção? Pensar nesses acervos, as narrativas expográficas, as tipografias desse trânsito entre o digital e o físico, das pesquisas que a gente passa a fazer e o que aprendemos sobre a relação entre raça e metaverso, raça e IA, raça e algoritmo, raça e arte digital. Então, acho que Imaginação Negra, raça e Afrofuturismo tem um campo que nos instiga o tempo inteiro a olhar não apenas para o que a gente tem transformado a partir do digital, mas também para como as discussões que estão para além do digital nos afetam e nos atravessam como populações negras. O que nos ajuda a pensar no lugar desses Museus AfroDigitais e das suas múltiplas inserções: seja na disputa do que seria um museu afro, negro, seja na disputa do que é um museu de território. Seja na disputa, inclusive, do que é um museu que nasce digital e não é uma iniciativa de um museu que vira uma página digital. São muitos atravessamentos nesse contexto, mas o atravessamento maior é a questão racial negra, ela é sempre constante. E a imaginação negra. Todas as potencialidades que a população negra cria das suas histórias, sobre suas narrativas. Até pensar no racismo e como os nossos trabalhos são trabalhos de repatriação e a gente volta para a primeira pergunta. Repatriação, restituição, reparação: como essas ações podem vir a ser ou como elas são vistas.

Antonio Motta (PE): Acho que Ana Paula tocou em um ponto essencial dessa discussão: “atravessamentos”, ou seja, o mais importante de tudo: a presença da “imaginação negra” e dos afrodescendentes no AfroDigital. Sem dúvida, para que os museus sobrevivam, necessitam não apenas se repensarem, como também redefinirem seus papéis no mundo contemporâneo. As mudanças conceituais nas narrativas museológicas e em suas práticas museográficas estão associadas ao chamado processo de descentramento de narrativas e de sujeitos, reforçado pelo lema de que descolonizar o mundo é, antes de tudo, descolonizar o pensamento e, por extensão semântica, descolonizar os museus. Desnecessário lembrar que no cerne dessa nova empreitada conceitual, ganharam notoriedade algumas tendências teóricas, entre as quais se destacam: o pós-colonialismo, os estudos subalternos e, mais recentemente, o chamado “giro decolonial”, que tem questionado de forma crítica uma determinada dimensão constitutiva da modernidade ocidental que traz como uma de suas consequências o silenciamento e a subalternização da produção de subjetividades dos povos dominados e oprimidos. Mesmo os museus presenciais já deixaram de ser pensados apenas como espaços acumulativos de

conservação e preservação de objetos destinados apenas à consagração de memórias. Ao invés de continuarem reféns unicamente de um passado de longa duração, fincados na constatação de eventos históricos consensuais e acomodados a essa zona de conforto, devem tornar mais flexíveis suas fronteiras temporais para que possam, cada vez mais, ampliar o diálogo com um mundo em permanente tensão, disputa e transformação para que possam repensar e questionar suas políticas de acervo e suas formas de representação. No caso do Museu AfroDigital, é importante que desconstrua suas narrativas e, em contrapartida, ofereça visões críticas sobre o passado, com a perspectiva de entender melhor o presente e, para isto, comece a privilegiar “lugares de fala” e de memórias que têm como protagonistas novos atores sociais da diversidade, comprometidos com o reconhecimento de marcadores sociais da diferença (gênero, raça/etnia, orientação sexual, deficiência etc.) como valor ético e político fundamentais. Isso vale tanto para os museus ditos tradicionais (presenciais) como para os digitais, sobretudo. Nesse sentido, seria oportuno que o AfroDigital adotasse como princípio ético aquilo que Nancy Fraser (corroborado por Axel Honneth) chama metaforicamente de uma “gramática da diversidade”, voltada para a promoção de uma justiça cognitiva-representacional mais ampla, ancorada em demandas de reconhecimento, garantidas por políticas reparatórias e compensatórias. De acordo com o novo corolário decolonial, esses “outros” (povos indígenas, afrodescendentes e tantas outras minorias sociais) que integram metonimicamente as coleções, já não podem ser visualizados apenas como objetos passivos e exotizados (artefatos expositivos de herança colonial), mas como sujeitos e interlocutores ativos nos processos de negociação, mediação e decisão nos espaços expositivos. Além disso, é importante considerar objetos e coleções como mediadores de relações sociais nos espaços museais, com suas agências próprias, estando aptos a promoverem o diálogo crítico com diferentes grupos sociais. Por exemplo, povos indígenas, afrodescendentes e outras minorias sociais têm reivindicado com bastante frequência o direito a criação de seus próprios museus, os chamados “museus de si”, associados a um novo cenário político nas práticas de colecionismo. Tais iniciativas deram vozes a determinados grupos que, no passado, constituíram as figuras de alteridade culturais em macronarrativas nacionais, tendo seus patrimônios culturais expostos de maneira passiva nas vitrines dos museus históricos, de ciência e de antropologia, principalmente na condição de testemunhos passivos de uma nacional e/ou universal. É importante que essas minorias possam transformar práticas de colecionismo em lutas sociais e políticas pelo reconhecimento de direitos e memórias. E o Museu AfroDigital poderá contribuir para isso na medida em que possa demonstrar que os museus (seja

presencial ou virtuais) já não podem falar ou pensar em nome desses “outros”, nem tampouco representar esses “outros” sem consultar previamente o que “eles” pensam e como “eles” querem ver a si mesmo representados nas instituições museais. Talvez fosse mais profícuo que o AfroDigital começasse a criar mecanismos de capacitação para que esses “outros” pudessem se auto representarem de acordo com suas expectativas do presente e, sobretudo, de futuro. Todavia, para que isso ocorra, faz-se necessário estabelecer e negociar relações mais simétricas e equitativas no trato do diálogo, incluindo, cada vez mais vozes plurais e pluriétnicas a partir de situações de disputas e negociações de memórias, como também pela redefinição das imagens a serem musealizadas. É importante questionarmos criticamente sobre o sentido, significado e origem dos acervos a serem digitalizados, como também os limites de nossas responsabilidades éticas das escolhas. Da mesma forma que ocorre com a política de acervos nos museus “presenciais”. O mesmo deve ocorrer nos digitais: Como e por que determinados objetos chegaram a ser incorporados aos acervos? Quais os meios e as condições que permitiram a aquisição de um determinado tipo de objeto? Quais os critérios ou sistemas seletivos e classificatórios atribuídos a determinados objetos para que façam parte de um determinado tipo de coleção? Qual a importância da biografia social desses objetos, principalmente para os grupos que neles se veem cognitivamente representados? Quais os dilemas éticos e morais referentes à permanência de determinados tipos de objetos no museu? Eu me pergunto: em que o AfroDigital poderá contribuir no contexto atual? Talvez possa contribuir com o alargamento semântico da noção de museu e gerar contrapontos críticos que possibilitem, de forma ética e responsável, debates públicos sobre a importância da educação patrimonial, da pesquisa e partilha de conhecimentos, do direito à cultura, da cidadania cultural e, sobretudo, da inclusão social.

Marilande (MA): O Antonio Motta colocou uma questão importante. Creio que os Museus AfroDigitais reproduzem, de alguma forma, os conflitos que estão colocados aí, tanto na universidade, que é pioneira nas questões das cotas, e que precisa de fato assumir mais essa questão dos acervos digitais com mais afinco, como na sociedade brasileira mais ampla. Como vamos trabalhar esses acervos? Como vamos fazer para que as pessoas negras possam se reconhecer nesses acervos, e compreender qual a função deles nessa perspectiva mesmo de um resgate de memória negra? Como fazer isso a partir dos museus digitais? Acredito que existe uma especificidade quando se trata dos museus nas universidades, e desse formato digital especificamente. Existe algo aí que é singular, tanto que, quando vemos a história da rede, ela nasce exatamente dentro das universidades. É

um projeto das universidades públicas. As questões que tratamos, por exemplo, no campo da antropologia sobre acervo, memória e protagonismo estão colocadas para os museus digitais. Faz-se necessário buscar, cada vez mais, o protagonismo negro nesses museus digitais. Como vamos trabalhar esse acervo de uma forma com que as pessoas negras se reconheçam nele? Como trabalhar a partir de teorias e perspectivas decoloniais? Em suma, como a rede de Museus AfroDigitais podem contribuir no fortalecimento e resgate da memória e preservação das culturas afrobrasileiras e africana nas universidades e na sociedade mais ampla?

Livio (BA): Deixa só acrescentar algo que é bastante simples. Há uma grande criatividade entre os alunos da UFBA, em sua maioria negros, com a criação de coleções no *Instagram*, postagens no *Instagram* e minidocumentários no *YouTube*. Eu acho importante pensar o que nós vamos fazer para nos colocarmos a disposição como repositório de toda essa criatividade, e funcionar como o lugar que garante que as coisas sejam distribuídas, mantidas e conservadas na forma de transformar essa grande credibilidade no museu digital.

Maria Alice (RJ): O único limite dessa proposta é a gente pressupor que os alunos, a comunidade afro-brasileira, é um todo homogêneo. Porque a gente tem tido muita dificuldade com conflitos ideológicos entre os afro-brasileiros. E o que fazer? A gente vai censurar? Vai abrir com uma plataforma livre? Não sei se a gente tem pessoal por isso.

Equatorial: Queremos voltar em um pouco para entender melhor como as exposições dos Museus AfroDigitais são pensadas? E a questão da curadoria compartilhada e colaborativa, como vocês trabalham isso dentro de cada estação? E como fazem esse material chegar, por exemplo, a populações indígenas? Como democratizar o acesso aos acervos?

Livio (BA): No caso da Bahia, a grande maioria do acesso acontece pelo *Facebook* ou *Instagram*. São as duas ferramentas mais acessíveis. Nós temos a proposta — que já começamos e queremos fazer muito mais — de apresentar a plataforma ao resto da universidade, que é grande e tem 60 mil alunos. Propor para algumas repartições, alguns institutos, faculdades, que eles nos identifiquem como potencial repositório digital. É

óbvio que a UFBA tem seu repositório digital, com toda uma série de dissertações e teses, por exemplo, além de pesquisas que produzem iconografia e outros materiais. A segunda etapa seria na forma de ajudar a divulgar, a transformar parte do material das coleções, uma pequena parcela, em exposições digitais. Isso já é mais complicado. Nós estamos com um pouco de medo dessa abertura porque nos demos conta que quando nós começamos a abrir, é uma avalanche de itens, documentos e artefatos digitais que chegam. Por exemplo, a coleção “*Cativos a Porta do Sertão*” já está bastante organizada. São cinco mil itens com documentos únicos. Se tivesse que fazer curadoria de tudo isso, seria impossível. Ou a gente faz uma curadoria simples ou deixa a curadoria com os autores que nos doam digitalmente os documentos. Nós não temos condição de fazer a curadoria sozinhos. A não ser que a gente faça uma macro curadoria. A gente diz do que se trata, dá uma descrição de uma ou duas páginas, e aquilo entra no repositório. Não temos capital humano para mais do que isso.

Ana Paula (RJ): Aqui no Rio trabalhamos um pouco diferente. Primeiro, porque tivemos algumas fases de coordenação, acho importante dizer isso. O primeiro momento foi a coordenação da Myrian Sepúlveda dos Santos, depois da Myrian, com a Maria Alice Rezende Gonçalves. Em 2016, nós nos tornamos um colegiado²⁰ com o Mauricio Barros de Castro, Guilherme Vargues, Gabriel da Silva Vidal Cid, eu, Maria Alice e Myrian. A partir de 2019, eu passei a coordenar o museu, mas a gente mantém um colegiado. Eu estou falando desse conselho redator e curatorial, que inclui colegas como Washington Dener, Barbara Copque, Marcelo Campos e porque uma parte de nós trabalha com curadoria. Não apenas digital, mas fazemos curadoria tanto em artes visuais como no cinema. Estou falando isso também porque nas exposições do Rio, desde 2016, nós temos trabalhado com curadoria. Então, a pessoa que propõe a pesquisa e a articulação acaba funcionando como curador da exposição, que era pensada primeiro como curadoria

²⁰ De 2016 até 2019, o Museu Afrodigital Rio de Janeiro funcionou como coordenação colegiada com professores e pesquisadores da própria Uerj. Este colegiado era formado por: Ana Paula Alves Ribeiro - Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF), Gabriel Silva Vidal Cid - pesquisador associado ao grupo de pesquisa Arte, Cultura e Poder (CNPq/UERJ) e ao Projeto de Extensão, Guilherme Ferreira Vargues - Faculdade de Educação (EDU), Maria Alice Rezende Gonçalves - Faculdade de Educação (EDU), Maurício Barros de Castro - Instituto de Artes (IART) e Myrian Sepúlveda dos Santos - Instituto de Ciências Sociais (ICS). Ao virar Programa de Extensão em outubro de 2019, a coordenação colegiada passa a ser um conselho curador e de redação e a contar também com os seguintes docentes: Barbara Copque - Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF), Marcelo Campos - Instituto de Artes (IART) e Washington Dener - Faculdade de Educação (EDU), com coordenação de Ana Paula Alves Ribeiro.

digital. Nos últimos dois, três anos, operamos com exposições digital e física. Duas das presenciais vão virar memória digital agora. E vamos pensar estratégias de divulgação. No caso do Rio de Janeiro, as estratégias de divulgação são o nosso maior gargalo. Porque dependem, por exemplo, de colegas que trabalhem com design. E que sejam bons designers e que reproduzam, de alguma maneira, uma narrativa dentro do *Instagram* e que possibilitem criar cards ou material de divulgação atrativos. Isso tem um certo gargalo para nós aqui no Rio. Porque os bolsistas circulam muito nos projetos, nem todos têm a mesma expertise. A rede social talvez seja a ponta mais enfraquecida do processo de divulgação. No final das contas, a nossa divulgação é muito do nosso trabalho em apresentar o que é a plataforma, o que é um museu e o que é a rede. Nós temos uma apresentação padrão sobre a rede, que fala um pouco sobre a nossa estrutura e sempre terminamos convidando as pessoas a acessarem a plataforma. Eu acho interessante porque uma parte significativa das pessoas que nos procuram não nos encontra, necessariamente, pela rede social. Encontram a gente ao nos ouvir falando do museu ou de terem participado de algum evento no qual o museu aparece. A minha rotina eu divido muito com a Maria Alice e falamos do museu praticamente o ano inteiro. Falamos para os mais variados públicos, desde trabalhadores do Serviço Social do Comércio (Sesc) até crianças do Ensino Fundamental, ou para professoras de Ensino Básico, estudantes de arte. Uma das últimas falas conjuntas que fizemos foi ligada ao Museu de Arte Sacra do Mato Grosso. Então, tem aqui um lugar das pessoas buscarem experiências tradicionais museológicas ou não, e que fazem com que, de alguma maneira, um museu seja acionado como um projeto a ser apresentado. Mas, para nós, especificamente, a curadoria vem antes e ela é um lugar à parte, muito atrelada aos projetos de pesquisa.

Maria Alice (RJ): Seria interessante acrescentar que a curadoria dos docentes é reconhecida como produção acadêmica na universidade. Eu acho que isso faz uma diferença porque a Uerj tem uma bolsa de pesquisador que pontua a produção. A extensão na pontuação da produção docente ainda é um campo de extremo preconceito. E as curadorias são reconhecidas pela universidade, pela pró-reitoria de pesquisa, como uma atividade acadêmica. Então, eu acho que isso também é um fator que atrai os docentes. Não é algo para a comunidade, mas para incentivar a participação dos docentes e acho que isso é um dado importante. A nossa curadoria é altamente pontuável. Ela só não é pontuada como um artigo Qualis A, mas tem uma boa pontuação em termos das nossas bolsas, das nossas pesquisas.

Equatorial: A nossa última pergunta é sobre o futuro. Quais histórias que ainda se pode contar a partir desses acervos? Vocês também podem encerrar com algo mais que queiram para complementar sobre tudo que já foi dito. Fiquem à vontade.

Antonio Motta (PE): Vocês nos colocam uma questão provocativa. Rever o passado é também um bom caminho de enxergar o presente. O momento em que o Museu AfroDigital foi concebido era um outro completamente diferente e, passados 15 anos, o “agora” nos impõe grandes desafios. Pensar sobre o futuro ou futuros possíveis dos museus não é apenas uma questão que vale apenas para AfroDigital, mas para todos os museus: presenciais ou virtuais. Eu diria que o museu do futuro ou museu por vir deverá prescindir do paradigma eurocêntrico em torno do qual se convencionou definir e rotular de forma normativa uma determinada instituição sob o nome de museu. Nesse sentido, penso que o AfroDigital não superou esse desafio. Estamos ainda presos a um modelo normativo e, de certo modo, eurocêntrico. Precisamos desconstruir nossas próprias narrativas, tencionando o presente, o aqui e o agora, ampliando imaginários possíveis: de grupos indígenas, quilombolas, afrodescendentes, de movimentos sociais, dos “sem terra”, das populações de rua, dos *queer* etc. No entanto, para que isso ocorra, se faz necessário expandir a definição semântica do que se entende por museu e, assim, estimular grupos e comunidades a se apropriarem desses espaços, imaginarem e criarem, cada um a seu modo, com suas referências de museus, rompendo com regras, definições preestabelecidas, limitações espaciais e temporais impostas por modelos eurocêntricos. É também possível que, em decorrência da crescente desmaterialização do mundo, os museus (refiro-me aqui aos presenciais) tendam a priorizar o intangível e seus recursos simbólicos como meio de traduzirem anseios de grupos e comunidades que reivindicam reconhecimento e garantia de direitos culturalmente diferenciados, ampliando, assim, o sentido que até então foi conferido a essas instituições. Retomando a sua questão inicial, o maior desafio do AfroDigital (como para o resto de todos os museus) é que seja entendido como ferramenta experimental, sempre um *work in progress*, inclusivo, plural, com agendas críticas, participativas e democráticas. Para que se cumpra tal propósito, torna-se premente que se estimule a criação de fóruns permanentes de discussão, incluindo, em suas atividades expositivas, educativas e de pesquisas as múltiplas vozes de sujeitos historicamente subalternizados e excluídos.

Maria Alice (RJ): Eu considerei, a partir do nosso encontro, que essa ideia foi recorrente, de que os nossos experimentos sobre o Museu AfroDigital não estão fechados, que é um processo em permanente mutação. Ainda não superamos o grande desafio que é de se adequar às novas tecnologias, com a IA e outras coisas, como a questão da manutenção da memória. Eu acho que o Antonio Motta tocou em uma questão extremamente importante sobre como as políticas da diversidade atualizam a todo tempo novos sujeitos e que temos que dar conta disso nas propostas e nos registros de memória. Há a necessidade de repensar a questão dos acervos, a questão da nossa proposta de ter uma instituição virtual que mantenha viva a memória desses grupos. Desde o início, os museus mudaram muito, os nossos experimentos mudaram. Mas eu acredito que esse desafio de se adequar às novas tecnologias e às demandas desses novos grupos que aparecem constantemente ainda é o nosso grande desafio. Além da sobrevivência dentro da estrutura da universidade, que isso é um problema à parte, que merece um outro encontro além.

Charles Douglas (PE): Eu vejo que o futuro é uma questão de patrimônio universitário. O acervo do AfroDigital é um patrimônio universitário e, para dar estabilidade às mudanças tecnológicas, o AfroDigital precisa que o patrimônio universitário se resolva de antemão. Precisa ter uma estrutura para abarcar todo esse acervo do museu e desenvolver essas questões de curadoria pessoal e algorítmica. Toda essa tecnologia, ela precisa ter uma base sólida. A gente fica migrando nosso conteúdo para ir se salvaguardando nessas mudanças tecnológicas. O que eu deixo para pensarmos é a questão de patrimônio universitário. Ter uma política de transferência dos servidores para os departamentos em que eles possam contribuir para elevar e alavancar a pesquisa. Eu vejo que a universidade, quanto a gestão, é um tanto engessada. Os servidores são muito lotados naquele espaço, não são migrados. Isso atrapalha muito, porque fica sem mão de obra, não dá apenas para contar com os bolsistas. Tem os aspectos funcionais, já que muitos bolsistas querem participar do projeto para aprender a fazer um museu, para fazer seu próprio museu, para desenvolver um sistema de acervo. Eu vejo muito isso no Cedoc, que eles querem utilizar *Betacam*, *u-matic*, *mini-DV*, entender o que é uma coisa saindo de *sinc*, o que é uma *codec*. Então, não seria apenas o aspecto de memória. O que motiva também são os aspectos funcionais. E, para isso, precisamos de servidores. Não dá para colocar tudo na mão do docente, que já tem um leque de funções enormes para ainda ficar tutelando esse tipo de profissão. A universidade precisa parar para observar esse tipo de projeto, que é incrível, com mais de dez anos. Eu vejo que aqui [na UFPE] está começando a se trabalhar essa questão do patrimônio universitário. Eu não sei qual o fôlego que vai ter.

Ana Paula (RJ): Além do que os meus colegas apontaram muito bem, fico pensando que o futuro, não apenas dos Museus AfroDigitais, mas também dos museus presenciais, talvez seja também olhar para as narrativas do ordinário. Da importância do ordinário na vida das pessoas, na importância do que é comum, assim como na importância do que é coletivo, na importância também do que é comunal. Porque olhamos para o lugar das coisas que, de alguma forma, reluzem. E sempre fico pensando no lugar daquilo que é íntimo, daquilo que é subjetivo e que não se mostra. E como o Museu AfroDigital ainda tem fôlego para acolher muitos desses projetos que não seriam acolhidos em lugar nenhum, por exemplo. Então, como a gente pode olhar para esse ordinário, para esse comum e seguir dialogando com quem nos procura. Seguir pensando memória, patrimônio, raça e questões digitais, mas sempre articulando com espaços onde algumas pessoas nunca conseguiram entrar, mas que a universidade ainda acolhe e que pode ser um lugar seguro para elas.

Marilande (MA): É interessante pensar os museus digitais como um patrimônio universitário. Quais são as consequências disso? O acervo digital provoca a sociedade civil a buscar e resgatar a memória inviabilizada de afrodescendentes e indígenas. Acredito que o Museu AfroDigital tem um potencial enorme, ainda não explorado em sua totalidade. Não sabemos quais serão as consequências desse trabalho com esses acervos para a universidade, mas considero positivo e necessário. O momento que vivemos exige que problematizemos as relações étnico-raciais de forma contínua. Os museus digitais contribuem para provocar esse debate tanto na universidade, como no diálogo mais amplo com a sociedade civil organizada, como movimentos sociais e coletivos negros.

Livio (BA): Se a conferência anual dos museólogos norte-americanos se chama “O futuro dos museus”, nós temos que agendar rapidinho um seminário nosso sobre o futuro dos Museus AfroDigitais. Porque as questões da tecnologia, da curadoria e do quadro político que mudou já foram muito salientados por Antonio Motta e por todos nós. Deixamos de ser novidade, em algum sentido, mas ficamos importantes por ter segurado a barra. Não somos mais tanto novidade em termos de tecnologia, mas somos a novidade porque ainda estamos aqui, como o filme²¹, não é? Acho que talvez a gente possa entrar juntos em algum

²¹ O filme *Ainda Estou Aqui* (2024), dirigido por Walter Salles, é inspirado no livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva sobre a história de sua mãe, Eunice Paiva. Ela foi uma advogada que se tornou ativista política após a prisão e assassinato de seu marido, Rubens Paiva, durante a ditadura civil-militar no Brasil.

editais para fortalecimento de rede. Afinal, somos uma rede de pesquisa, entre outras coisas, e temos esse produto que são as estações de Museus AfroDigitais. Interessante seria procurarmos um pouco de recursos para poder voltar a realizar aqueles seminários e *workshops* presenciais uma vez por ano. Agradeço a entrevista porque nos deu a possibilidade de nos reunirmos de novo. Foi um estímulo e fiquei muito satisfeito com a participação de todo mundo.

Equatorial: Nós que agradecemos. Foi uma ótima conversa. Muito obrigada!

Referências

RIBEIRO, Ana Paula Alves. *Apresentação Museu AfroDigital Rio de Janeiro*. Apresentação utilizada em palestras e conferências, atualizada em novembro de 2024.

RIBEIRO, Ana Paula Alves; CID, Gabriel da Silva Vidal; VARGUES, Guilherme Ferreira. *Memórias, Territórios, Identidades: diálogos entre gerações na região da Grande Madureira*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SANSONE, Livio. *Estação etnográfica Bahia: a construção transnacional dos Estudos Afro-brasileiros (1935–1967)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

SANSONE, Livio. *Tres causus em torno do arquivo do CEAO: sumiços e aparições num acervo internacional [no prelo]*. Revista Afro-Asia (<https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia>).

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos; CASTRO, Mauricio Barros de; GONÇALVES, Maria Alice Rezende; RIBEIRO, Ana Paula Alves; CID, Gabriel da Silva Vidal. *Nos quintais do samba da Grande Madureira: memória, história e imagens de ontem e hoje*. São Paulo: Editora Olhares, 2016.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Memória Coletiva e Teoria Social*. São Paulo. Annablume Editora, 2003.

Agradecimentos

Agradecemos à professora Ana Paula Alves Ribeiro pelo suporte na organização desta entrevista, conectando todos os representantes da rede de Museus AfroDigitais. E a Ana Paolla Ottoni, membro da equipe Equatorial, pelo suporte na transcrição.

Financiamento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

Recebido em 3 de dezembro de 2024.

Aceito em 24 de dezembro de 2024.

Dossiê: Antropologia, Cinema e Novas Tecnologias

Entretenimento, cultura do déficit de atenção e séries: um breve panorama

Stamberg José da Silva Júnior

Universidade Federal de Santa Catarina
Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior
stambergjunior@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8680-6501>

Alexandre Fernandes Vaz

Universidade Federal de Santa Catarina
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
alexfvaz@uol.com.br
<https://orcid.org/0000-0003-4194-3876>

RESUMO

A partir do cancelamento da série *1899*, alocada na Netflix, este texto discute as mudanças no modo de fazer e de consumir cinema, entendendo a cultura do déficit de atenção como ponto-chave do projeto moderno e(m) sua liquidez. O artigo debate a diluição da capacidade imaginativa e de concentração como suporte inerente ao tempo presente, cujo regime de velocidade e estimulação ininterrupta modifica o ser, o fazer e o devir. Apresenta as narrativas de ficção seriada como resultado do prazer ancestral do humano em gostar de ouvir histórias, mas argumenta que o processo pandêmico do SARS-CoV-2 pode ter agudizado a instantaneidade e a fluidez na linearidade do assistir e do ouvir. Por fim, discorremos sobre a cotidianidade do “choque da imagem” e as consequências disso nos dias atuais.

Palavras-chave: Déficit de Atenção; Série; Indústria Cultural; Coronavírus; Sociologia da Comunicação.

Entertainment, attention deficit culture and series: a brief overview

ABSTRACT

Since the cancellation of the series *1899*, released on Netflix, this text discusses changes in the way of making and consuming cinema, understanding the culture of attention deficit as a key point of the modern project and its liquidity. It debates the dilution of imaginative capacity and concentration as an inherent support for the present time, whose regime of speed and uninterrupted stimulation modifies being, doing and becoming. It presents serial fiction narratives because of human's ancestral pleasure in enjoying listening to stories, but it argues that the SARS-CoV-2 pandemic process may have heightened the instantaneity and fluidity in the linearity of watching and listening. It discusses the daily life of “image shock” and the consequences of this today.

Keywords: Attention Deficit; Series; Cultural Industry; Coronavírus; Sociology of Communication.

Entretenimiento, cultura del déficit de atención y series: una breve descripción

RESUMEN

Desde la cancelación de la serie *1899*, estrenada en Netflix, este texto analiza los cambios en la forma de hacer y consumir cine, entendiendo la cultura del déficit de atención como un punto clave del proyecto moderno y su liquidez. Se debate la dilución de la capacidad imaginativa y de la concentración como soporte inherente al tiempo presente, cuyo régimen de velocidad y estimulación ininterrumpida modifica el ser, el hacer y el devenir. Presenta narrativas de ficción en serie como resultado del placer ancestral del ser humano al disfrutar escuchando historias, pero sostiene que el proceso pandémico SARS-CoV-2 puede haber aumentado la instantaneidad y fluidez en la linealidad de mirar y escuchar. Se analiza la vida cotidiana del “choque de imagen” y las consecuencias de esto en la actualidad.

Palabras clave: Déficit de atención; Serie; Industria Cultural; Coronavírus; Sociología de la Comunicación.

Introdução¹

Cada vez mais, há menos paciência para a leitura de textos complexos ou para imagens que demandem contemplação. O déficit de atenção, muito além de um diagnóstico particular, generaliza-se como modo de comportamento na cultura contemporânea (Türcke, 2016). A capacidade de concentração parece relativamente refratária à expressiva quantidade, velocidade e simultaneidade de imagens que a modernidade, em sua liquidez (Bauman, 2001), nos impele a consumir. Tudo se acelera. Nada pode se fixar. Aquilo que dura e nos exige reflexão, não mais nos apraz. O aumento do uso do *smartphone* em casa e nas escolas², a imensa quantidade de imagens publicitárias em todos os lugares, os áudios com velocidade de reprodução acelerada, as redes sociais e os seus vídeos cada vez mais curtos, o excesso de conteúdos e estímulos: a hiperatividade domina os modos de ver, ser, ler, ouvir e fazer, como resultado do futuro (distópico?!) que a teleologia moderna, em seu intento de paraíso na terra, inventou para si — e, com isso, para todos nós.

A subjetividade é mercantilizada: a velocidade, a aceleração, o esfacelamento da atenção e o tributo à instantaneidade, impostos pela vida contemporânea, tornam-se princípios que dominam as esferas pública e privada. No cinema, o diagnóstico segundo o qual a capacidade reflexiva que as imagens da sétima arte poderiam suscitar em alguns (Benjamin, 2012), parece desmanchar-se no ar em meio a outras que logo as sobrepõem. Cada vez mais disputada e cada vez menos alcançada, a atenção “se apresenta como um bem passível de ser perdido” (Türcke, 2016, p. 10). Se, em outros tempos, o diagnóstico de Walter Benjamin (2018) apontava para o declínio ou mesmo o fim da experiência, mas com a eventual abertura para novas modalidades que seriam ofertadas, precisamente pelas imagens em movimento (Benjamin, 2012), agora é mesmo a atenção, como uma capacidade psicológica básica, que se deixa ver em extinção.

A indústria cinematográfica, assim, adapta-se, suprime, interrompe e realiza o que é possível para garantir audiência e lucro — o que se evidencia, sobremaneira, tanto na

¹ O trabalho é resultado parcial do Programa de Pesquisas Teoria Crítica, Racionalidades e Educação VI: estudos para a compreensão do tempo presente, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) (408324/2023-6, 312749/2021-0, bolsas do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic)/Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)/CNPq) e apoiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), Brasil, código de financiamento 001.

² Pesquisa revela aumento do uso do celular em salas de aula do Brasil. Disponível em: <https://epcba.com.br/o-celular-na-sala-de-aula-pesquisa-revela-aumento-de-uso-no-brasil/>. Acesso em: 25 mai. 2023.

forma quanto no conteúdo das representações. De forma similar, a indústria cultural (Adorno; Horkheimer, 1985), como um todo, é simultaneamente causa e consequência desse fenômeno. Isso se materializa, por exemplo, no cancelamento de filmes e séries com estéticas que fogem ao cinema padrão, ainda que alocadas em plataformas de *streaming*, cujo conteúdo é majoritariamente constituído por temas orientados por aquele mesmo tipo de roteiro.



Figura 1 – Série *1899* foge ao padrão televisual costumeiro. Fonte: Netflix, *1899* (2022), Temporada 1.

Como exemplo, citamos a série *1899*, que foi cancelada ainda na primeira temporada, em 2022, ao ser acusada de plágio pela artista brasileira Mary Cagnin, que associou elementos da revista em quadrinhos *Black Silence*, de sua autoria, a unidades visuais da ficção seriada. Os diretores da narrativa, por sua vez, argumentaram que os aspectos mencionados são muito comuns em produtos de *Sci-Fi* e imputaram à ilustradora o anseio por ter seu trabalho publicizado³, valendo-se do sucesso inicial de *1899*.

Esse não teria sido, entretanto, o principal motivo para a supressão da obra. A narrativa de ficção seriada alemã, dirigida e roteirizada por Baran Bo Odar e Jatje Friese, respectivamente, assim como *Dark* (também sob a direção do casal), foi considerada desmedidamente complexa e enigmática pelos espectadores — o que teria acentuado os

³ Para saber mais: <https://www.metropoles.com/entretenimento/televisao/quais-sao-as-semelhancas-entre-a-serie-1899-e-a-hq-black-silence>. Acesso em: 18 mai. 2023.

motivos de sua interrupção. Em entrevista ao jornal *O Globo*⁴, os diretores da trama comentaram sobre a perspectiva atual no modo de fazer cinema: “o cancelamento de *1899* mudou bastante a forma como pensamos nossos projetos. As coisas têm se transformado muito na indústria e na sociedade, especialmente na forma como as pessoas produzem e consomem conteúdo”.

Em outro trecho, Baran revela que “[...]se *Dark* fosse lançada agora, não teria nenhuma chance. Temos tanto conteúdo no mundo hoje que as pessoas estão sempre consumindo as coisas de forma rápida e sem dedicação” (O Globo, 2023), aludindo à estreia da última temporada da série, ocorrida antes da pandemia da Covid-19 (2021–2023). Segundo o diretor, o processo pandêmico, com o consequente isolamento de muitos consumidores no espaço doméstico, teria agudizado de modo rápido e descartável o consumo de vídeos nas plataformas de *streaming*, ocasionando um rompimento, por parte do espectador, na continuidade visual de narrativas mais elaboradas. Sabe-se que é uma característica do próprio *streaming* apresentar uma disponibilidade maior de produtos, o que, por si só, serve como dispositivo para gerar a diluição da concentração, dentre outras consequências. Mas, ao que parece, e segundo afirma Baran, a descontinuidade tem ocorrido com mais frequência no período pós-Covid.

De que maneira as circunstâncias sociais e culturais modificam a nossa capacidade de concentração? Partindo dessa pergunta e tomando como exemplo o cancelamento da série *1899*, este artigo se desenvolve em dois eixos: o primeiro é a análise das mudanças, supressões ou acentuações recentes da produção cinematográfica tanto na forma de produção quanto na disponibilização de seus produtos; o segundo diz respeito ao regime de atenção, à capacidade imaginativa e de concentração como resultantes e consequências desse processo. Tomamos como referência principal o diagnóstico social do filósofo e psicanalista alemão Christoph Türcke (2016) para compreendermos o panorama do novo regime de atenção, além de outros autores que pensam a subjetividade, o contemporâneo, o audiovisual e o entretenimento, sobretudo, Zygmunt Bauman (2001), Byung-Chul Han (2019) e Walter Benjamin (2012; 2018).

⁴ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/streaming/noticia/2023/04/criadores-de-dark-e-1899-falam-sobre-nova-serie-e-acusacao-de-plagio-foi-um-dos-momentos-mais-dolorosos.shtml>. Acesso em: 10 abr. 2023.

As séries como sintomas do tempo presente

Segundo François Jost (2012, p. 25), o sucesso e a adesão da narrativa de ficção seriada “deve-se menos aos procedimentos que ela utiliza (visuais, retóricos, narrativos etc.) do que ao ganho simbólico que proporciona ao espectador, ganho que não se limita à mera soma de códigos”. O autor francês argumenta que as séries são o futuro do cinema, podendo-se afirmar que a *seriefilia* poderá substituir a cinefilia e, embora dela se distinga, “se apropriou de alguns [de seus] traços: o conhecimento preciso das intrigas, das temporadas [...], dos autores, de sua trajetória e dos acasos e percalços da realização de seus projetos, etc.” (Jost, 2012, p. 24).

As narrativas de ficção seriada são descendentes dos seriados de TV e, mais remotamente, dos folhetins do século XIX. A conexão que liga o telespectador às narrativas pode estar associada, segundo Umberto Eco (1985), ao prazer que a repetição provoca, enraizado na infância, quando nos entretemos ilimitadamente com histórias fantásticas. Para Jonathan Culler (2009, p. 126), o prazer da narrativa está ligado ao querer-saber: “tramas falam do desejo e o que recai sobre ele, mas o movimento da narrativa em si é levado pelo desejo em forma de ‘epistemofilia’, um desejo de conhecer; nós queremos descobrir segredos, saber o final, encontrar a verdade”.

As séries provocam uma adesão afetiva (Esquenazi, 2011), forjando subjetividades e compondo o imaginário daqueles que entram em contato com tais criações, consolidando-se cada vez mais como partícipes do que Stuart Hall (2002) chamou de conjunto de expressões audiovisuais incidentes no circuito da comunicação, podendo revelar, por meio de aspectos fílmicos, cinematográficos, discursivos e imagéticos, produções de sentido que não se desvinculam das práticas sociais, culturais e das condições de produção vigentes. Alguns autores apontam que a sofisticação das formas narrativas, o contexto tecnológico e os novos modos de consumir cinema têm gerado uma cultura das séries, que engendra sociabilidades e fornece um extenso repertório em torno de obras específicas reproduzidas pelas plataformas de *streaming*⁵.

Nas atuais circunstâncias, a ubiquidade dos dispositivos móveis e sua contínua utilização tornam frequente o uso e o acesso à rede mundial de computadores. Nesses suportes tecnológicos (celular, tablet ou computador), é possível tanto o ato de assistir a

⁵ O serviço de *streaming* é classificado como uma tecnologia que permite a transmissão de áudio e vídeo, através da internet, sem a necessidade de utilização do *download*. Essas plataformas digitais concentram uma quantidade expressiva de mídias online. Entre as mais famosas, estão a *Netflix*, *Prime Video*, *Disney Plus* e, no Brasil, a *GloboPlay*.

um filme ou série quanto o de comentar sobre eles. Essa mudança é significativa, embora a conectividade ainda não seja integral para espectadores e usuários em geral, principalmente no que se refere às camadas mais vulneráveis da população. Pesquisas apontam que quase 34 milhões de brasileiros e brasileiras nunca acessaram a internet e que 87 milhões não conseguem se conectar a ela todos os dias⁶.

As séries ganham cada vez mais a atenção dos pesquisadores, tornando-se objeto de estudo em recortes múltiplos justamente pela diversidade de temas que abordam e por causa das distintas opções estéticas, técnicas e políticas que elegem. Elas são constituídas de conteúdos simbólicos, semânticos e imaginários que criam uma experiência aberta para que o sujeito possa apreender metáforas por meio dos afetos produzidos pela imagem (Cabrera, 2006). Faz-se necessária a compreensão dos modos pelos quais a indústria cultural e suas inovações tecnológicas impactam o imaginário e o simbólico das subjetividades contemporâneas por meio das séries. Sintomas do nosso tempo (Jost, 2012, p. 69), elas podem não refletir de forma realista o mundo em que vivemos, mas nos fornecem uma “compensação simbólica, um espelho, uma metáfora ou, ao menos, uma caricatura, uma janela que se abre para o entendimento do mundo moderno” a partir da forma e do conteúdo nelas dispostos.

As fruições proporcionadas por essas narrativas complexas certamente “são mais ricas e mais multifacetadas do que aquelas oferecidas pela programação convencional” (Mittell, 2015, p. 31). A tendência à complexificação ou mesmo ao emaranhamento de estéticas insólitas, que nunca foram bem aceitas no *mainstream*, estando sempre à margem do cinema padrão (vide todos os cinemas novos pelo mundo), passou a ganhar relativo espaço com a ascensão das plataformas digitais. O vínculo à dinâmica mercantil e o apreço pelos ditames da audiência, ainda permanecem como nos veículos tradicionais, mas os *streamings* possuem, em razão dos sistemas de assinatura, certa autonomia em relação aos patrocinadores.

Essas plataformas se propõem a oferecer independência e liberdade na escolha do conteúdo a ser consumido pelos espectadores. Embora essa relativa autonomia seja limitada à programação disposta no catálogo (que é alterada constantemente), além de estar personalizada à otimização da experiência do usuário (ou seja, quanto mais assistir determinadas produções, mais sugestões de tramas semelhantes serão recomendadas), ela possui um espectro maior de escolhas se comparada aos veículos tradicionais, como a

⁶ Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2022/03/18/menos-de-um-terco-da-populacao-brasileira-tem-acesso-pleno-a-internet-mostra-pesquisa.ghtml>. Acesso em: 02 mar. 2023.

televisão. Isso pode ser, no entanto, uma faca de dois gumes, visto que o usuário talvez fique restrito a sugestões específicas, o que resultaria numa falsa sensação de escolha.

Ainda assim, a experimentação estética (forma e conteúdo) e mesmo os traços amalgamados e herméticos de temas com robustos simbolismos filosóficos, além de viagens no tempo, realidades paralelas, distopias e críticas à modernidade outrora explorados por narrativas *underground*, passaram a protagonizar séries de ficção científica de gigantes do *streaming*, como é o caso de *Westworld* (HBO Max), *Dark* (Netflix) e *The Handmaid's Tale* (Paramount), sucessos de crítica e audiência. *Dark*, por exemplo, é identificada por pesquisadores como disruptiva no que se refere à narrativa televisual tradicional (Vargas; Corrêa, 2019) e à estrutura espaço-tempo (Batori, 2021), tendo conquistado, em 2020, o título *Grimme Preis*, o mais importante da linguagem audiovisual alemã. A série retrata a história do jovem Jonas (Louis Hofmann), que vive o luto decorrente do suicídio do pai e do desaparecimento do amigo Mikkel (Daan Liebrezn), segunda criança a sumir na cidade de Winden, interior da Alemanha. Envolvendo mistério, suspense e ficção científica, a narrativa germânica foi uma das primeiras fora do circuito anglófono a se destacar na Netflix. Enunciados e ideias de pensadores como William Shakespeare, Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Blaise Pascal, Sigmund Freud, Johann Wolfgang von Goethe, Henrik Ibsen, Albert Einstein, entre outros, formam a sofisticação do discurso dos personagens, além de estarem imbricados no argumento e roteiro da série.

Outras duas séries com conteúdo intrigante, complexo, desafiador e que trazem discussões profundas são as supracitadas *Westworld* e *1899*. A primeira apresenta uma distopia repleta de reviravoltas com personagens imersos em um parque temático futurístico homônimo ao título da série. O local dá acesso a visitantes das classes abastadas que estão livres para usar, da forma que bem entenderem, os robôs em formas humanas que ali se encontram. Assassinatos, estupros, entre outros crimes, são cometidos contra os anfitriões, sem que os visitantes recebam qualquer punição. As atualizações e o avanço do sistema dos androides, no entanto, acabam por gerar consciência nos robôs, o que levanta muitas questões sociais, filosóficas, psíquicas, políticas e, sobretudo, éticas, capazes de nos fazer refletir, dentre outras coisas, sobre como lidamos e lidaremos com a robótica no futuro.

A segunda série é *1899*, que alcançou o posto de primeiro lugar em 55 países, inclusive no Brasil, entre as mais vistas da Netflix na semana de sua estreia, em 2022. Trata-se de um produto de ficção científica com elementos da mitologia grega (como Cerberus,

Hércules e Prometeu) e discute temas como memória e esquecimento, elementos das neurociências, assim como a alegoria da caverna⁷, de Platão. A narrativa conta a trajetória de um navio que se perde em mar aberto, abrindo espaço para descobertas internas e externas acerca dos personagens que são oriundos de diversas nacionalidades da Europa e rumam para os Estados Unidos da América.

1899 também foge ao padrão televisual costumeiro ao trazer configurações e experimentações estéticas que demandam mais atenção e concentração para serem fruídas. Esse tipo de narrativa, carregada de conteúdos simbólicos e reproduzida em formatos estéticos incomuns, parece estar, contudo, em declínio. O cancelamento de *1899* e de *Westworld* e o fim de *The Handmaid's Tale* podem ser exemplos que levam a esse diagnóstico. O que o déficit de atenção, como fenômeno cultural e social, tem a ver com esse processo?



Figura 1 – *Westworld* discute o nascimento da consciência, a tecnologia e seus limites. Fonte: HBO Max, *Westworld* (2016), Temporada 1, Episódio 6.

As séries e a cultura do déficit de atenção

As mudanças tecnológicas oriundas do processo disruptivo que o contemporâneo trouxe vêm alterando significativamente as formas de ver, perceber, sentir e pensar a existência. Essas modificações podem ser lidas como sintomas da própria experiência

⁷ Ao abordar a temática de um panorama real em contraposição a um ideal, a série referencia o filósofo da Antiguidade Clássica, reiterando suas ideias de que o mundo seria como sombras, reflexo de uma realidade verdadeira e ideal.

humana e demonstram o amálgama entre uma determinada época, as técnicas nela desenvolvidas e a significação atribuída a esse movimento. Para Walter Benjamin (2012), é no decorrer de longos períodos históricos que se modifica não só o modo de existência das coletividades humanas, “mas também a sua forma de percepção. O modo como se organiza a percepção humana, o meio pelo qual ela se realiza, não depende só da sua natureza, mas também da história” (p. 37).

Em suas observações sobre o tempo presente, Bauman (2001) avalia que, a depender da tecnologia, dos meios artificiais e da velocidade do movimento, a modernidade torna o rápido, o instantâneo e o ritmo acelerado como corolários da construção e da manutenção da ordem. Haveria, portanto, um processo de liquefação nas próprias configurações políticas, sociais e culturais. A consolidação e o desenvolvimento disso resultaram no ditame que domina a totalidade da vida humana contemporânea, segundo o qual o que não é ininterrupto é ineficaz.

Tudo se transmuda em descartável, fluido e transbordante. Os grilhões e algemas do que se oferece como liberdade, embora se apresente de forma fluida e veloz, modificam o ser, o estar e o devir, já que os pontos de orientação desorientam e a estabilidade que se supunha guiar os passos e o destino humano parece monótona, cansativa e obsoleta. Segundo Bauman (2001, p. 12), “manter os fluidos em uma forma requer muita atenção, vigilância e constante esforço perpétuo — e mesmo assim o sucesso do esforço é tudo menos evitável”. O relógio não para nunca. À medida que os instantes se vão, tudo deve desvanecer junto com eles, inclusive a atenção.

Na dinâmica burguesa que nos molda como sociedade, há uma dramática e crescente quantidade de pessoas incapazes de se concentrar, desafeitas no persistir, indispostas a suportar, inquietas na continuidade de jogos, diálogos e filmes, ansiosas sem qualquer circunstância causal evidente. Ao que soa como um conciso diagnóstico de uma doença — sendo isso mesmo em alguns casos — o Transtorno do Déficit de Atenção com Hiperatividade (TDAH) seria também uma denominação auxiliar para algo que precisa de um entendimento múltiplo, como afirma Christoph Türcke (2016).

O próprio entendimento de diagnóstico, seja ele qual for, está conectado a fatores multidimensionais que consideram não apenas os sintomas comportamentais, mas também fatores familiares, psíquicos, sociais e escolares de cada sujeito. Contudo, conforme aponta Türcke, o fenômeno que parece individual pode estar ligado a algo generalizado, que identifica um modo de ser e estar no mundo contemporâneo. Esse

movimento, fruto das consequências de um processo intensivo de modernização, podemos chamar de “cultura do déficit de atenção” (Türcke, 2016).

Filósofo e psicanalista, Türcke (2016) argumenta que vivemos o início de uma fase histórica na qual a atenção humana pode se perder. A ritualização e a constância nos empreendimentos psíquicos e sociais têm sido cada vez mais vilipendiadas ante à estimulação ininterrupta e mesmo ao excesso — um comportamento “tanto de fastio como de carência” (Türcke, 2016, p. 14). Segundo o autor, esse fenômeno tem precedência nas sociedades penetradas pela alta tecnologia e se propaga de modo avassalador entre crianças e jovens que estão cada vez mais inquietos, inseguros e desatentos. Ele avalia que o excesso de dispositivos digitais e de outros equipamentos tecnológicos têm causado uma carência na continuidade das atividades e na capacidade de concentração — que, em outros tempos, parecia ser mais intensa.

Para Türcke (2016), tudo se submete a esse novo regime de atenção, inclusive o estudo e a escrita. Quase ninguém mais teria concentração e resistência “para estudar um texto da primeira à última página, linha por linha” (p. 34). Türcke avalia, assim, que tanto os impressos (jornais e livros) quanto os conteúdos acadêmicos tornam-se afeitos a configurações “mais atrativas”, ou seja, com menos textos e mais imagens, para que captem a atenção daquele que vê.

Türcke (2016) argumenta que, enquanto a máquina a vapor assumiu os processos de movimentação, a máquina de imagens abraçou os de percepção, que teriam se desenvolvido de forma mais intensa que os primeiros. Para ele, a aparelhagem e as imagens que a última máquina oferecia, teriam enfeitiçado o público em seus primórdios em contínuos impulsos “à fantasia dos pioneiros do cinema e seu público” (Türcke, 2016, p. 30). Contudo, à esperança otimista vista em termos benjaminianos, por exemplo, em relação ao cinema, teria escapado o fato de que a faculdade de imaginação ainda fazia parte do mundo de *ontem*, pois estava “moldada pelos meios e espetáculos tradicionais, semelhantemente idílicos: carta, jornal, livro; festa popular, concerto, teatro” (p. 30). O autor argumenta que a faculdade de imaginação presumia, nesse mundo cultural diverso, uma propriedade mental sustentada pelos pilares daquele tempo. Nesse sentido,

Entre um filme e outro havia tempo de sobra para se assimilar o que fora vivenciado. Não se impunha de imediato a fita seguinte, o próximo *talk-show* ou noticiário. Só quando, em sua avassaladora cruzada vitoriosa, o cinema a si próprio se fez inflacionário e decaiu do destaque para a cotidianidade foi que ele

pouco a pouco alcançou o estágio em que seu processo maquinal foi capaz de retroagir plenamente sobre seus receptores (Türcke, 2016, p. 31).

Para Türcke (2016), é crescente a flexibilidade e plasticidade do cérebro, o que pode moldá-lo e reestruturá-lo ante a novos estímulos causados pelo constante choque da imagem. Os atuais padrões no regime de atenção têm modificado as interconexões sinápticas entre as células nervosas, gerando um constante apego aos estímulos sensoriais e dopamínicos, causados pela imensa quantidade de telas que permeiam o cotidiano. Nesse processo, a consecução da mudança de lugares e ângulos das imagens do cinema reproduzia, segundo o autor, apenas de modo unilateral e congelado do regime de atenção, visto que não impunha padrões abruptos na percepção e na interrupção.

Türcke (2016) observa, contudo, que os receptores ideais de cinema, no mundo de hoje, seriam anacrônicos se comparados aos que havia no passado, visto que o “efeito de choque”, causado pela imagem cinematográfica, parece ter sido absorvido pela cotidianidade da onipresença das imagens no mercado, “seu ‘olhe para cá’ exalta a cena seguinte como um vendedor com sua mercadoria” (Türcke, 2016, p. 33).

Segundo Türcke (2016), o filme se torna parte do dia a dia, junto com todas as outras telas (aparelho de televisão, computador e celular) que irradiam, a cada momento, uma pequena nova injeção de atenção e uma descarga mínima de adrenalina, o que teria como consequência o desgaste da concentração por meio de uma “estimulação ininterrupta”. Longe de preencher apenas a totalidade do tempo livre, a tela invade a vida profissional de modo a confundir o choque da imagem com a ocupação do trabalho. Dessa maneira, o choque da imagem torna-se o foco de um “regime global de atenção, que insensibiliza a atenção por meio da sobrecarga ininterrupta” (Türcke, 2016, p. 33).

Como o contemporâneo desenvolve uma compreensão de mundo e realidade que eleva o entretenimento “a um novo paradigma, a uma nova fórmula do ser, que decide sobre o que é passível de pertencer ao mundo e o que não é, sobre o que É em geral” (Han, 2019, p. 9), é possível dizer que a atenção está voltada para o entretenimento e modifica todo o sistema social e subjetivo, pois as fronteiras entre o real e o ficcional tornam-se cada vez mais fluidas. A realidade se apresenta, ela mesma, como um efeito especial do entretenimento (Han, 2019).

A atenção, à mercê do entretenimento, escapa àquela limitação temporal e funcional de outrora. Ela não diz mais respeito apenas ao tempo livre, mas também ao próprio tempo. A totalização do regime de atenção calcado no entretenimento (Han, 2019) pode

produzir, assim, sujeitos que começam e nada levam até o fim. Desse modo, as escolhas estéticas — em meio a uma infinidade de outras que surgem — tendem a ser as que contêm mais imagens e maior velocidade, justamente por demandarem menor exigência de concentração. Redes sociais como o *TikTok*, *Facebook*, *Instagram*, *Youtube* e o *WhatsApp* alimentam esse regime de fragmentação das informações e de dispersão da atenção, que ainda se intensifica com as outras inúmeras notificações das telas espalhadas ao redor do sujeito contemporâneo.

As redes sociais, como toda ferramenta, estão calcadas em ambiguidades e complexidades, sobretudo quando situadas em um contexto sociocultural mais amplo no qual seus usos e consequências se materializam na vida cotidiana de grupos sociais. Nesse sentido, autores como o antropólogo britânico Daniel Miller (2021), em *A theory of a theory of the smartphone*, discutem como a antropologia digital observa e explica, a partir de casos pesquisados etnograficamente, fenômenos humanos mediados pelas novas tecnologias. O estudo observa que os *smartphones* normalmente são percebidos como novos sentidos de casa, algo que estaria no entrelugar da vida pública e privada.

Miller (2021) pontua, ainda, que a noção de humanidade atualmente é influenciada pelas noções de robotização e cultura de algoritmos. Contudo, há também intervenções dos sujeitos na forma em que dispõem da tecnologia para seus usos: há usuários que organizam toda a vida cotidiana nos aplicativos que têm à sua disposição e há outros que apenas usam minimamente algumas plataformas. Embora o estudo mostre o papel ativo dos sujeitos na utilização das redes, o fenômeno da atenção fragmentada o ultrapassa, atingindo setores profissionais ao demandar trabalhadores que sejam aptos às multitarefas, ou seja, que prestem atenção ao maior número possível de atividades e consigam dar conta de todas elas ao mesmo tempo.

Sob a justificativa de que seria necessária a contratação de pessoas flexíveis e adaptáveis ao mercado e sua fluidez atual, usa-se a fragmentariedade da capacidade de concentração e atenção como fator primordial para o exercício ocupacional e laboral. Segundo Törk (2016, p. 63–64), a “multitarefa é a palavra-código para a ilusão de que uma sorte de atenção múltipla poderia ser treinada”. Para o autor, a tentativa de multiplicar a atenção contribui para sua erosão. Outro fator não menos relevante é o constante e simultâneo descarte e atualização das coisas (e pessoas), ressaltados pelas ideias de fluidez/liquidez já mencionadas por Bauman (2001).

A sociedade de mercado acaba por reiterar, deliberadamente, o conceito da “novidade” como sendo o melhor e o mais relevante do momento até o surgimento rápido

de alguma outra inovação e a consequente obsolescência da primeira. A ode ao novo e às inúmeras possibilidades que ele pode trazer limita-se a um mero rito passageiro causado por frenesis e frivolidades que se desfazem vertiginosamente em meio à incessante presentificação. A atenção, assim como tudo o mais, não se fixa para além do instante e se liquefaz no gozo imediato.

A busca pelo gozo momentâneo — também apontada por Türrcke (2016) — reduz a possibilidade de engajamento e manutenção na própria atividade. Ou seja, logo que a meta é alcançada, os objetos (e as pessoas) parecem deixar de interessar, empalidecendo as representações daquilo que outrora era ansiado. Um simples movimento manual (como um clique no *smartphone* ou no teclado), faz com que o desprezo apareça, como se nunca houvesse tido qualquer ligação ou desejo entre sujeito e objeto. A dificuldade em persistir em algo, em perceber algo e até em enunciar frases claras (pois já se está pensando em outra coisa) têm sido sintomas recorrentes que apontam para uma cultura do déficit de atenção. A atenção, segundo Türrcke (2016), contrapõe-se ao que é apregoado em nosso atual modelo social, visto que ela não é apenas reação a um estímulo, mas “ela é interesse em algo permanente: algo de sagrado. O sagrado surge como poder protetor, do qual não se foge, antes junto dele se busca abrigo” (p. 56).

Nesse ínterim, a pandemia da Covid-19, que se alastrou pelo mundo em 2019, pode ter acentuado o processo de fragmentação da atenção — e tudo o que dele decorre — ao agilizar a digitalização de ofertas e serviços. Como a recomendação dos especialistas em saúde, assim como da maioria das autoridades, era, naquele contexto, o isolamento social, as tecnologias digitais foram a resposta imediata para a manutenção do trabalho e do contato entre as pessoas. O crescimento no manuseio das telas teria afetado sobremaneira a saúde física e mental dos mais diversos grupos etários.

Uma pesquisa da Sociedade Brasileira de Urologia (SBU)⁸ apontou que o uso do celular aumentou mais de 240% entre os adolescentes durante a pandemia, em parte, em razão das aulas escolares, que passaram a ser online, mas também devido ao isolamento social. Como destaca uma análise realizada Folha⁹, em 2024, a partir de pesquisa da Rede

⁸ Para saber mais: <https://www.medicina.ufmg.br/saude-dos-estudantes-pesquisa-aponta-que-uso-de-telas-na-adolescencia-aumentou-mais-de-240-na-pandemia/>. Acesso em: 06 set. 2024.

⁹ Para saber mais: <https://www1.folha.uol.com.br/folhateen/2024/05/registros-de-ansiedade-entre-criancas-e-jovens-superam-os-de-adultos-pela-1a-vez.shtml#:~:text=A%20situa%C3%A7%C3%A3o%20dos%20mais%20jovens,a%20dos%20adultos%20em%202022.&text=N%C3%A3o%20h%C3%A1%20apenas%20uma%20causa,excessivo%20de%20celulares%20e%20jogos>. Acesso em: 01 jun. 2024.

de Atenção Psicossocial do Sistema Único de Saúde (SUS), os registros de ansiedade entre crianças e jovens superaram os de adultos no período de 2013 a 2023. O levantamento mostra que a relação entre as tecnologias (sobretudo, mas não só) e o comportamento humano, estão levando a uma piora nos índices de depressão, ideação suicida, sensação de solidão, ansiedade, entre outros transtornos.

Tal situação se refletiria, por exemplo, nas consequências do processo de aprendizagem, a partir das dinâmicas e dilemas associados ao uso contínuo de *smartphones*, computadores, entre outros, e ao regime de atenção e concentração resultantes desse esquema. Partindo desse pressuposto, argumentamos que a pandemia pode ter sido um divisor de águas no que se refere às mais diversas formas de intensificação de processos sociais, políticos e psíquicos. A intensa digitalização, virtualização e fragmentariedade das informações têm proporcionado certo esgotamento social — fruto das ideias de progresso, avanço, produtividade, positividade e multiplicidade de tarefas como motor de eficácia, ocasionando problemas em nossa capacidade de concentração e no regime de atenção.

A aceleração, fragmentariedade e instabilidade na concentração levam, inclusive, à alteração no próprio modo de fazer cinema, dado que a preferência tem sido por conteúdos expostos cada vez mais breves, menos complexos e mais espetaculares que os anteriores, o que retroalimenta o sistema. Todo esse caldo cultural, econômico, social e psíquico associado, inclusive, às inúmeras possibilidades de escolhas a partir da diversidade de ofertas, produtos e serviços, tem causado consequências na produção cinematográfica.

De acordo com o antropólogo Massimo Cavenacci (1984), se outrora a estética do cinema tentou uma síntese entre autonomia fílmica, política criticamente orientada e pensamento progressista, no contexto atual (e ele se refere a uma situação de quatro décadas atrás, que, no entanto, apenas se enfatizou desde então), ela foi “reduzida ao ‘me agrada’ ou ao seu contrário ‘não me disse nada’, como afirma o público distraído dos museus” (Cavenacci, 1984, p. 22). Nesse sentido, para o autor “a estética do filme [...] adequou-se ao modo de produção do cinema, à natureza de sua ideologia, à cultura das invariantes” (Cavenacci, 1984, p. 22).

Podemos pensar, a partir disso, no cancelamento de filmes ou séries cujos roteiros se estruturam em configurações disruptivas ao mundo de hoje, como é o caso de *1899*, que teria *mise-en-scène* e uma diegese carregadas de conteúdos simbólicos, tornando-a pouco capaz de ser vista ao mesmo tempo que inúmeras outras telas. As gigantes do *streaming*, que não escapam a esses parâmetros, também precisam de novidades contínuas para

manter elevados índices de retenção de consumidores, sedentos pela novidade do momento. O problema é que o custo e a manutenção dessas plataformas não se dão por obra disposta no catálogo, mas pelo pagamento mensal dos consumidores pelo conjunto de produções ali disponíveis. Ou seja, não se fatura mais, como antes, apenas pela distribuição, pelo bilhete de ingresso individual pago no cinema ou pela venda dos direitos autorais e *royalties*, mas pela maior quantidade de conteúdos disponíveis: é um bilhete único para o acesso ao conjunto de produções cinematográficas. O reflexo disso se manifestará na diminuição dos gastos de produção a fim de que haja maior quantidade e, consequentemente, menor qualidade das obras em destaque.

O número e a duração de episódios por temporada das narrativas de ficção seriada, por exemplo, também decrescem e se tornam cada vez mais breves. Mesmo que seja esse o modo de produção cinematográfico e a estética que vigore no atual contexto, entendemos que ele não limita nem torna inexecutável, por completo, a produção de filmes e séries cuja orientação seja mais elaborada e complexa ou que demande maior carga de concentração e tenha mais recursos para o fomento do pensamento — ou seja, que vão de encontro à lógica do entretenimento por si mesmo. No caso das narrativas de ficção seriada, temos as supracitadas como exemplo: *1899*, *Dark*, *Westworld*, *The Handmaid's Tale*, entre outras. No entanto, ressaltamos que, se antes já havia um deslocamento desses produtos ao *underground*, com a aceleração das tecnologias digitais como consequências da pandemia, isso tende a se intensificar cada vez mais.

Considerações finais

A pandemia da Covid-19 pode ter agudizado o processo da cultura do déficit de atenção ao alterar tanto o modo em que se produz quanto o que se consome cinema, conforme aponta o diretor de *1899*, Baran Bo Odar? Isso pode, por diversos motivos, alguns já citados anteriormente, ter acontecido. O momento de exceção pandêmico foi marcado por profundas transformações tanto na indústria cultural quanto na subjetividade contemporânea. As consequências desse período ainda hoje podem ser observadas empiricamente, todavia, não foram plenamente estudadas, analisadas e confirmadas.

É possível que o cancelamento de uma série seja uma questão meramente administrativa e/ou financeira, que nada tenha a ver com o panorama atual de uma cultura marcada pela baixa capacidade de concentração e pela estimulação ininterrupta. Contudo, pode-se afirmar que, diante dos tópicos discutidos neste texto, haveria um processo em

curso diagnosticado por autores como Bauman (2001), Han (2019), TÜRCKE (2016), entre outros. Esses autores apontam para uma tendência de fluidez nas habilidades de fixação, atenção e solidez, o que afetaria a produção cinematográfica, os aspectos fílmicos em si e a audiência. A tendência é a diminuição da duração dos capítulos das séries, o cancelamento de narrativas com experimentações estéticas e a supressão de tramas que contenham cargas simbólicas elevadas, já que apenas poucos prestariam atenção. Os conteúdos seriam apenas mais um diante de todas as telas e seu “olhe para cá”. O objeto da nossa atenção nos determina, constrói significado e promove o repertório existencial que constitui o humano em sua complexidade.

Não podemos afirmar, contudo, que as perspectivas são simplesmente negativas ou que a atenção se perderá completamente. Embora o processo esteja em elevada aceleração — como tudo o que a modernidade e, principalmente o contemporâneo têm realizado — há aqueles que afirmam, como TÜRCKE (2016), ser possível, a partir da educação e por meio da volta à ritualização do regime de repetição, uma alteração nessa rota, sendo a escola um dos lugares centrais para isso. Essa reconfiguração envolve repetição, reforço, fixação e aprofundamento, já que a atenção e a concentração precisam ser tratadas como fundamentais para a existência humana, sob o risco de irrompermos o sagrado poder do tempo e do processo de maturação que há em cada coisa. Afinal, a atenção constituiu-se na aprendizagem de “prender-se a algo, única razão para que o sagrado se manifestasse” (TÜRCKE, 2016, p. 60).

É inequívoco salientar, porém, que há, sem desconsiderar outras possibilidades, duas maneiras de conseguirmos ir além (ou não) dessa aceleração. A primeira é compreender a emergência da cultura do déficit de atenção como o “novo normal”, sendo o caso, portanto, de adaptarmo-nos, como indivíduos e sociedade, a esse momento em que nossa capacidade psíquica parece se alterar em um processo praticamente irreversível. Assim, tanto nossa subjetividade quanto os processos e produtos culturais, incluindo o audiovisual, tenderiam a se fragmentar e isso seria visto como “positivo” na medida em que responde ao processo “evolutivo” de tipo darwiniano: nossa atenção se fragmenta para nos preparar para uma nova etapa da condição humana. Nesse caso, em relação ao cinema, a diminuição da duração dos produtos seria uma forma de adaptação do mercado para atender ou treinar o novo momento pelo qual passamos diante das dinâmicas sociais e culturais. Será mesmo isso? Ou será uma desordem provocada pela modernização?

Se respondermos afirmativamente à pergunta, temos a segunda possibilidade, já destacada anteriormente. Podemos intuir, assim como TÜRCKE (2016), que a reversão a um

estado mais efetivo de concentração é possível e isso se daria por meio de processos ritualísticos e educacionais, que formassem os estudantes em práticas de repetição e atenção, contribuindo, assim, para uma solidificação daquilo que hoje está se fragmentando. Nesse caso, os processos e produtos culturais continuariam da forma como estão (com produtos mais ou menos sólidos, a depender do contexto), mas as pessoas estariam mais atentas aos efeitos provocados pela partição múltipla, o que também impactaria no consumo e na produção audiovisual. Há, porém, que se levar em conta as bases que compõem o projeto moderno e se isso engloba algum tipo de estabilidade e reincidência que possa ser retomada, em sua ordenação, por cada um de nós.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BATORI, Anna: “Everything is Connected”: Narratives of Temporal and spatial transgression in Dark. In: VIEW. *Journal of European Television History and Culture*, Jg. 10 (2021), Nr. 19, S. 112– 124.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. São Paulo: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura: filosofia, teoria e crítica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Brasília: Rocco, 2006.

CAVENACCI, Massimo. *Antropologia do cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CULLER, Jonathan. *Literary theory*. New York: Sterling Publishing, 2009.

ECO, Umberto. *Innovation and repetition: between modern and post-modern aesthetics*. Source: Daedalus, 1985.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *As séries televisivas*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Revista Educação e Realidade*, v. 22, n. 2, p. 15–46, 2002.

HAN, Byung-Chul. *Bom entretenimento: uma desconstrução da história da paixão ocidental*. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2019.

JOST, François. *Do que as séries americanas são sintoma?* Porto Alegre: Sulina, 2012.

MILLER, Daniel. A theory of a theory of the smartphone. *International Journal of*

Cultural Studies, v. 24, n. 5, p. 860–876, 2021.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *Matrizes*, v. 5, n. 2, p. 29–52, 2012. TÜRCKE, Christoph. *Hiperativos! Abaixo a cultura do déficit de atenção*. São Paulo: Paz & Terra, 2016.

VARGAS, Herom; CORRÊA, Angela Miguel. Recapitulações na série original Netflix *Dark*: alterações na estrutura narrativa tradicional televisual. *Revista latinoamericana de la comunicación*, v. 17, n. 31, p. 246–257, 2019.

Recebido em 26 de setembro de 2023.

Aceito em 25 de agosto de 2024.

Dossiê: Antropologia, Cinema e Novas Tecnologias**O “fazer musical” e o “fazer etnográfico”: perspectivas em comparação durante a pandemia da Covid-19**

Marcus Paulo de Freitas

Universidade Federal do Paraná

marcuspaulosf@gmail.com<http://orcid.org/0009-0000-1604-7821>**RESUMO**

A partir de uma pesquisa etnográfica realizada com musicistas na cidade de Curitiba, Paraná, durante a pandemia da Covid-19, este artigo busca traçar um paralelo entre o “fazer musical” e o “fazer etnográfico”. Com o intuito de ampliar o debate acerca da presença em campo na pesquisa antropológica, o trabalho apresenta como a categoria “evento de campo” possibilitou a investigação etnográfica em um momento em que a prudência estava associada ao distanciamento social. Assim, ao reunir pesquisador, interlocutores de pesquisa e tecnologias digitais em um “fazer antropológico” específico às condições espaçotemporais da pandemia, tal categoria deslocou a noção do que é “estar em campo” — de um lugar para uma relação.

Palavras-chave: Etnografia; Fazer musical; Trabalho de campo; Tecnologias digitais; Covid-19.

“Musicking” and “ethnographic making”: perspectives compared during the Covid-19 pandemic

ABSTRACT

Based on ethnographic research carried out with musicians in the city of Curitiba, Paraná during the Covid-19 pandemic, this article seeks to draw a parallel between “music making” and “ethnographic making”. With the aim of expanding the debate about “presence in the field” in anthropological research, the article presents how the category “field event” made ethnographic investigation possible at a time when prudence was associated with social distancing. Thus, by bringing researchers, research interlocutors and digital technologies together in an “anthropological making” specific to the spatiotemporal conditions of the pandemic, the category dislocated the notion of what it means to “be in the field” — from a place to a relationship.

Keywords: Ethnography; Music making; Fieldwork; Digital technologies; Covid-19.

“Hacer música” y “hacer etnográfico”: perspectivas comparadas durante la pandemia de Covid-19

RESUMEN

A partir de una investigación etnográfica realizada con músicos en la ciudad de Curitiba, Paraná durante la pandemia de Covid-19, este artículo busca trazar un paralelo entre “hacer música” y “hacer etnográfico”. Con el objetivo de ampliar el debate sobre la presencia en el campo en la investigación antropológica, el artículo presenta cómo la categoría “evento de campo” posibilitó la investigación etnográfica en una época en la que la prudencia estaba asociada al distanciamiento social. Así, al reunir a investigadores, interlocutores de investigación y tecnologías digitales en una “práctica antropológica” específica de las condiciones espaciotemporales de la pandemia, esta categoría cambió la noción de lo que significa “estar en el campo” — de un lugar a una relación.

Palabras clave: Etnografía; Hacer música; Trabajo de campo; Tecnologías digitales; Covid-19.

Introdução

Em uma noite de sexta-feira, em 2020, estava em meu quarto e decidi abrir um documento de texto no computador que nomeei “diário de campo”, enquanto acessava *lives* no *YouTube*¹ ou no *Instagram*² e tomava notas. Em outro momento, no mesmo quarto, realizei videochamadas e troquei mensagens de texto e áudios por *WhatsApp*³ com musicistas que estavam há poucos quilômetros de distância, na mesma cidade que eu. Se, ao ingressar no mestrado em antropologia, me falassem que esse seria meu trabalho de campo, eu não acreditaria. Ao ler os clássicos da teoria antropológica, estabelece-se — ao menos a princípio — certa reificação do que é “fazer uma etnografia”. Contudo, uma vez que o “fazer antropológico” não ocorre sem que haja desorientações no que foi previamente projetado (Brandão, 2007; Calavia Sáez, 2011; Strathern, 2014b; Bartel, 2024), tal percepção não é tão surpreendente. Em minha pesquisa, essas transformações ocorreram no contexto social provocado pela pandemia da Covid-19, que não somente impossibilitou encontros presenciais com meus interlocutores, como também influenciou diretamente na maneira como eles pensavam e viviam suas vidas.

Se a investigação antropológica trata de “estudar *com* as pessoas” (Ingold, 2019, p. 13, grifo do autor), a qualidade da relação possível naquele momento alterou tanto meu recorte quanto meu objeto e as metodologias de pesquisa, fornecendo diferentes contornos ao que eu entendia por “trabalho de campo”. Assim, foi ao “me colocar nas mãos de outras pessoas” durante aquele período, que pude perceber o que realmente estava estudando (Strathern, 2014a).

Neste artigo, a partir de uma investigação sobre as vivências de musicistas independentes na cidade de Curitiba, Paraná, durante a pandemia da Covid-19, busco destacar o caráter epistemológico conferido às condições daquele evento. Ao incorporá-lo à minha pesquisa, foi viabilizada a aproximação de um “fazer musical” (específico aos limites espaçotemporais impostos pelo momento) com um “fazer etnográfico”. Ambos relacionados às tecnologias de mídias digitais e à maneira como as relações sociais foram especialmente transportadas para os meios virtuais (Freitas, 2021).

A pesquisa concentrou-se entre o segundo semestre de 2020 e o primeiro semestre de 2021, acompanhando onze musicistas curitibanos e compreendendo um recorte que

¹ Fundado em 2005, o *Youtube* é uma plataforma de compartilhamento de vídeos que, desde 2008, também possibilita a transmissão de vídeos ao vivo.

² Lançado em 2010, o *Instagram* é uma rede social online de compartilhamento de fotos e vídeos.

³ Lançado em 2009, o *WhatsApp* é um aplicativo de mensagens, chamadas de voz e vídeo para *smartphones*.

abrangeu tanto pessoas que já possuíam uma inserção no “meio musical” da cidade, quanto carreiras artísticas que se iniciaram alguns meses antes da pandemia. Dado que a pesquisa ocorreu no decurso do gradual conhecimento acerca de riscos, contágio e, sobretudo, adaptações à vida comunitária, as vivências desses musicistas foram pensadas a partir de um “enquanto pandemia”. Contudo, para além de um “registro do momento” sobre o que essas pessoas refletiam enquanto não podiam se apresentar em shows ou mesmo ensaiar presencialmente, interessou-me, através de suas perspectivas e relatos, pensar as condições e possibilidades da vida humana naquele período (Ingold, 2019).

Desse modo, nas próximas seções, apresento considerações acerca de um “fazer musical” atrelado às mídias digitais e às reinvenções necessárias para continuar produzindo música durante a pandemia. Em seguida, abordo como o isolamento social e as carências humanas nesse período influenciaram uma distinta perspectiva de “trabalho de campo” que, decorrente das discussões de uma antropologia virtual, foi deslocada a partir da noção de “evento de campo” (Ahlin; Li, 2019).

“Enquanto pandemia”: o “fazer musical” nas *lives* e nas interações virtuais

A investigação etnográfica da música nas relações humanas está longe de ser uma temática nova à pesquisa antropológica. Na tradição da disciplina, passadas as perspectivas comparativas que valorizavam princípios ocidentais em detrimento da “música dos outros” (Hood; Harrison; Palisca, 1963; Kerman, 1987), desenvolveram-se compreensões da música *na* ou *como* cultura, em que a figura do etnomusicólogo seria responsável por unir os campos de estudo da música e da antropologia (Merriam, 1980 [1964]; Blacking, 1974; 1995 [1969]; Seeger, 2008).

Recentemente, o próprio termo “etnomusicologia” tem sofrido críticas por representar uma cisão conceitual nesses estudos, que passaram a propor outras alternativas nas investigações musicais (e sonoras), compreendendo o papel ativo da música na construção da vida pessoal e social (Small, 1998; Denora, 2000; Finnegan, 2003; Ramnarine, 2009) e abarcando as interações musicais como não exclusivamente humanas (Feld; Fox, 1994; Feld; César; Dulley, 2020; Feld *et al.*, 2020).

Em minha pesquisa, acompanhar as adaptações às condições de produção e ao consumo musical durante o isolamento social, possibilitou o enfoque que foi definido como “enquanto pandemia”. Na busca de englobar a maior quantidade de processos

envolvidos nas práticas musicais, essa abordagem de um “fazer musical”, segundo Giovanni Cirino (2005), “sintetiza o processo musical em sua totalidade [...] envolvendo produção, reprodução, consumo e transmissão” (p. 197).

Além disso, se relaciona ao enfoque do “musicar” proposto por Christopher Small (1998), visto que, para o autor, “fazer música” é fundamentalmente uma atividade — que envolve quem compõe, pratica, ensaia, escuta, dança ou fornece o necessário para sua execução (Small, 1998, p. 2–9). Assim, em vez de tentar entender o significado da música durante a pandemia, interessei-me acompanhar como se desenvolveram as práticas musicais naquele momento, lugar e a partir daquelas pessoas (Small, 1998; Seeger, 2008).

Logo, entendendo que o cotidiano das pessoas que eu pesquisava se adaptou gradativamente às diretrizes governamentais e às frequentes mudanças nos protocolos sanitários, meu enfoque das práticas musicais durante a pandemia da Covid-19 concentrou-se nos únicos espaços possíveis para execução e consumo de música no período: as *lives* em redes sociais que, além de intentarem auxiliar a classe artística durante o isolamento, proporcionaram interações a partir dos *chats* dessas transmissões.

Desse modo, a maior parte do meu trabalho de campo ocorreu enquanto eu partilhava os ambientes virtuais com meus interlocutores, assistindo às transmissões deles ou em conversas que só foram possíveis graças às tecnologias digitais. Mais à frente, pretendo destacar como a especificidade das condições pandêmicas foram essenciais na definição dos contornos da minha investigação e o porquê de não a classificar exclusivamente como uma etnografia digital. Todavia, cabe salientar que, enquanto parte da tradição antropológica, as etnografias digitais me possibilitaram diversas reflexões úteis, principalmente quanto à viabilidade etnográfica, posto que, se as pessoas viviam suas vidas nos ambientes digitais, logo, etnografias nesses espaços eram possíveis (Hine, 2017).

Embora as primeiras discussões sobre etnografias digitais enfatizassem aspectos de ruptura e transformação, após a ampliação da internet e a maior inserção das tecnologias digitais no cotidiano, passaram a surgir pesquisas acerca dos novos modelos de coletividade, comunicação e interação mediados pelas mídias digitais (Murthy, 2008; Coleman, 2010; Knox, 2017). Essas pesquisas não somente ultrapassavam a necessidade de uma interação presencial para a realização do trabalho de campo, mas desconsideravam as próprias categorias online/offline como limites para campos etnográficos, uma vez que o uso da internet na vida cotidiana cruzaria essas fronteiras (Hine, 2015). Mais próximas a uma compreensão multissituada, as etnografias digitais dos últimos anos entendem que as pessoas não vivem suas vidas somente em uma disposição online ou offline. Logo, cabe

ao antropólogo seguir as práticas e sentidos que são desenvolvidos nas (e sobre as) experiências online, sejam em contextos online ou offline (e vice-versa) (Hine, 2017).

Em minha etnografia, tal intermediação entre espaços online e offline também remeteu à associação de um momento anterior à pandemia, quando conheci presencialmente os meus interlocutores, e outro posterior, em que passei a acompanhá-los nas e através das mídias digitais. É certo que nenhuma pessoa permanece estática no tempo e, mesmo se tentasse, a antropologia não conseguiria produzir um relato sem um distanciamento temporal (Fabian, 2013). Todavia, enfatizo uma particularidade reflexiva incorporada pela pandemia: a princípio, as pessoas refletiam sobre suas vidas antes da pandemia (o offline) em conversas online, porém, na medida em que se ajustavam às condições do isolamento social e às possibilidades de adaptação, passaram a utilizar os espaços online como forma de reinventar potências e imaginações do que a vida poderia ser (Ingold, 2019).

Nos primeiros meses da pandemia, as tentativas de adaptar o setor do entretenimento ao “novo normal” foram diversas: shows *drive-in* (Neves; Lorentz, 2020) e festivais com medidas de distanciamento social garantido (G1, 2020) surgiram como apostas, entretanto, no segundo trimestre de 2020, se consolidaram os modelos de apresentações ao vivo nas redes sociais (Ferreira; Christino; Cardoso; Noronha, 2022). Embora as performances presenciais correspondessem a maior parte do rendimento para o setor musical (Herschmann, 2010), as tecnologias digitais já contribuíam para transformações na produção, distribuição, consumo e interação musical (Mohammid; Horst, 2017).

Quando condicionada pela pandemia, a experiência digital se tornou a principal possibilidade de consumo e de produção, seja para profissionais e amadores da música que se apresentavam nas *lives* e/ou trocavam ideias musicais (Garland, 2019), seja para quem participava, assistia e escutava música em casa. Neste artigo, destaco algumas dessas iniciativas e interações musicais por meio dos relatos de dois interlocutores: Luciano Faccini e Mariana Ramos, musicistas independentes de Curitiba.

“Conexões do Bem” e a interação virtual

Realizadas a partir de uma parceria entre o coletivo de música independente Onça Discos⁴ e um espaço de *Coworking* local, as transmissões do “Conexões do Bem” ocorreram nas sextas-feiras de junho e julho de 2020, através da plataforma virtual de *lives* do *Instagram*. Disponibilizando em tela uma “caixinha social” do *PicPay*⁵, as *lives* possuíam o intuito de arrecadar fundos para projetos locais, dentre os quais, amparar os músicos que se apresentassem. Acompanhei as *lives* tomando notas do que era tocado e falado pelos músicos em vídeo, assim como pelo público, no *chat* de comentários, considerando as interações possibilitadas pelas tecnologias digitais (Hine, 2017).

Foi em uma dessas apresentações que o músico e compositor Luciano Faccini⁶ me levou a considerar o que acontecia (Small, 1998) na prática musical das *lives*: o músico e a plateia não ocupavam o mesmo espaço e, ainda que desejassem habitar o mesmo tempo, sua interação era mediada por conexões à internet, às telas e às redes sociais. Em sua transmissão, Luciano observava a tela, às vezes fitava diretamente a *webcam* que captava a transmissão e, entre as músicas, buscava preencher o silêncio conversando com o público que assistia: “*gente quantas pessoas queridas [...] que saudades [...] Tali meu bem [...] Sônia! [...] Uau que honra! [...] Jeff! [...] Felipe, meu primo [...] que massa*”. O público — que variou entre 20 e 26 pessoas — participava da transmissão por meio do *chat* da plataforma. A plateia pedia músicas conhecidas de seu repertório, enviavam *emojis* de aplausos e corações ou, simplesmente, expressavam o sentimento de saudade ao interagirem com as outras pessoas que assistiam.

Alguns meses após a transmissão, conversei por videochamada com Luciano, que relatou a experiência musical proporcionada pelas *lives*. Segundo ele, tratava-se de uma tentativa desesperada em manter certo contato com o público (mesmo à distância), porém, dependendo de um engajamento virtual que nem todos tinham condições de manter na época, e, mesmo que tivessem, “seria uma outra coisa” em relação à experiência de assistir um show ao vivo:

⁴ Selo e produtora musical independente de Curitiba, o Onça Discos é responsável pela criação, produção, divulgação e distribuição musical dos artistas que integram o coletivo. Embora permaneçam com suas redes sociais ativas, o último projeto publicado data de setembro de 2023. Mais informações disponíveis em: <<https://www.instagram.com/oncadiscos/>>. Acesso em: 26 ago. 2024.

⁵ Plataforma que funciona como uma carteira eletrônica para transferir valores e fazer pagamentos.

⁶ Luciano Faccini tem 35 anos, é cantor e compositor. Nascido em Porto Alegre, mora em Curitiba há mais de 15 anos. Possui diversos álbuns musicais em parceria, tais como “E/ou” (2017), “Ímã de nove pontas” (2020) e “Livro Vivo” (2021). Em 2024, lançará o seu primeiro disco solo, intitulado “Voa Noite”.

[...] ao mesmo tempo que as plataformas são o que temos, uma coisa que eu posso dizer é que, quem tinha acesso a patrocínio ou a curadoria de eventos grandes que ainda tinham dinheiro, continua acessando esses lugares e quem não tinha fez por conta e aí dependeu do tamanho de cada artista. Do tamanho não digo da arte, digo da visibilidade mesmo. [...] Falando da minha situação é mais pra manter vivo o contato com o público, porque se eu cobrar cinco *pila* numa live não vai dar certo. [...] Eu não entrei muito nesse jogo de ser um artista virtual ou com a abrangência necessária pra criar um engajamento, então eu acho que é uma alternativa importante, que é um jeito da gente estar vivo, mas é outra coisa, é totalmente outra coisa (Trecho de diário de campo do autor. Transcrição de videochamada com Luciano Faccini, outubro de 2020).

Se no início Luciano teve dificuldades com a totalidade das práticas musicais estarem mediadas pelo virtual, em outra conversa por videochamada, realizada cinco meses depois, o mesmo já demonstrava maior adaptação às condições impostas pela pandemia e às possibilidades que a produção musical à distância oferecia. A banda em que canta e compõe havia aprovado a gravação de um EP por meio do edital de fomento da Lei Aldir Blanc⁷, no qual toda a produção e gravação (ocorrida no 1º trimestre de 2021) foi feita através de trocas e interações virtuais mediadas por dispositivos tecnológicos:

[...] a partir dessa pergunta de como uma banda de nove pessoas existe em isolamento social, nós elaboramos um projeto de jogos de composição que junta, por um lado, a necessidade que a pandemia impôs e, por outro, a ideia de explorar projetos menos tradicionais de música. [...] Criamos vários jogos, desde registrar o nosso próprio ambiente doméstico, para que cada um pudesse conviver com o ambiente sonoro das casas onde cada um está, até produzir a partir de uma criatividade que não tem a ver necessariamente com música. [...] Vai sair um EP com quatro músicas (Trecho de diário de campo do autor. Transcrição de videochamada com Luciano Faccini, maio de 2021).

Embora já se percebesse como as tecnologias digitais norteavam diversas transformações na produção, escuta e circulação de música (Yúdice, 2007; Gumes, 2011; Mohammid; Horst, 2017), assim como uma maior autonomia e experimentação aos musicistas (Luersen, 2013), relatos como os de Luciano destacam que, a partir das condições impostas pela pandemia, a centralidade das tecnologias digitais para o “fazer musical” possibilitou a criação de novos processos de colaboração e interação — tanto

⁷ Sancionada em 29 de junho de 2020, a Lei Aldir Blanc (nº 14.017/2020) dispôs acerca das ações de auxílio destinadas ao setor cultural durante a pandemia da Covid-19, em Curitiba. Sua homologação final foi publicada em 23 de dezembro de 2020.

entre musicistas que se encontraram virtualmente para “fazer música” (Small, 1998) quanto entre músico e público (a partir das *lives*). Em relação a esse público, para seguir discutindo a importância das transmissões musicais online durante a pandemia, apresento relatos de um outro projeto curitibano, que também apostava na possibilidade de interação musical virtual a partir do *chat* ao vivo.

“Apoie Quem Cria” e a interação ao vivo pelo *chat*

Organizado pela Rede Coragem — frente formada por profissionais da música, produtores culturais, técnicos de espetáculos e conselheiros de cultura da cidade durante a pandemia — o projeto “Apoie Quem Cria”⁸ visava facilitar o acesso da classe artística às iniciativas emergenciais diante da crise ocasionada pela pandemia. A iniciativa buscou no uso das plataformas digitais um meio de divulgação e alternativa de trabalho durante a crise, por meio de um edital que contemplou trinta projetos musicais e técnicos, selecionados por sorteio (cumprindo uma projeção de que 70% das vagas fossem destinadas às mulheres e pessoas *queer*). Os projetos selecionados receberam apoio na captação de imagem e som para gravarem seus shows e/ou um auxílio financeiro de R\$ 265,00 entregue em suas residências.

As gravações ocorreram ao longo de uma semana em agosto de 2020, em ambientes externos, por meio de uma van que visitava as residências selecionadas, realizando, em média, de três a cinco gravações diárias. Disponibilizados na plataforma do *YouTube* do projeto⁹, os vídeos foram agrupados em cinco transmissões realizadas aos domingos, entre setembro e outubro de 2020. Em cada transmissão, aproximadamente cinco gravações foram exibidas, contando com um apresentador diferente a cada semana, encarregado de introduzir os vídeos.

Ao assistir as transmissões, tomei notas das performances musicais (Ramnarine, 2009), dos relatos de artistas e técnicos, e, especialmente, das interações no *chat* ao vivo. Muitos dos musicistas que se apresentaram interagem ativamente, compartilhando detalhes das músicas que não estavam presentes nos vídeos e reagindo aos comentários de quem assistia. Uma vez que os artistas e o público acompanharam juntos, percebi uma outra interação específica à experiência musical das *lives*: a “troca de ideias musicais” online

⁸ Mais informações sobre o projeto podem ser observadas na página oficial da iniciativa. Disponível em: <<https://coragem.redelivre.org.br/apoie-quem-cria/>>. Acesso em: 15 mai. 2024.

⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/@ApoieQuemCria>>. Acesso em: 28 mai. 2024.

(Garland, 2019) por meio do “presente contínuo” implicado pela plataforma *Youtube* (Márquez, 2017).

As transmissões do “Apoie Quem Cria” foram previamente gravadas e editadas, ou seja, a definição de “ao vivo” se aplicava não tanto às performances musicais, mas sim às interações no *chat*. Desencadeando não somente novas possibilidades para o consumo de música (Márquez, 2017; Silva, 2018), mas também uma sociabilidade musical que fornecia “sentido social à música e despertava a sua afetividade” (Garland, 2019, p. 56). As transmissões do “Apoie Quem Cria” perpetuaram as performances musicais no tempo presente do *Youtube*, assim como os comentários no *chat* da plataforma, possibilitando uma reflexividade acerca daquele momento.

Foi por meio desses diálogos no *chat* que busquei delinear uma sociabilidade musical online durante as *lives*, explorando o aspecto emocional decorrente da experiência compartilhada da música ao vivo durante a pandemia — que, mesmo em diferentes espaços, ocorria simultaneamente. Conforme pode ser percebido nas imagens a seguir¹⁰:

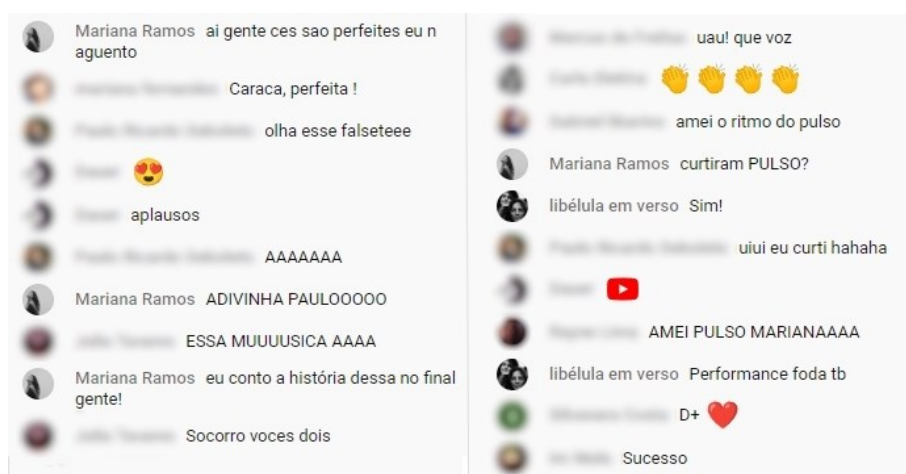


Figura 1 - Captura de tela do chat da transmissão do “Apoie quem cria”. Fonte: Acervo do autor.

¹⁰ Nessas capturas de tela, optei por desfocar informações do público em geral, exibindo apenas os perfis dos(as) musicistas independentes que participaram da campanha. Essa escolha busca tanto preservar a privacidade de quem não teve ligação direta com minha pesquisa quanto, principalmente, destacar a eficácia do *chat* como um meio de sociabilidade musical entre artistas e público.

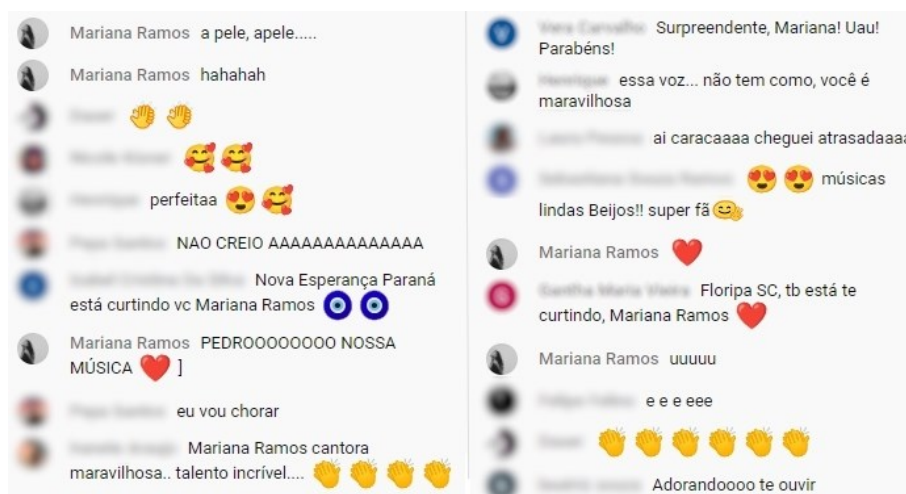


Figura 2 - Captura de tela do chat da transmissão do “Apoie quem cria”. Fonte: Acervo do autor.

As figuras 1 e 2 retratam momentos do *chat* na apresentação de Mariana Ramos¹¹, jovem musicista que passou a se dedicar totalmente à sua carreira artística durante a pandemia. Em sua apresentação (Apoie, 2020), Mariana canta e toca violão em um espaço aberto, apresentando parte de suas composições autorais. A partir de uma troca de áudios por *WhatsApp*, a cantora afirmou que participar do projeto foi como um “respiro” durante o isolamento social, pois isso a incentivou a repensar o lugar que a música ocupava em sua vida. Se antes ela era uma estudante de psicologia que possuía um projeto musical paralelo, durante a pandemia, passou a se perceber como “antes de tudo uma artista”, colocando a música em sua vida também como trabalho.

No vídeo gravado para a transmissão, Mariana se dirigia ao público sem saber quando cada pessoa estava ouvindo (Márquez, 2017). Ela contava detalhes dos processos das composições, dos romances em sua vida que inspiraram as canções, das amizades envolvidas nas histórias (que, no *chat*, assistiam e reagiam ao ouvirem seus nomes mencionados, satisfeitas por saberem “os significados das músicas”). Assim, as interações virtuais formuladas a partir da escuta “ao vivo” de música online e a afetividade formulada através do chat apresentavam as condições da pandemia para as “trocas de ideias musicais” (Garland, 2019).

Desse modo, se as *lives* ofereceram alternativas para o setor musical durante a proibição de shows presenciais, suas finalidades e interpretações variaram de acordo com as experiências musicais individuais e as trajetórias artísticas, proporcionando espaços de

¹¹ Mariana Ramos tem 24 anos, é cantora, instrumentista e compositora. No final de 2023 lançou, de forma independente, o seu primeiro EP, intitulado “O meu rosto”.

sociabilidade e intercâmbio de ideias musicais online que ultrapassaram a compreensão de “auxílio financeiro”. Por exemplo, a despeito das transmissões da campanha “Conexões do Bem” terem ou não alcançado seu objetivo de apoiar os artistas que se apresentaram, elas proporcionaram diferentes formas de participação e interação, nas quais amigos e artistas do cenário independente local puderam compartilhar músicas e trocar mensagens. Já a campanha “Apoie Quem Cria”, além do recurso financeiro oferecido, buscou divulgar produções de musicistas independentes que, em sua maioria, possuíam pouco ou quase nenhum material disponível para audição online, ou seja, que dependiam quase exclusivamente de shows para desenvolver um público, como era o caso de Mariana Ramos.

Apesar dos dois projetos reconhecerem que a experiência online não se equiparava à de um show presencial, as interações observadas nas plataformas digitais me levaram a sugerir que, dado o impedimento da sociabilidade musical presencial, o *chat* nas transmissões ao vivo simulou parte dessas interações comuns entre artistas e público nos shows. Assim, uma troca foi possibilitada pela internet, produzindo um “fazer musical” (Small, 1998; Cirino, 2005) que só foi possível a partir da incorporação das condições que a pandemia da Covid-19 impôs ao trabalho de campo.

Logo, na seção seguinte, com a finalidade de amarrar o “fazer musical” ao “fazer etnográfico” a partir da minha experiência de pesquisa, apresento uma alternativa metodológica que me possibilitou realizar a investigação mesmo sem “estar perto” dos meus interlocutores. Para além de um deslocamento do trabalho de campo físico para o campo virtual (cuja relevância em pesquisas não se nega e foi abordada anteriormente), a investigação se desenvolveu à medida que optei por seguir tanto as transformações que ocorriam na vida de meus interlocutores quanto na própria possibilidade de interlocução, compreendendo como essa se estabeleceu de formas diferentes ao longo da pandemia.

A pandemia da Covid-19 como “evento de campo”

Em “*From field sites to field events*” (2019), Tanja Ahlin e Fangfang Li propõem uma nova compreensão acerca do “trabalho de campo” na antropologia: não mais delimitado por uma localidade onde se está, mas antes, por “eventos de campo” cocriados entre pesquisadores, interlocutores e tecnologias de informação e comunicação. Ao se verem confrontadas por investigações que não poderiam ser desenvolvidas presencialmente, as autoras perceberam como as tecnologias digitais moldavam o que entendiam por “local

de campo”, permitindo acompanhar a vida de seus interlocutores em diversos contextos geográficos e influenciando diretamente na qualidade das informações trocadas. Tal percepção se deu, primeiramente, pelas limitações com que ambas se depararam em seus estudos. Para Tanja Ahlin, isso ocorreu ao pesquisar famílias transnacionais de enfermeiras indianas, já no caso de Fangfang Li, ao acompanhar os cotidianos de jovens trabalhadores migrantes da Malásia.

Os questionamentos de Ahlin e Li (2019) acerca das compreensões tradicionais de “trabalho de campo” partiam de não terem visitado pessoalmente todas as localidades que pesquisaram. Sendo assim, se a expressão “trabalho de campo multi-situado” não se aplicava totalmente, as autoras propuseram a substituição da ideia de “local de campo” para “evento de campo” — enfocando as relações entre pessoas, tecnologias e contextos sociopolíticos singulares. Embora as autoras utilizassem essa concepção especialmente para tratar de investigações sobre migração e mobilidade, seus debates importaram a minha pesquisa ao apresentarem uma alternativa que agregasse às tecnologias de informação e comunicação um caráter epistemológico. Além disso, mostrar como essas tecnologias poderiam influenciar “o tipo e a qualidade dos dados que podem ser trocados, assim como quando e como isso pode ser feito” (Ahlin; Li, 2019, p. 11, tradução minha¹²), analisando sua relação com pessoas e contextos espaçotemporais específicos, nos quais cada ator poderia influenciar mutuamente um ao outro (Ahlin; Li, 2019).

Ao apresentar brevemente suas experiências de pesquisa ao viajar ao Bharat, na Índia, com o propósito de “estar em campo”, Tanja Ahlin (Ahlin; Li, 2019) foi surpreendida por passar mais tempo online com seus interlocutores do que, como esperava, presencialmente junto a eles, visto que estavam fisicamente situados em diversas partes do mundo. Por sua vez, Fangfang Li (Ahlin; Li, 2019), interessada nas práticas alimentares entre jovens migrantes chineses na zona rural da Malásia, precisou manter contato com seus interlocutores por meio de *smartphones* e redes sociais (como *Instagram* e *Facebook*) — tendo em vista seus constantes deslocamentos entre empregos temporários nas áreas urbanas da Malásia, Cingapura e Taiwan. Tais experiências levaram as autoras a se questionarem “afinal, que tipo de campo era esse e como as tecnologias de informação e comunicação o moldaram?” (Ahlin; Li, 2019, p. 2, tradução minha¹³).

¹² No original: “*the kind and quality of data that may be exchanged as well as when and how this may be done*” (Ahlin; Li, 2019, p. 11).

¹³ No original: “*what kind of field was this, after all, and how did information and communication technologies shape it?*” (Ahlin; Li, 2019, p. 2).

Se um olhar rotineiro classificaria essas pesquisas como trabalhos de campo chamados “virtuais” ou “digitais”, Ahlin e Li (2019) abdicaram dessas denominações, visto que não correspondiam às descrições de seus campos. As autoras não focavam exclusivamente em estudar *websites* ou espaços virtuais onde as pessoas socializavam, antes, utilizavam das tecnologias de comunicação e informação para discutir novos arranjos sociais. Embora os objetos de estudo das duas pesquisas fossem diferentes, Ahlin e Li (2019) não haviam planejado incluir tecnologias de informação e comunicação antes do início do trabalho de campo. Foi preciso considerar posteriormente como as interações entre interlocutores e tecnologias utilizadas interferiram metodologicamente.

Se os interlocutores de Ahlin estavam mais dispostos a conversar a partir de videochamadas por *Skype*, os jovens da pesquisa de Li evitavam chamadas de telefone ou vídeo, pois, além de trabalharem frequentemente, residiam em quartos com seis ou sete colegas de trabalho e só podiam conversar com a autora por meio de mensagens, em casa ou quando os seus trabalhos forneciam internet nos intervalos (Ahlin; Li, 2019). Assim, as tecnologias de comunicação e informação possibilitaram às pesquisadoras acompanhar seus interlocutores em lugares que, de outra forma, não teriam acesso. Por exemplo, os jovens que Li pesquisava se mudavam com frequência entre casas, escolas, empregos, carreiras e muitas vezes países, entretanto, por meio dos *smartphones*, a autora pôde acompanhar o cotidiano alimentar deles, pois diariamente registravam em seus celulares o que comiam, uma espécie de “diário alimentar digital” — permitindo à pesquisadora “seguir o cotidiano” de seus interlocutores (Ahlin; Li, 2019, p. 7–9).

Em resumo, Ahlin e Li (2019) reconheceram que, distante de simplesmente serem um meio das pessoas interagirem entre si quando distantes, as tecnologias de comunicação influenciavam o trabalho etnográfico para além de uma usual tradução de métodos tradicionais para um modelo digital. Esses dispositivos possibilitaram que as autoras realizassem suas pesquisas, mas também movessem suas compreensões sobre o “local de campo”, transformando-o em um conjunto de “eventos de campo”, cocriados entre pesquisador, interlocutores e tecnologias de informação e comunicação (que influenciavam diretamente os dados etnográficos) (Ahlin; Li, 2019).

Logo, o conceito de “evento de campo” transformava o foco da pesquisa etnográfica de localizações espaciais para a qualidade de relações entre pessoas, tecnologias envolvidas e configurações sociopolíticas, demonstrando que o fazer antropológico “em vez de estar associado a passar um período específico de tempo em um lugar geográfico [...] é moldado pela qualidade de dados recolhidos através de encontros de trabalho de

campo presenciais e tecnologias de comunicação e informação”¹⁴ (Ahlin; Li, 2019, p. 18, tradução minha).

Dito isso, considerada a impossibilidade de um encontro presencial com meus interlocutores, utilizei o conceito de “evento de campo” para conduzir minha pesquisa, utilizando das tecnologias de comunicação e informação disponíveis para estabelecer contato e realizar minha investigação etnográfica. A princípio, busquei realizar videochamadas, a fim de observar as expressões da pessoa que falava e o “ambiente material” ao seu redor (Ahlin; Li, 2019). Todavia, enfrentei dificuldades nas primeiras tentativas: além do impasse em combinar horários, preocupava-me a possibilidade de importunar as pessoas em um momento tão delicado e estranho de suas vidas. No entanto, após conversas com meu orientador — que enfatizou a importância de uma “escuta atenciosa e acolhedora” — decidi realizar tanto videochamadas quanto trocas de mensagens de áudio no *WhatsApp*, o que permitiu que as pessoas escolhessem a forma mais confortável de comunicação. Inicialmente, muitos optaram pelo envio de áudios (alternativa viável para se manter uma conversa sem o constrangimento de uma resposta imediata) e, posteriormente, se dispuseram a participar também de conversas por videochamadas.

Quanto a abordagem do uso da voz, Ahlin e Li (2019) afirmam que é preciso confiar no que é dito, atentando também ao que não é falado. Já que o visual permanece fora de alcance, foi preciso compreender como essa “falta” também moldou o “evento de campo” ao expor e esconder certos elementos. Segundo as autoras, “o que é excluído das imagens mostradas pelas tecnologias de informação e comunicação pode até ser fundamental para a própria criação dos eventos de campo” (Ahlin; Li, 2019, p. 10, tradução minha¹⁵), sendo essencial considerar essa “presença ausente” do que não é visto, posto que ainda assim participa da cocriação do “evento de campo”.

Em que se pesem as especificidades das conversas realizadas por videochamada (Luciano) e as que ocorreram exclusivamente por troca de áudios (Mariana), pude perceber como as tecnologias de comunicação moldaram meus dados etnográficos, permitindo-me manter uma relação com aquelas pessoas nas condições espaçotemporais impostas. Ao acompanhar suas trajetórias, fui conduzido a duas perspectivas: a primeira tratou de suas

¹⁴ No original: “*rather than being associated with spending a specific amount of time in a particular geographic location, [...] is shaped by the quality of data gathered both through face-to-face fieldwork encounters and information and communication technologies*” (Ahlin; Li, 2019, p. 18).

¹⁵ No original: “*what is excluded from images shown via information and communication technologies may even be fundamental to the very creation of field events*” (Ahlin; Li, 2019, p. 10).

vivências no “fazer musical” daquele período, de como se adaptaram às condições da pandemia e mediaram novas práticas de consumo e produção a partir das tecnologias digitais; a segunda, da participação desses artistas em *lives* que, durante o isolamento social, corresponderam a espaços virtuais para sociabilidade musical, ao assistirem uma mesma apresentação em conjunto ou conversarem sobre música nos *chats*. Nas duas perspectivas, destaca-se a relevância das tecnologias digitais de comunicação e o modo como estas permitiram uma reelaboração dupla das produções e consumos musicais e do fazer etnográfico durante o isolamento social.

Considerações finais

Apesar de entendermos que a pandemia da Covid-19 atingiu as trajetórias de todas as pessoas do mundo — e, no Brasil, de forma drástica para as mais de 700 mil vítimas — é preciso ainda considerarmos as especificidades de como as pessoas vivenciaram e refletiram sobre esse evento (principalmente em seus momentos mais graves). Se hoje o setor do entretenimento retornou à “normalidade” (isso é, da possibilidade de shows e espetáculos presenciais, reuniões e ensaios musicais em salas de estúdio, por exemplo), mesmo assim, é preciso dar atenção ao que se refletiu no “enquanto pandemia”, posto que esse momento tem ecos no presente e no futuro da indústria musical (Bargueño, 2021). Se as últimas duas décadas foram transformadoras para o consumo e produção musical (principalmente devido à internet e à digitalização da música), é certo que a situação apresentada pela pandemia abriu novas possibilidades às práticas e aos consumos musicais, tanto entre seres humanos quanto entre humanos e não-humanos, escancarando que a vida humana também ocorre *nas e por meio das* interações tecnológicas (Feld *et al.*, 2020a).

Neste artigo, busquei demonstrar como as restrições sociais determinadas pela pandemia da Covid-19 produziram o encontro epistemológico entre um “fazer musical” e um “fazer etnográfico” em minha pesquisa, na medida em que, a partir da relação entre antropólogo, interlocutores e tecnologias digitais, se produziu o “evento de campo” investigado (Ahlin; Li, 2019). Logo, seu alcance ultrapassa a discussão sobre mercado e prática musical, compreendendo também o que se entende por “fazer trabalho de campo”. Quanto a isso, realizar uma etnografia durante a pandemia destacou dois aspectos fundamentais da pesquisa de campo: o primeiro é a experimentação como característica principal da antropologia (Ingold, 2015); o segundo, correlato, a potência do encontro/diálogo etnográfico, que apresenta ao antropólogo o que ele pesquisa e conduz a produção dos dados (Bartel, 2024).

Embora se compreenda a influência dos estudos etnográficos realizados em campos virtuais, ao acompanhar as experiências dos musicistas durante a pandemia, a pesquisa demonstrou que essas perpassavam os espaços virtuais, mas não só. Em suma, para além de uma etnografia das *lives* e do *chat*, a investigação etnográfica percebeu a invenção desses musicistas, ao descrever como eles, em um primeiro momento, assimilaram os cancelamentos de shows e as restrições sociais para, depois, realizarem adaptações e explorarem possibilidades de produzir e continuar suas carreiras artísticas.

De modo semelhante, a minha experiência ao pesquisar nas *lives* e através de videochamadas, áudios e mensagens de texto foi apreendida com o tempo. Se as primeiras videochamadas ou troca de áudios foram marcadas por estranhamentos, à medida que me viam assistindo a suas *lives* e participando de seus projetos artísticos online, alguma relação foi sendo possibilitada, desenvolvendo-se um encontro etnográfico em um período de mútua fragilidade.

Se as tecnologias influenciaram o “fazer musical”, certamente moldaram também o “fazer etnográfico”. Porém, não como uma reinvenção do que seria considerado “tradicional” (gerando uma separação entre o “real” e o “virtual”), mas, ao contrário, aproximaram os dispositivos tecnológicos das interações humanas, tendo em vista que, diferente de um lugar, a proposta etnográfica diz respeito à qualidade de uma relação e, como a partir desta, é possível produzir conhecimento válido *sobre e para* o mundo. Por fim, a falta de uma relação presencial não foi vista como algo negativo ou impeditivo, posto que a pesquisa só foi possível e chegou nos apontamentos descritos por conta dessas “distâncias”, mediante especificidades produzidas pelas condições pandêmicas que, trazidas ao centro da reflexão antropológica, enriqueceram (e enriquecem) as possibilidades da pesquisa etnográfica.

Referências

AHLIN, Tanja; LI, Fang Fang. From field sites to field events. *Medicine Anthropology Theory*, v. 6, n. 2, p. 1–24, 2019. Disponível em: <http://journals.ed.ac.uk/index.php/mat/article/view/4931>. Acesso em: 22 mai. 2024.

APOIE Quem Cria – Segunda Edição – 13-9-2020. 2020. 1 vídeo (152 min). Publicado pelo canal *Apoie Quem Cria*. Disponível em: <https://youtu.be/rk70Hc2xrzE>. Acesso em: 25 mai. 2024.

BARGUENÑO, Miguel Ángel. Como a pandemia, a televisão e o Spotify ‘mataram’ os grupos musicais. *Jornal El País*. Publicado em 17 de abril de 2021. Disponível em:

<https://brasil.elpais.com/cultura/2021-04-17/como-a-pandemia-a-televisao-e-o-spotify-mataram-os-grupos-musicais.html>. Acesso em: 27 ago. 2024.

BARTEL, Bruno Ferraz. Notas sobre a relacionalidade no encontro/diálogo etnográfico. In: OLIVEIRA, Hilderline Câmara. (Org.). *Revelando culturas: inovação, desafios e horizontes nas Ciências Sociais*. Campina Grande: Licuri, 2024. p. 25–41. Disponível em: <https://editorallicuri.com.br/index.php/ojs/article/view/470>. Acesso em: 20 mai. 2024.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1974.

BLACKING, John. Expressing Human Experience through Music. In: BAYRON, Reginald (Ed.). *Music, culture, and experience: selected papers of John Blacking*. University of Chicago Press, 1995 [1969]. p. 31–53.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Reflexões sobre como fazer trabalho de campo. *Revista Sociedade e Cultura*, v. 10, n. 1, p. 11–27, 2007.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas Musicais: performance e experiência na Música Popular Instrumental Brasileira*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08082006-164103/pt-br.php>. Acesso em: 18 mai. 2024.

COLEMAN, E. Gabriella. Ethnographic Approaches to Digital Media. *Annual Review of Anthropology*, v. 39, n. 1, p. 487–505, 2010.

DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

FABIAN, Johannes. O tempo e a escrita sobre o Outro. In: FABIAN, Johannes. *O tempo e o outro: como a Antropologia estabelece seu objeto*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. p. 100–128.

FELD, Steven; FOX, Aaron. Music and Language. *Annual Review of Anthropology*, n. 23, p. 25–53, 1994.

FELD Steven *et al.* Ressoar a antropologia: uma jam session com Steven Feld. *Mana*, v. 26, n. 3, p. e263600, 2020. <https://doi.org/10.1590/1678-49442020v26n3e600>.

FELD, Steven; CESAR, Rafael do Nascimento; DULLEY, Iracema. Alternativas pós etnomusicológicas: a acustemologia. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 10, n. 2, p. 193–210, 2020. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16642>. Acesso em: 14 mai. 2024.

FERREIRA, Frederico Leocádio; CHRISTINO, Juliana Maria Magalhães; CARDOSO, Laura de Oliveira; NORONHA, Ana Luíza Silva. A ascensão e decadência do consumo de lives musicais durante a pandemia: uma análise sob o prisma da teoria da prática. *Cadernos EBAPE.BR*, v. 20, n. 3, p. 401–416, 2022.

FINNEGAN, Ruth. Music, Experience, and the Anthropology of Emotion. In: CLAYTON, Martin; HEBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Ed.). *The cultural study of music: a critical introduction*. London: Routledge, 2003. p. 353–363.

FREITAS, Marcus Paulo dos S. de. *Editais, lives e videochamadas: o “fazer musical” independente em Curitiba durante a pandemia de Covid-19*. Dissertação (Mestrado em Antropologia e Arqueologia) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2021. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/73373>. Acesso em: 28 ago. 2024.

G1. Inglaterra inaugura modelo de show em arena aberta com fãs em ‘cercas’; veja imagens. *Portal G1*. Publicado em 12 de agosto de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/08/12/inglaterra-inaugura-modelo-de-show-em-arena-aberta-com-fas-em-cercas-veja-imagens.ghtml>. Acesso em: 26 ago. 2024.

GARLAND, Shannon. Trocando ideias musicais: a sociabilidade da circulação na música carioca independente nos anos 1990. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 73, p. 47–63, 2019.

GUMES, Nadja Vladi Cardoso. O Admirável mundo da tecnologia musical – Do fonógrafo ao MP3, a funcionalidade do gênero para a comunicação da música. *Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual*, v. 2, n. 24, p. 37–49, 2011.

HERSCHMANN, Micael. *Indústria da música em transição*. São Paulo: Editora Estação das Letras, 2010.

HINE, Christine. Observing and Experiencing Online/Offline Connections. In: HINE, Christine. *Ethnography for the Internet: Embedded, Embodied and Everyday*. New York: Bloomsbury Academic, 2015. p. 89–124.

HINE, Christine. From Virtual Ethnography to the Embedded, Embodied, Everyday Internet. In: HJORTH, Larissa; HORST, Heather; GALLOWAY, Anne; BELL, Genevieve (Ed.). *The Routledge Companion To Digital Ethnography*. New York: Routledge, 2017. p. 21–28.

HOOD, Mantle; HARRISON, Frank L.; PALISCA, Claude. *Musicology*. New Jersey: Prentice-Hall, 1963.

INGOLD, Tim. *Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. *Antropologia: para que serve?* Petrópolis, Editora Vozes, 2019.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1987.

KNOX, Hannah. An Infrastructural Approach to Digital Ethnography: Lessons from the Manchester Infrastructures of Social Change Project. In: HJORTH, Larissa; HORST, Heather; GALLOWAY, Anne; BELL, Genevieve (Ed.). *The Routledge Companion To Digital Ethnography*. New York: Routledge, 2017. p. 354–362.

LUERSEN, Harry Eduardo. *Comunicação, indústria fonográfica e tecnologia: novos cenários, mediações e transformações na produção musical*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/4530>. Acesso em: 21 mai. 2024.

MÁRQUEZ, Israel. Nuevas prácticas de creación, distribución, consumo y ‘socialidad’ musical. La ‘YouTubificación’ de la música. *TELOS – Revista de Pensamiento sobre Comunicación, Tecnología y Sociedad*, n. 106, p. 72–81, 2017. Disponível em: <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero106/>. Acesso em: 17 mai. 2024.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1980 [1964].

MOHAMMID, Sheba; HORST, Heather. Nah Leavin’ Trinidad: The Place of Digital Music Production among Amateur Musicians in Trinidad and Tobago. In: HJORTH, Larissa; HORST, Heather; GALLOWAY, Anne; BELL, Genevieve (Ed.). *The Routledge Companion To Digital Ethnography*. New York: Routledge, 2017. p. 169–176.

MURTHY, Dhiraj. Digital Ethnography: An Examination of the Use of New Technologies for Social Research. *Sociology*, v. 42, n. 5, p. 837–855, 2008. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0038038508094565>. Acesso em: 18 mai. 2024.

NEVES, Marília; LORENTZ, Braulio. Shows drive-in têm buzinas no lugar de aplausos, cachês mais baixos e estranhamento. *Portal G1*. Publicado em 01 de julho de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/07/01/shows-drive-in-tem-buzinas-no-lugar-de-aplausos-estranhamento-de-artistas-e-caches-mais-baixos.ghtml>. Acesso em: 26 ago. 2024.

RAMNARINE, Tina. Musical performance. In: HARPER-SCOTT, John Paul Edward; SAMSON, Jim (Ed.). *An introduction to music studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 221–235.

CALAVIA SÁEZ, Oscar. O lugar e o tempo do objeto etnográfico. *Etnográfica – Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, v. 15, n. 3, p. 589–602, 2011.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de Campo (São Paulo-1991)*, v. 17, n. 17, p. 237–260, 2008.

SILVA, Igor Fediczko. Streaming: novas regras em campo. In: SILVA, Igor Fediczko. *Streaming: produção, tecnologia e campo musical*. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018. p. 54–74. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21759>. Acesso em: 20 mai. 2024.

SMALL, Christopher. Prelude: Music and Musicking. *In*: SMALL, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998. p. 01–18.

STRATHERN, Marilyn. *From Papua New Guinea to a UK Council on Bioethics: fieldwork at the beginning and end of an anthropological lifetime*. Palestra para a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 25/08/2014 (transcrita), 2014a.

STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014b.

YÚDICE, George. *Nuevas Tecnologías, Música y Experiencia*. Barcelona: Editora Gedisa, S. A., 2007.

Recebido em 30 de novembro de 2023.

Aceito em 14 de agosto de 2024.

Dossiê: Antropologia, cinema e novas tecnologias**O filme etnográfico: outros contatos, diversos olhares**

José Muniz Falcão Neto

Universidade Federal da Paraíba

josemunizfalcaoneto@gmail.com<http://orcid.org/0009-0001-8932-5244>**RESUMO**

O objetivo deste artigo é explorar as potencialidades epistêmicas do filme etnográfico para a escrita etnográfica e à Antropologia, especialmente quando esse estreita as relações entre os participantes da pesquisa e o pesquisador. Utilizando minha pesquisa de mestrado e o filme *Cinemas do interior* (2019) produzido na dissertação, bem como debates com alguns(as) autores(as) abordados(as) em uma disciplina de doutoramento na UFPB, e as discussões teóricas e metodológicas vivenciadas em sala de aula, além da expressividade e potencialidade das imagens (Samain, 2012), refletirei sobre como o filme etnográfico e as concepções da Antropologia Visual promovem diálogos potentes e expressivos dentro do campo teórico e metodológico da Antropologia. A inclusão da câmera filmadora na pesquisa de campo expõe discussões, negociações e a narrativa fílmica/etnográfica na construção da imagem do “outro”, contribuindo para o pensamento crítico sobre a teoria antropológica e a relação ética na pesquisa e na escrita etnográfica.

Palavras-chave: Antropologia Visual; Etnografia; Filme etnográfico.

The ethnographic film: other contacts, different perspectives

ABSTRACT

The objective of this article is to explore the epistemic potential of ethnographic film for ethnographic writing and Anthropology, especially when it strengthens the relationships between research participants and the researcher. Using my master's research and the film *Cinemas do interior* (2019) produced in the dissertation, as well as debates with some authors covered in a doctoral course in Cinemas in the interior, and the theoretical and methodological discussions experienced in the classroom class, in addition to the expressiveness and potential of images (Samain, 2012), I will reflect on how ethnographic film and the concepts of Visual Anthropology promote powerful and expressive dialogues within the theoretical and methodological field of Anthropology. The inclusion of the film camera in field research exposes discussions, negotiations and the filmic/ethnographic narrative in the construction of the image of the 'other', contributing to critical thinking about anthropological theory and the ethical relationship in ethnographic research and writing.

Keywords: Visual Anthropology; Ethnography; Ethnographic film.

La película etnográfica: otros contactos, miradas distintas

RESUMEN

El objetivo de este artículo es explorar el potencial epistémico del cine etnográfico para la escritura etnográfica y la Antropología, especialmente cuando fortalece las relaciones entre los participantes de la investigación y el investigador. Utilizando mis investigaciones de maestría y la película *Cinemas do interior* (2019) producida en la disertación, así como los debates con algunos autores tratados en un curso de doctorado en [información suprimida], y las discusiones teóricas y metodológicas vividas en el aula, además de las expresividad y potencial de las imágenes (Samain, 2012), reflexionaré sobre cómo el cine etnográfico y los conceptos de la Antropología Visual promueven diálogos poderosos y expresivos dentro del campo teórico y metodológico de la Antropología. La inclusión de la cámara cinematográfica en la investigación de campo expone discusiones, negociaciones y la narrativa fílmica/etnográfica en la construcción de la imagen del 'otro', contribuyendo al pensamiento crítico sobre la teoría antropológica y la relación ética en la investigación y la escritura etnográficas.

Palabras clave: Antropología Visual; Etnografía; Película etnográfica.

Introdução

Um dos grandes debates da antropologia do século XX foi a formulação de teorias e métodos para a compreensão das sociedades e a produção das escritas etnográficas. Muito se discutiu ao longo desses últimos dois séculos, onde várias escolas se posicionaram a favor das suas estruturas lógicas de pensamento e modos interpretativos. Pautados na escrita, as monografias estabeleceram regras e formas explicativas de pensar o “outro”, de interagir e contribuir, muitas vezes, com os processos de colonização das sociedades estudadas (Thomas, 1991). A partir dos sistemas interpretativos e teóricos, elencados nos estudos da totalidade (Strathern, 1996), é que a escrita etnográfica se constituiu e gerou grandes debates que envolveram os modos de pensar a antropologia, a produção da escrita etnográfica e a alteridade. Como as teorias antropológicas contribuíram na formação do que seja a alteridade? Quais as consequências da escrita etnográfica na interpretação do “diferente” e na abordagem com as sociedades estudadas? Até que ponto a escrita etnográfica permitiu esclarecimentos das relações estabelecidas entre o(a) pesquisador(a) e os seus colaboradores?

Essas são perguntas iniciais que permitem refletir as técnicas de escrita e a construção do “outro” (Thomas, 1991) dentro do cenário antropológico e como alguns(mas) autores(as) têm buscado realizar críticas no sentido de diminuir as distâncias da observação à escrita com as comunidades estudadas. Através da linguagem verbal vários(as) foram os(as) autores(as) que discutiram os distanciamentos e generalizações (Fabian, 2013; Ingold, 2015; Strathern, 1996) gerados pela escrita etnográfica e as interpretações antropológicas. Podemos também destacar a obra de James Clifford *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX* (2002) e a obra da autora Marilyn Strathern que com sua sofisticação discursiva em *O efeito etnográfico e outros ensaios* (2014), expõem alguns problemas de representação que surgem na produção etnográfica da antropologia clássica e de seus contemporâneos.

Porém, houve pesquisadores(as) que, a partir da imagem (especificamente o cinema antropológico), também evocaram discussões acerca da representação, da produção do conhecimento e da alteridade, a exemplo do cineasta/antropólogo Jean Rouch, isto ainda na década de 60 (Rouch, 2015). Com o filme etnográfico, Rouch desvendou e colocou simetrias na produção da ciência antropológica, horizontalizando um pouco mais a hierarquia do saber, refletindo modos da produção etnográfica e na própria concepção teórica e metodológica da disciplina com a proposta de uma antropologia compartilhada, onde pesquisador/cineasta trocam de posições (frente à câmera) com os personagens

colaboradores do filme e da pesquisa, e se colocam como narradores/diretores do próprio filme, constroem a narrativa fílmica e etnográfica a partir das negociações e diálogos estabelecidos com o cineasta/antropólogo e os vários pontos de vistas que se evocam no diálogo cinematográfico¹.

Pensando nesta potencialidade do cinema antropológico e sua capacidade de provocações epistêmicas, para este artigo, farei uma rápida passagem pelas teorias e métodos adotados na antropologia que contribuíram e deram condições para os vários modos de escrita etnográfica, nas descrições e estudos na compreensão das sociedades, dos grupos e dos indivíduos. Partindo de uma provocação² através dos debates de alguns(mas) autores(as) trabalhados(as) na disciplina de Seminário de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) — tais como Tim Ingold, Marilyn Strathern, Nicholas Thomas, Frederick Barth e Johannes Fabian —, farei breves comentários de como a teoria antropológica remodela as escritas etnográficas na tentativa de estreitar a relação do cientista com os(as) colaboradores(as) de pesquisa e consegue de maneira mais significativa criar um modo de compreender os mundos sociais. Onde tal interpretação reverberou na construção do que seja a alteridade, quando a escrita etnográfica desempenhou um papel fundamental na formação da imagem do que seria esse “outro” e a alteridade.

Por fim, partindo da provocação dos debates teóricos e metodológicos experienciados na disciplina mais a expressividade e potencialidade das imagens (Samain, 2012), realizarei reflexões concisas de que o filme etnográfico mais as concepções da Antropologia Visual promovem diálogos potentes e expressivos dentro do campo teórico e metodológico da antropologia. Quando se insere na pesquisa de campo a câmera filmadora e expõe as discussões, as negociações e a narrativa fílmica/etnográfica na construção da imagem do “outro” corroboram para pensar a teoria antropológica e a relação ética na pesquisa e na escrita etnográfica. Com este objetivo, trarei como exemplo etnográfico as negociações e a realização de *Cinemas do interior* (2019), filme parte integrante da minha dissertação de mestrado sobre as memórias dos(as) espectadores(as) e trabalhadores(as) dos cinemas no Vale do Mamanguape. Assim, portanto, a intenção deste

¹ Destaco três filmes que abordam essa perspectiva: *Moi, Un Noi* (1958), *Chronique d'un été* (1961) e *Pétit à Pétit* (1972).

² Em um momento da aula o docente que ministrava a disciplina de Seminário de Doutorado argumentou que a Antropologia Visual era “inocente” ao pensar que tinha capacidade epistêmica de reelaborar teorias e métodos antropológicos a partir das imagens. Ao seu ver, essa era uma premissa ingênua dos(as) antropólogos(as) visuais. Agradeço ao docente pelos textos abordados na disciplina e a provocação que contribuíram com as reflexões presentes no texto.

trabalho é explorar como o filme etnográfico potencializa e reflete os debates dos(as) autores(as) trabalhados(as) na disciplina (os(as) quais estão no corpo do texto), produzindo significativas simetrias na pesquisa antropológica por sua capacidade metalinguística, processual e interacional. Deste modo, um propósito maior se estabelece nesse texto: argumentar a capacidade teórica, metodológica e comunicacional da produção do filme etnográfico, desenvolvido numa pesquisa de mestrado sobre antigas salas de exibição no interior da Paraíba.

O que se observa, entretanto, é que ao se problematizar a equivalência entre visão (entenda-se, aqui, imagem) e escrita surgem novas possibilidades de se construir um texto etnográfico que leva em conta não mais a visão/imagem *versus* a escrita. Mas, sobretudo, a ideia de imaginação enquanto categoria poderosa para articular um novo modo de representar/apresentar essa relação com outro, em que a imagem e a escrita, em vez de criarem um possível realismo, abrem caminhos para a fabulação, para a ficção como formas de aceder a um conhecimento. Essa capacidade imaginativa possibilita também outras formas tanto para o antropólogo quanto para o nativo de imaginarem sobre si e sobre o outro, redefinindo, assim, a própria concepção de representação (Strathern, 1987) (Gonçalves; Head, 2009, p. 17).

Antropologia: em busca da alteridade e da escrita etnográfica

Neste momento farei um resumo de como alguns(mas) autores(as) trabalhados(as) na disciplina buscaram realizar críticas e/ou observações das consequências das produções das etnografias escritas na construção e representação do “outro”, e como elas refletiram no cenário antropológico, tentando aprender melhores maneiras de lidar com as comunidades estudadas, no que consiste em abordagens teórico-metodológicas que estejam ancoradas aos princípios éticos e comprometidos com uma simetria relacional para as exposições e interpretações das circunstâncias socioculturais estudadas.

Trago esses(as) autores(as) trabalhados(as) durante a disciplina pois me aguçaram a (re)pensar/(re)visitar o filme etnográfico realizado na minha dissertação de mestrado, no ano de 2019. São eles(as): Tim Ingold, Marilyn Strathern, Nicholas Thomas, Frederick Barth e Johannes Fabian. Nesse sentido, o(a) leitor(a) vai se deparar com algumas reflexões dos(as) autores(as), os(as) que me levaram a estudar o assunto principal deste trabalho: o filme etnográfico e suas potências epistêmicas. Não é minha intenção colocar e reafirmar hierarquias do saber nesse diálogo entre o verbal e o visual. Mas fazer justamente o

contrário: demonstrar que a complementariedade da escrita e do visual (Samain, 2000) permitem percepções e reformulações teórica-metodológicas no processo de pesquisa que colaboram enormemente na confecção da escrita etnográfica.

De início, quero trazer o artigo *Against Ethnography* de Nicholas Thomas (1991), onde o autor vai realizar uma série de críticas em relação a construção do “outro” pelo poder da escrita etnográfica. Destaco que as pesquisas antropológicas quando argumentadas pela escrita com suas estruturas monográficas se transformavam em representações etnográficas ficcionais (Strathern, 1996), e assim, criavam uma imagem de alteridade que era produzida pelas estruturas mentais e escritas dos(as) antropólogos(as). “A tendência de exotizar os outros pode ser considerada uma peculiaridade dos indivíduos que se tornam antropólogos, ou uma consequência inevitável do encontro de trabalho de campo” (Thomas, 1991, p. 311). A lógica de transformar o “outro” em diferente tendeu a construir um certo tipo de relativismo que distanciava os grupos estudados do tempo espacial e histórico dos(as) antropólogos(as) (Fabian, 2013). A tradução das culturas oferecidas pelas distintas escolas antropológicas e seus modos etnográficos produziram distanciamentos (Fabian, 2013) que estão atrelados às experiências de viagens dos(as) pesquisadores(as) ao confrontar lógicas sociais diferentes das suas.

A alteridade, em certa medida, foi constituída por uma necessidade científica para confirmar a legitimidade da ciência antropológica. Uma prática persuasiva (Strathern, 1996; Thomas; 1991) que gerou debates dentro da disciplina e inflamou vários(as) teóricos(as) a formularem suas metodologias e modos de estruturar as suas etnografias escritas. A persuasão etnográfica, segundo Strathern (1996) e Thomas (1991), eram essenciais para convencer a maioria dos(as) estudiosos(as) da disciplina, assim, conseguiriam legitimar-se dentro da ciência antropológica e enaltecerem as suas escolas e perspectivas teórica/metodológicas.

Segundo Fabian (2013), o grande problema estava no conceito de “diferença cultural” que estabilizou seu referente para um tempo antropológico que homogeneíza as diferenças, pois “aborda uma forma de diferença entre muitas” (Moore, 1987: 9 *apud* Thomas, 1991, p. 7). Isto é, ao colocar o “outro exótico” na concepção do diferente no estudo da alteridade, as etnografias e os estudos antropológicos pautavam suas concepções teóricas através de um tempo lógico antropológico para pensar outras sociedades. As diferenças anulavam-se diante dessa “diferença” da alteridade formada pela tradição ocidental da antropologia.

Este distanciamento provocado por essa “diferença cultural”, afirma Fabian (2013), está atrelada a um tempo físico na relação estabelecida na pesquisa de campo e o tempo de montagem do material, seja ele escrito ou visual. Outra colocação importante do autor é quando faz uma ênfase em relação à escrita e à pesquisa de campo, onde a antropologia estabeleceu uma espécie de “tempos distintos” que tenderam a distanciar o pesquisador do grupo pesquisado. De fato, há distanciamentos entre a pesquisa de campo e o tempo de escrita do trabalho etnográfico. A grande questão é como alinhar as temporalidades sem que distanciem a conexão com os(as) colaboradores(as) da pesquisa. Tendo em vista o caráter processual (Barth, 2000) das culturas, como, portanto, alinhar ou equilibrar as assimetrias estabelecidas durante a pesquisa e a escrita? De que modo, então, articular outras maneiras antropológicas de trabalhar com (Ingold, 2015) o “outro” na construção da etnografia?

Para tentar responder estas questões, no artigo *Etnografia não é método*, Tim Ingold (2015) realiza uma abordagem para argumentar de que há diferenças entre a antropologia e a etnografia. Na discussão, Ingold questiona o modo de realizar uma etnografia e afirma que a antropologia como ciência se faz no ato do diálogo e dos emaranhados relacionais com as pessoas, não humanos, materiais, artefatos culturais e objetos. Foi partindo e revisitando teorias clássicas e modos do fazer etnográfico que o autor percebe as generalizações, distanciamentos, ficções na construção da alteridade (Fabian, 2013; Thomas, 1991; Strathern, 1996) que estão atreladas na escrita etnográfica. “Ao contrário dos modos convencionais a Antropologia é habitar o mundo, de estar com, caracterizado pelo (olhar de) soslaio da atitude comparativa — é propriamente uma prática de observação ancorada no diálogo participativo” (Ingold, 2015, p. 19). Isso é, os diálogos com pessoas é o que constrói o pensamento intelectual e etnográfico. Agindo dessa maneira, segundo Ingold, a escrita etnográfica tenderia a explicitar o “estar com e descrever com”, e não “descrever sobre”, produzindo “autoridades etnográficas” (Clifford, 2002) e interferindo nas relações éticas e de confiança com os(as) colaboradores(as) de pesquisa (Gálan, 2011). Pensar a vida é pensar ela como processo (Barth, 2000; Ellen, Al, 1996), isto é, em constante transformação.

Repetindo, a antropologia é uma investigação sobre as condições e possibilidades da vida humana no mundo; não é — tal como muitos acadêmicos no campo da crítica literária a faria ser — o estudo de como escrever etnografia, ou das problemáticas reflexivas da transformação da observação para descrição (Ingold, 2015, p. 21).

Bem, trabalhar com comunidades, povos, indivíduos em suas diversas circunstâncias, nos faz refletir sobre como devemos agir em campo e pensar como nossas produções podem gerar consequências positivas e/ou negativas para o grupo e indivíduos que colaboram com nossas investigações antropológicas. Tomar cuidado com o que escrevemos e expomos em imagem implica em estabelecer relações de confiança (Noel, 2011) para que o grupo se sinta parte agente do que se está produzindo antropológicamente. E que, na medida do possível, o material e as discussões realizadas em pesquisa sejam de grandes retornos para os(as) nossos(as) colaboradores(as).

Observamos até aqui, a partir de Marilyn Strathern, Nicholas Thomas, Johannes Fabian, Frederick Barth e Tim Ingold³, breves reflexões sobre o processo da escrita etnográfica e seu efeito na construção do “outro” e da alteridade. Os apontamentos realizados por esses(as) autores(as) são extremamente relevantes para pensarmos em nossas pesquisas e não cometermos erros com generalizações, distanciamentos, autoritarismos e descrições rasas das nossas pesquisas. Uma etnografia ética é aquela realizada com os(as) colaboradores(as) no compromisso de desnivelar as assimetrias instituídas nas posições sociais as quais ocupamos.

Logo, como proposta deste artigo, apresentarei as reflexões discutidas acima através das descrições na realização e negociação na produção do filme *Cinemas do interior* (2019). O objetivo é provocar e apontar como a câmera filmadora, a imagem e a narrativa fílmica potencializam diálogos para as questões da alteridade, o “outro”, a ética e a escrita etnográfica. Estaria o filme etnográfico como potência para minimizar e/ou responder as questões suscitadas pelos(as) autores(as)? Quero destacar, que não pretendo apontar o filme etnográfico e a linguagem audiovisual como solução aos problemas antropológicos aqui desenvolvidos. Mas que a antropologia com e das imagens, evoca de forma contundente as colocações e preocupações apontadas pelos(as) autores(as).

O *devoir-imagético* dá conta desta autonomia do indivíduo e sua possibilidade de auto-representação criativa que não coincide com a ideia clássica de ‘representação coletiva’. A individuação criativa dos personagens-pessoas desenvolve uma autonomia de significados que não está submetida diretamente à força imanente da sociedade. Pelo contrário, o imprevisto, a fala, a narração,

³ Destaco que Ingold não é tão a favor da tecnologia/câmera nos estudos antropológicos, quando dá ênfase ao desenho como método implacável nas descrições e interpretações antropológicas. Para apreciar esse debate entre câmera e desenho ver *Desenhar com uma câmera? Filme etnográfico e antropologia transformadora* (2010), das autoras Anna Grimshaw e Amanda Ravetz. As concepções antropológicas de Ingold sobre o desenho e o descontentamento com as tecnologias podem ser apreciadas na conferência da 33ª Reunião Brasileira de Antropologia (RBA) na abertura do Prêmio Pierre Verger 2022.

não exercem o papel de uma discursividade neutra, são puras agências no sentido de que criam e agregam novos significados ao mundo e às coisas ao mesmo tempo em que transformam aqueles que constroem a narrativa etnográfica, seja o antropólogo, seja seu personagem etnográfico. Seguindo esta premissa, a realidade sociocultural não é apreendida a partir de uma concepção de representação, mas de experiência do mundo (Gonçalves; Head, 2009, p. 26).

Cinema do interior: outros contatos, diversos olhares

Bem, como destacado no início do artigo, a proposta maior desse texto é apontar a potencialidade da antropologia com as imagens, em especial, o filme etnográfico. Nesta seção o(a) leitor(a) irá conhecer alguns processos da pesquisa de mestrado, quando trabalhei com o fenômeno do cinema na região do Vale do Mamanguape-PB.

Antes de descrever algumas eventualidades e negociações no processo de produção das imagens, tenho que destacar que algumas das imagens que fazem parte do filme já tinham sido produzidas nos anos de 2015 e 2016, quando ainda estava na graduação em Antropologia na UFPB/Campus IV-Rio Tinto. Momento que conheci os principais colaboradores dessa pesquisa: Saulo Cavalcanti, João Fernandes (Dunga)⁴, Augusto⁵ e José da Silva (Pai Herói). Nos conhecemos dentro do antigo prédio do Cine Teatro Orion, num evento intitulado *Cine Saudade*, idealizado por Júnior da Locadora⁶, filho dos antigos donos dos cinemas no Vale do Mamanguape. As entrevistas com esses moradores foram também dados iniciais da pesquisa sobre os cinemas, quando ainda produzia o TCC e a edição do filme *Imagens e memórias: os cinemas no Vale do Mamanguape-PB* (2016).

Ao montar uma coleção etnográfica sobre os cinemas no Vale do Mamanguape, guardei as imagens em acervo para pesquisas futuras. Foi assim que me encaminhei no mestrado para dar continuidade à investigação do fenômeno cinema na região. Após a qualificação da dissertação, foi recomendado pela banca a realização de novas pesquisas de campo, pois o que se tinha coletado não dava conta de responder às questões levantadas na dissertação de mestrado. Elas se concentravam em entender processos de colonialidade

⁴ Esse texto também é dedicado a Dunga (in memoriam) que veio a falecer no primeiro semestre desse ano, no mês de abril. João Fernandes foi uma pessoa muito especial, alegre, amante do cinema, de filmes de faroeste, de Giuliano Gema, Roberto Carlos e torcedor assíduo do Vasco da Gama.

⁵ Apesar de manter contato com esse interlocutor, as imagens foram realizadas com o morador durante a pesquisa de TCC.

⁶ Júnior da Locadora foi interlocutor base da pesquisa de TCC, o início das nossas conversações se deu no ano de 2013. Ele é filho dos antigos donos dos Cines Eldorado e Orion, respectivamente, localizados na cidade de Mamanguape-PB e Rio Tinto-PB. Os municípios ficam em uma distância de 7 km. Esse colaborador é morador de Mamanguape.

na região do Vale do Mamanguape através das memórias cinematográficas dos(as) moradores(as) das cidades de Rio Tinto-PB e Mamanguape-PB, a partir das recepções fílmicas experienciadas pelos(as) moradores(as). Sendo assim, as descrições que estão nos próximos parágrafos são das imersões em campo após as recomendações da banca de qualificação⁷, com três principais colaboradores da pesquisa, com os quais mantive contato na pesquisa de 2016 até 2019⁸.

Iniciemos com um dos primeiros encontros no dia 22 de janeiro de 2019, com Júnior da Locadora, na sede da Prefeitura Municipal de Mamanguape, antiga Casa do Imperador, localizada na Rua do Imperador. Tinha combinado com o interlocutor (momentos antes da data) de entregar um *pen drive* para copiar músicas que tocavam dentro e fora dos cinemas. Combinamos nosso encontro pelo *Messenger* do *Facebook* e, assim, nos encontramos. Chegando na prefeitura conversamos sobre uma série de coisas até mostrar-lhe a lista dos trabalhadores dos cinemas que estava construindo. Ele me tirou muitas dúvidas, deu novos nomes, confirmou algumas funções e nomes de trabalhadores(as)⁹. Após a revisão da lista, começou a mexer no celular e me mostrou um vídeo da Praça 13 de Maio, de 1989. Quando vi sua empolgação com o celular e o vídeo que mostrara, perguntei se poderia ligar a câmera para filmá-lo falando sobre suas páginas no *Facebook*. Ao aceitar, liguei a câmera e começamos a conversar sobre suas postagens. Sabendo de que poderia surgir uma oportunidade para filmagem, levei a câmera na mochila. Caso surgisse uma eventualidade estaria de prontidão com a câmera em mãos para registro.

Momento oportuno foi quando colocou na página *filmes antigos* e foi revelando os filmes que já tinham sido exibidos nos antigos cines. Passei metade da manhã com o interlocutor, finalizando as filmagens. Desliguei a câmera, agradei mais uma vez a colaboração e retornei só no dia 24 de janeiro para pegar o *pen drive* com as músicas que havia pedido para gravar.

No dia da gravação utilizei uma PJ 230 Sony Handycam. Câmera na mão, fiz planos e enquadramentos que filmassem a cabeça do interlocutor, suas mãos e o celular que manjava com o tato passando as imagens que foram compartilhadas por ele nas suas páginas. A ideia foi dar ao espectador, através daqueles planos, a interação corpo e aparelho celular para demonstrar os novos meios de distribuição de imagens (Flusser,

⁷ Os apontamentos fazem parte do capítulo 5, *Filme etnográfico*, da dissertação. Fiz alguns recortes do texto para compor este artigo. Para maiores detalhes, ler o capítulo 5.

⁸ Atualmente, ainda mantenho contato com os colaboradores.

⁹ Construí uma lista de trabalhadores(as) que passaram pelo Cine Teatro Orion e o Cine Teatro Eldorado. A lista se encontra nos anexos da dissertação.

2008) em rede. Me posicionei por trás do interlocutor e fiz planos longos de suas falas, as pausas eram devido ao cansaço do braço que segurava a câmera. Fiz três planos-sequências e quatro planos curtos do espaço onde se localizava o Júnior.



Figura 1 – Captura da tela do computador. Local: Prefeitura de Mamanguape. Plano fechado das mãos e o celular segurado por Júnior. Fonte: Reprodução do frame do filme.

Concomitantemente, no mês de janeiro de 2019, fui conversando com Dunga, morador de Rio Tinto-PB, para marcarmos o dia da gravação. Nossas conversas eram via *WhatsApp*, o interlocutor trabalhava nos dias de semana numa repartição de uma antiga fábrica¹⁰ e nos finais de semana trabalhava na Rádio Interação. Percebi que estava difícil combinarmos o dia das filmagens por causa do seu itinerário. Em um dos momentos, por mensagens no *WhatsApp*, quando perguntei se podíamos marcar à noite num dia da semana, ele me manda a seguinte mensagem: “Vamos deixar quando ficar de férias ok amigo. Porque fica mais à vontade eu te aviso ok amigo. Abraços do amigo dunga”. Respondo: “Abraços amigo”. Esse diálogo foi no dia 03 de fevereiro de 2019.

Quando recebi a mensagem pensei em desistir da nossa vídeo-elicitación¹¹ e apenas trabalhar com o material coletado durante a graduação e as novas imagens feitas com o Júnior. O tempo estava curto e precisava correr para finalizar as filmagens e o material

¹⁰ No ano de 1917 os irmãos-suecos Lundgreen chegam à região do Vale do Mamanguape para instalarem a Companhia de Tecidos Rio Tinto-PB. Os irmãos são responsáveis por invadir terras indígenas Potiguara, contribuir com a urbanização de Rio Tinto, que se emancipa em 1956, construir várias casas para os operários e o próprio prédio do Cine Teatro Orion (1944) (Donato, 2016; Melo, 2002).

¹¹ Processo o qual o colaborador assiste a um filme, dialoga com as imagens narrando suas impressões e evoca suas memórias.

escrito para dar início à edição do filme. Porém, no dia 06 de fevereiro de 2019, quando fui ao centro de Mamanguape, no Banco do Brasil, coincidentemente encontro com João Fernandes (Dunga), no Centro da cidade. Paramos em frente a uma farmácia e começamos a conversar sobre nossas filmagens na sua casa. Diante de algumas negociações para realizar o trabalho e escolher um dia propício, marcamos para sexta da mesma semana. Iríamos gravá-lo indo para o trabalho e, no domingo, após o programa na rádio, gravaríamos a vídeo-elicitação na sua casa com Pai Herói, Saulo Cavalcanti e Augusto¹².

João Fernandes, na conversa em frente à farmácia, relatou que Roberto Carlos foi até à Itália conhecer Giuliano Gema (ator de filmes de *Bang-Bang western*). Relatou de filmes de Roberto Carlos e Valdick Soriano que passaram no antigo Orion. Tentamos decidir qual filme seria exibido na vídeo-elicitação, mas ele começou a falar de um amontoado de filmes: *Canhões de Navarone*, *El Condor*, *Django*, *Teixeirinha Coração de luto*, *Ela tornou-se freira*, *O Ébrio*, *Ringo e sua pistola de ouro* e vários outros filmes. Relatou que a maioria do seu acervo de filmes é *Bang-Bang*. Concluímos nossa conversa confirmando e marcando nossas filmagens, daríamos a confirmação a Pai Herói por *Whatsapp* e no dia da vídeo-elicitação selecionaríamos o filme que iríamos assistir.

Até aquele momento tinha em mente gravar com os quatro interlocutores (Pai Herói, Saulo, Dunga e Augusto), mas quando visitei Saulo Cavalcanti na sua casa no dia 07 de fevereiro, ele diz que não poder ir para as gravações por estar ocupado com outras obrigações. Também não consegui contatar Augusto, sendo assim, para ganhar tempo e por já ter confirmado a gravação na casa de Dunga com Pai Herói presente na sessão, fiquei apenas com os dois interlocutores nesse processo.

No primeiro momento, a proposta foi gravar os dois interlocutores indo para seus locais de trabalho. Escolhi o programa que eles apresentam na Rádio Interação. Ainda conversei com Dunga em gravar no seu outro local de trabalho, mas ele falou que não seria legal pois seu patrão era um pouco rígido, então desistimos e ficamos apenas com a rádio. Os programas acontecem todas as sextas-feiras e domingos. Nas sextas, quem comandava era Dunga com o programa *Jovem Guarda*; e, aos domingos, a programação ficava por conta de Pai Herói e Dunga. Pai Herói direcionava o programa *A hora do breja*. Respectivamente, os programas vão ao ar na sexta-feira, das 20h às 23h; e aos domingos, das 13h às 16h.

¹² Já mantinha contato com esses quatro colaboradores desde o ano de 2016.

Sendo assim, na noite do dia 8 de fevereiro de 2019 fui até a casa de Dunga, em Rio Tinto, para filmar ele indo ao trabalho na Rádio Interação. Passo na sua casa, mas ele ainda estava jantando, vou à casa de Pai Herói e o espero. Após alguns minutos ele chega e vamos para a rádio no carro de Pai Herói. No entanto, pensando que ele iria de bicicleta como toda sexta-feira, disse a Dunga que iria acompanhá-lo a pé, enquanto ele fosse de bicicleta. Mas como iríamos gravar sua caminhada até o trabalho, o interlocutor optou por ir de carro, pois segundo ele, ficaria mais elegante e bonito. A câmera acionou uma situação, a escolha de ir ao trabalho de carro foi conduzida pelo aparelho de filmar. A câmera interferiu na atuação do personagem na ida ao seu trabalho, criando uma cena e uma representação fílmica. Um detalhe é que Pai Herói não vai a esse programa com Dunga, mas por saber que iríamos filmar o trajeto e seu cotidiano de trabalho, ele também quis participar das filmagens desse dia.



Figura 2 – Captura da tela do computador. Pai Herói dirigindo e Dunga do lado direito de quem vê a foto (poltrona do passageiro). Saída para a Rádio interação. Cena: 13min 3s até 13min 59s. Local: Rio Tinto-PB.

Fonte: Reprodução do frame do filme.

Chego na rádio e faço algumas filmagens de Dunga preparando os equipamentos e iniciando a apresentação do programa. Entretanto, em detrimento de alguns problemas técnicos, o programa *Jovem Guarda* foi ao ar com suas músicas um pouco mais tarde. Usei a *PJ 230 Sony Handycam* na mão, gravei o interlocutor iniciando o programa, enquadrei num plano médio para registrar as gesticulações de suas mãos e sua cabeça. Filmei também seu corpo num plano mais geral para apresentar suas vestimentas utilizadas neste dia, como também, um plano geral do seu ambiente de trabalho. Finalizando este dia, volto para casa e já vou me preparando para as filmagens de domingo, que seria acompanhá-los

até a rádio novamente. Após o término do programa nos deslocaríamos à casa de Dunga para a vídeo-elicitación.

No dia 10 de fevereiro 2019, num domingo à tarde, chego próximo à casa de Pai Herói, aproximadamente umas 12h 40min. Encontro-o em seu carro próximo à rua de sua residência e vamos até a casa de Dunga para irmos à Rádio. O programa do dia seria *A hora do Brega*, coordenado por Pai Herói e Dunga. Filmo de dentro do carro a ida de suas casas até à rádio. Chegando lá, faço algumas filmagens das apresentações de Pai Herói e suas interlocuções na Rádio Interação. Momento curioso é que Pai Herói queria que eu falasse no microfone para me apresentar. Achei um pouco estranho e fiquei tímido e não me apresentei. Assim, ele pediu para escrever no papel a minha apresentação e Dunga anunciar minha presença no estúdio. E eles anunciam:

Dunga: É o nosso amigo Muniz. Faz mestrado em Antropologia, né?! Grande Muniz. Na Universidade Federal da Paraíba, né?! E pesquisador dos antigos filmes, né?! Dos cinemas, né?! Do Vale do Mamanguape. É nosso amigo Muniz.

Pai Herói: E lembrando Dunga. Já terminou?

Dunga: Já!

Pai Herói: E lembrando Dunga que quando a gente sair daqui da rádio, vamos pra sua residência. Vamos assistir uns filmes, né?!

Dunga: Uns filmes, né?!

Pai Herói: Junto com o nosso amigo Muniz.

Dunga: Teixeira, Joselito.

Pai Herói: Pronto. Junto com nosso amigo Muniz que ele tá por aqui fazendo a filmagem hoje, de nosso programa *A hora do brega*. Muniz é o cara... De muito tempo vem aí, acompanhando a gente, né?!

(Dunga; Herói, entrevista 10/02/2019, Rio Tinto-PB)



Figura 3 – Captura da tela do computador. Plano médio de Pai Herói na Rádio Interação, Rio Tinto-PB.
Fonte: Reprodução do frame do filme.

Esse momento foi bastante importante pois me colocou em cena para o público ouvinte e expôs a relação de confiança, de amizade e de trabalho construída desde o ano de 2016, instante que iniciamos nossas conversas e nos conhecemos na época das filmagens no evento *Cine Saudade*¹³, em frente ao Cine Orion, na cidade de Rio Tinto-PB. Usei a mesma *Handycam PJ 230 Sony* na mão para produzir as imagens, sempre deixava ela na mão para facilitar as gravações, pois percebendo um tempo forte em cena, poderia ligar imediatamente sem perder aquela situação que se apresentava. Nos intervalos das músicas, Pai Herói e Dunga sempre falavam da minha presença na rádio e lembravam aos ouvintes do nosso compromisso na sua casa, de que iríamos assistir uns filmes e filmar.

Contudo, momentos antes de acabar o programa, Pai Herói me leva numa casa vizinha para conhecer alguns(mas) moradores(as) que estavam ouvindo o programa. Adentrando na casa deles(as), sento-me na mesa e eles(as) já me oferecem uma dose de suas bebidas e churrasco. Me apresento e falo meu nome, depois Pai Herói diz: “fale do seu trabalho, se apresente”.

Me apresento aos(às) moradores(as), relato sobre a minha pesquisa com os antigos cinemas da região e nas buscas de espectralidades em relação aos filmes antigos. Quando termino de falar sobre minha pesquisa, as moradoras imediatamente começam a falar de *Teixeirinha Coração de Luto* e tecem vários comentários sobre o filme e suas experiências no Cine Orion.

Pai Herói diz que iríamos até a casa de Dunga para filmá-los assistindo filmes, elas se empolgam e pedem uma sessão em casa com o filme *Teixeirinha Coração de luto*. Falaram que iriam comprar comidas e bebidas e que iríamos assistir o filme. Mas só não podia filmar elas chorando, pois “o filme é muito bonito e emociona bastante”. E quando falaram do filme na mesa da cozinha, local onde estávamos desde a hora que entrei na casa, Pai Herói e uma das moradoras presentes começa a cantar a música do filme. Pai Herói faz gestos de estar arrepiado e a moradora fala que a música é muito bonita.

Fico na casa mais um pouco e Pai Herói volta a rádio para terminar o programa. Terminado o programa, me despeço das moradoras e sigo com Pai Herói para a casa de Dunga. Chego na casa e já começamos a ajeitar a sala, começo a observar o ambiente para melhor posicionar as câmeras. Nesse momento, estou com duas câmeras, uma *Canon T-6i* e a *Handycam Sony PJ 230*. A *Canon* posiciono próximo a televisão, de frente ao sofá, onde

¹³ O Cine saudade foi um evento realizado por Júnior da Locadora, filho dos antigos donos dos cinemas na região, onde exibiu durante uma semana filmes que foram assistidos anteriormente na sala de exibição Orion. O evento ocorreu do dia 30 de abril a 5 de maio de 2016.

ficaram os dois personagens. Deixo-a no tripé já posicionada e fico com a *Sony* na mão, próximo à Dunga, que pegou sua sacola cheias de filmes em DVD e começa a colocar na janela da sala, me mostrando seu acervo de filmes.

Vou filmando-o enquanto ele fala sobre os filmes e os organizando na janela. Estabeleço a câmera enquadrando (de baixo para cima) sua mão exibindo os filmes, faço três planos sequências e um plano mais curto mostrando a capa do filme escolhido. Articulo alguns movimentos de câmera para filmá-lo em plano médio e não perder o enquadramento quando o interlocutor se abaixa para pegar os filmes na sacola.

Apesar de ter me pedido para escolher o filme, deixei que o escolhesse. Após mostrar os filmes, ele escolhe *A vida por um Dólar*, um filme de 1998 *spaghetti* faroeste. O filme é uma homenagem aos filmes *Westerns* e segue a mesma narrativa dos filmes dos anos 60 de faroeste. Sem saber na hora da filmagem que era mais recente do que os que buscava, os quais foram exibidos nos antigos cinemas, assistimos o filme e ele menciona sempre o artista. Dunga e Pai Herói riram muitas vezes das cenas de violência do filme e lembraram constantemente dos filmes mais antigos de faroeste que passaram no antigo Orion. A narrativa do filme escolhido pelo interlocutor nada muda dos antigos, a não ser uma pitada maior de efeitos especiais.

Enquanto Dunga e Pai Herói assistem o filme, a câmera no tripé filma suas reações, com a *Sony Handycam* na mão. Me posicionei sentado no sofá, ao lado de onde os interlocutores assistiam o filme. Fiquei bastante livre para manusear e fazer movimentos de câmera filmando a TV e os corpos dos interlocutores. Desse modo, filmei algumas cenas do filme na TV e fiz alguns planos médios e fechados de suas gesticulações, sem que a câmera chamasse suas atenções, interferindo nas suas espectralidades com o filme em exibição.



Figura 4 – Captura da tela do computador. No canto esquerdo de quem vê a imagem, observem a câmera no tripé, ao lado direito de quem vê a imagem, sofá com cobertor vermelho onde me posicionei para filmar livremente com a câmera na mão. Local: Casa de Dunga, Rio Tinto-PB. Fonte: Reprodução do frame do filme.



Figura 5 – Captura da tela do computador. Câmera Canon T6i no tripé. Reações de Dunga (a direita de quem vê a imagem) e Pai Herói (a esquerda de quem vê a imagem). Local: Casa de Dunga, Rio Tinto-PB. Fonte: Reprodução do frame do filme.

Terminado *A vida por um dólar*, Dunga pede para assistir mais um e escolhe *Minha lei é matar ou morrer*, com o ator Giuliano Gema, produzido em 1967. Com as baterias já no final e um cartão de memória cheio, utilizo a última bateria e o último cartão na *Sony PJ 230 Handycam* no tripé durante os 30 minutos iniciais do filme. Depois, tiro do tripé e a utilizo na mão, sentado no sofá ao lado da poltrona que Dunga estava sentado. Neste segundo filme, Pai Herói foi para casa e só ficamos eu, Dunga e sua esposa. No primeiro filme, a esposa de Dunga também estava. Algo interessante que ocorreu nessas filmagens, foi que até a esposa do Dunga participou e no final do primeiro filme, a esposa de Pai

Herói também se sentou na sala e começou a participar do diálogo estabelecido com as duas câmeras.

No momento do primeiro filme a esposa de Dunga nos trouxe bolo, refrigerante, caranguejo no coco e algumas cervejas. O ambiente estava bem espontâneo, apesar de estarem na presença de duas câmeras filmadoras. No segundo filme, com a *handycam*, enquadrei Dunga e sua esposa que participou mais ativamente quando Pai Herói foi embora com sua esposa. Enquanto Dunga estava no sofá, sua esposa estava ao lado do sofá numa cadeira de balanço.

Eles vão tecendo comentários sobre o filme, comparam com o filme anterior, analisam as desenvolvimentos dos personagens principais. Dunga relata que Roberto Carlos foi conhecer Giuliano na Itália e um detalhe interessante é que na parede da sala há um canto chamado *O cantinho do rei Roberto Carlos* (ver figura 5). Dunga é fã de Roberto Carlos e Roberto era fã de Giuliano. Nesse sentido, portanto, Dunga é fã de Roberto e admirador dos filmes de faroeste e das performances de Giuliano. Nas vestimentas de Dunga, percebe-se sua relação com a Jovem Guarda e as formas de se vestir daquela época. O interlocutor expressa em sua *mise en scene* uma performatização de Roberto Carlos com características locais. Suas referências fílmicas e musicais se entrelaçam com sua tradição construída na cidade de Rio Tinto-PB¹⁴.

Com estas cenas finalizo a produção imagética e parto para a edição. O que foi coletado mostrou-se suficiente para a pesquisa que desenvolvemos. Esse material mais o acervo da pesquisa que foi construído durante a graduação foi composto juntamente com essas novas imagens para integrar a edição fílmica do filme *Cinemas do interior* (2019)¹⁵.

Bem, o cinema abre as portas para o registro do “outro”, suas memórias, vivências, costumes, singularidades e diferenças. É o cinema etnográfico como capacidade de uma nova linguagem de “apresentar a realidade e não somente transcrever, traduzir ou reproduzir a realidade do real” (Piault, 1999, p. 27). A tarefa da Antropologia Visual, neste sentido, especificamente em nosso caso, mostra que o filme etnográfico estaria na dimensão de apresentar os diversos olhares, a troca e o diálogo partilhado entre “as culturas e seus protagonistas”. A linguagem audiovisual oferece outros processos de saber

¹⁴ Ainda nesse dia, consegui filmar algumas impressões do colaborador com o filme *Zorro e Tonto* (1956), como também algumas imagens exibidas na tela da TV.

¹⁵ Recomenda-se aos leitores assistir o filme para melhor leitura do artigo. Ao todo, foram contabilizados, ao longo do processo de pesquisa com os cinemas na região do Vale do Mamanguape, 103,2 GB de registro audiovisual.

e conhecer, o de conhecer “com” (Ingold, 2015). “A passagem à imagem”, a construção do processo fílmico passa pelas escolhas dos ângulos, das imagens a serem colocadas na edição, das distâncias, das aproximações, da dialogia construída entre observador e observado, que é onde “se constrói a passagem produtiva” (Piault, 1999, p. 28).

A linguagem audiovisual na Antropologia permite a produção colaborativa do trabalho de pesquisa, a partir da visualidade do filme pelos interlocutores mais as suas indagações, reações, gestos e outras performances frente às imagens reproduzidas em tela. Permite-se uma maior possibilidade de entendimento do filme etnográfico em si e a pesquisa social, pois os mesmos nos dão informações e afirmam, ou não, a legitimidade daquela edição em relação às suas experiências de vidas representadas.

Na passagem da realidade para a imagem há uma ordenação particular; o olhar que observa não é apenas uma máquina que registra, ele também escolhe e interpreta. Para legitimar este registro do real e torná-lo não apenas compreensível, mas aceitável, isto é, sujeito a todo tipo de questionamento, convém explicitar as modalidades, entender as condições, identificar as orientações. Assim se constitui uma verdadeira “situação”, ou seja, o espaço de interação define as condições particulares no interior e se apresentam parceiros que não são apenas sujeitos e/ou objetos ou observadores e os observados. O jogo de cada um não cessa simplesmente na disposição particular que privilegiaria o olhar “armado”, como diria Vertov, de um antropólogo-cineasta e que seria, de uma vez por todas, dado a ver. A passagem à imagem supõe um acesso a esta imagem como composição, senão como resultante de uma negociação, de uma transação entre os agentes e sua fabricação (Piault, 1999, p. 29).

Neste ponto, a técnica da montagem (Bruno, 2019; Nakaóka, 2019) é muito importante dentro do processo fílmico, pois a edição é também orientada pelos olhares dos nossos interlocutores. Até porque eles similarmente são editores, pois suas posições e visões, suas narrativas selecionadas pela visão antropológica, só serão substancialmente válidas através do questionamento de seus olhares sobre as imagens que reproduzimos deles, na qual essa validação pode-se dar no processo de filmagem, na negociação de ângulos e enquadramentos, passagens de câmeras às mãos dos observados, no diálogo construído perante a filmagem e nos processos de vídeo-elicitção.

É a montagem que dará ao filme a sua estrutura e a sua significação, que fará emergir os temas do discurso fílmico. A montagem acontece desde a primeira observação até o filme definitivo: no momento da observação, depois da observação, durante a rodagem depois da rodagem; organização grosso modo

daquilo que foi filmado em função dos índices de base e das tomadas de vista para a pesquisa das sequências; montagem definitiva, reorganização de todos os materiais na melhor sucessão salientando a ideia-chave do filme (Ribeiro, 2007, p. 78).

A produção do conhecimento proposto pelo audiovisual possibilita este tipo de abordagem que é a junção das percepções entre as diferentes pessoas, construindo o trabalho fílmico na intenção de almejar uma expressão visual e verbal (áudio) para expor uma “realidade suficiente” (Piault, 1999), isto é, uma construção do “real” que não seja absoluta e estática, mas processual (Barth, 2000) e que proponha novos questionamentos e abordagens com os saberes envolvidos, diminuindo distâncias discursivas e interpretativas (Fabian, 2013; Thomas, 1991) do mundo social estudado.

Trabalho com a práxis de atores e interlocutores profissionais alinhados ao projeto proposto. Cada indivíduo se comporta diante da câmera de maneira única, refletindo sua própria perspectiva. É importante reconhecer que essas *mise en scène* foram influenciadas tanto pelo pesquisador quanto pela própria câmera. Assim, as pessoas filmadas são reais, não figurativas, e seus corpos estão em constante movimento (Barth, 2000 e 2005). Nesse sentido, o filme etnográfico está preparado para lidar com as imprevisibilidades do campo de pesquisa, refletindo uma condição de inversão do controle sobre o “real”.

O trabalho com as memórias coletivas exige que, no filme etnográfico, revelemos as relações que os antigos moradores estabeleceram com o passado dos cinemas e seus contextos sociais. É a interação com o cotidiano que demanda essa revelação.

Si se tienen cuenta estas circunstancias, un análisis de cómo se construye en las interpretaciones del pasado los lenguajes audiovisuales, especialmente el cine, resulta fundamental para comprender cómo diversos componentes de nuestras sociedades se ven a sí mismos y el tipo de relación que establecen con el pasado (Aprea, 2005, p. 39).

Desta forma, com o princípio da antropologia compartilhada de Rouch (2005) e seguindo as discussões teóricas e etnográficas pautadas pela Antropologia Visual, a edição se direciona no sentido de dar aos espectadores do filme etnográfico as diferentes interpretações e recepções dos moradores aos antigos filmes exibidos no Cine Orion e Eldorado. Através de suas memórias, abriram espaços e imaginários que se entrelaçam com o cotidiano, mas que agora, estão em imagem e áudio e nos concebem um entendimento sobre os cinemas do interior e suas relações com a sociedade.

Simultaneamente, transmitir através da montagem, o caráter dialógico de produção das imagens, mostrando os caminhos e as diferentes maneiras compartilhadas no registro do material, evocando as memórias coletivas relacionadas a estes cinemas.

A narrativa fílmica foi construída para elucidar as relações estabelecidas durante a pesquisa sobre os cinemas. Com base no material coletado e nas contribuições dos interlocutores, a edição ultrapassou os 15 minutos estabelecidos para a defesa da dissertação, totalizando 39 minutos. Essa extensão foi necessária para apresentar a totalidade da relação desenvolvida ao longo de anos de pesquisa com os interlocutores. Além disso, a produção reflete a discussão abordada no texto da dissertação. O documentário antropológico é o resultado de um processo de interação (Freire, 2012). O filme, além de evocar as memórias cinematográficas, explora a interação entre os interlocutores, a câmera e o pesquisador, evidenciando as relações dialógicas que possibilitaram tanto a produção fílmica quanto a elaboração da escrita etnográfica.



Figura 6 – Captura da tela do computador. Leitura da imagem da esquerda à direita de quem vê a imagem: Dunga, Pai Herói e Saulo Cavalcanti, em frente ao antigo prédio do Cine Orion, no dia da exibição do filme. Django no evento Cine Saudade, ano 2016. Esse foi o dia e momento que nos conhecemos. Este encontro/diálogo pode ser apreciado entre os 6min 46s e 9min 46s do filme. Fonte: Reprodução do frame do filme.

A interação entre a câmera, o pesquisador e os(as) colaboradores(as) me levaram a refletir profundamente sobre as teorias e métodos na pesquisa. A análise e reanálise do material foram essenciais para a estruturação da dissertação. A câmera desempenhou um papel crucial, ativando e construindo relações recíprocas que aproximaram o campo de pesquisa e os colaboradores, facilitando a cooperação com os objetivos antropológicos propostos. O filme, assim, torna-se uma ferramenta para expor a alteridade construída na

pesquisa antropológica e tornar públicos os diálogos estabelecidos ao longo dos anos com antigos espectadores(as) e trabalhadores(as) do cinema.

Assim, reitero a afirmação inicial deste artigo de que a câmera e o filme são dispositivos potentes para refletir as questões da alteridade, distanciamento e a pesquisa etnográfica. As leituras de Fabian, Barth, Ingold, Strathern e Thomas fizeram-me retornar ao trabalho e evocar essas questões através do filme produzido na dissertação, em que expressamente nas filmagens, no processo de montagem, nas imagens, nas narrativas e diálogos, torna-se propício realizarmos as considerações e reflexões apontadas pelos(as) autores(as).

Portanto, afirmo que a Antropologia Visual não seja inocente ao pensar em sua potência de reflexão teórica-metodológica. Judith e David MacDougall (Barbosa, Cunha, 2006) deixaram bem explicado através do seu conceito de intertextualidade que o filme não se limita apenas ao processo do registro e que as imagens estão para além do seu conteúdo. “O modo como trabalho com a expressão do ‘outro’ enquanto tema constitui uma forma de exprimir diferentes pontos de vista, o que fundamenta as atividades intelectuais específicas aos filmes e aos escritos antropológicos” (Cezar, 2007, p. 182). As imagens são dispositivos que nos concebem imaginação e imaginários, entrelaçam pontos de vistas, assim, portanto, colaboram com reformulações antropológicas e nossos campos de pesquisa.

Advogo hoje a favor de uma “elaboração múltipla” ao invés de “conjunta”, resultando numa forma de cinema intertextual. Este passo pode fazer com que a diferença cultural e geopolítica que separa o realizador do “sujeito”, seja reconhecida mais claramente, a fim de que seja respeitada a integridade de cada voz. Podemos dizer que qualquer filme etnográfico inscreve o texto do realizador no texto de uma outra sociedade: um “cinema intertextual” poderia adotar formas mais complexas como a inclusão de vozes múltiplas, o recurso de interpretações diferentes, a montagem de materiais provenientes de realizadores diversos, a sobreposição de antigos textos sobre novos, etc. Tais aproximações colocariam o filme etnográfico em melhor posição para confrontar visões opostas de uma mesma realidade e para assegurar a reciprocidade das experiências (MacDougall, 1994, p. 74 *apud* Ferraz, 2014, p. 45).

Essa “elaboração múltipla” contribui significativamente para a escrita etnográfica, não apenas incorporando as diferentes vozes no corpo do texto, mas também oferecendo reflexões sobre o campo de pesquisa por meio da análise das performances, narrativas, gestos, olhares e questionamentos evocados pelos participantes durante o processo de

pesquisa antropológica. Nesse sentido, o filme etnográfico, como parte integrante da escrita, concretiza as perspectivas teóricas e metodológicas da pesquisa. Muitas vezes, precisei revisar o filme ou determinadas cenas para entender como os participantes percebem o fenômeno do cinema na região do Vale do Mamanguape-PB. Foi a partir dessas análises de imagens que confrontei alguns posicionamentos teóricos da antropologia e do cinema, que estavam geralmente vinculados à pesquisas em grandes cidades.

Desse modo, trabalhar com a etnografia das memórias cinematográficas através do audiovisual¹⁶, permitiu compreender que o universo social interiorano se (re)produzia e relacionava com os filmes exibidos de forma distinta dos(as) espectadores(as) das grandes cidades. Desse modo, alguns pressupostos teóricos do cinema elaborados nas grandes cidades brasileiras e europeias não cabiam para pensar as circunstâncias sociais e culturais encontradas numa região predominantemente habitada por agricultores, indígenas Potiguara, operários e pequenos comerciantes¹⁷. Assim, pude realizar reflexões sobre o campo de pesquisa, a teoria e a metodologia, consequentemente, da escrita e da estrutura da própria dissertação, quando nas (re)análises do material etnográfico, pude retomar as minhas escolhas teóricas e metodológicas.

Conclusão

Antes de finalizar, é digno de se notar (acredito que boa parte dos(as) antropólogos(as)) que a introdução das imagens na pesquisa antropológica se deu “numa relação difícil” (Novaes, 2009), com alguns olhares retrucados por não as aceitarem como ferramenta científica. A aceitação do filme etnográfico dentro do próprio campo antropológico, em alguns casos e contextos, é ainda resistente. Um bom exemplo que posso oferecer foi a afirmação do professor da disciplina de Seminário de Doutorado ao dizer que “antropólogos visuais seriam inocentes ao pensar que as imagens são suficientes para pensarmos reelaborações teóricas e metodológicas”. Diante dessa afirmação, ao que me parece, se tem por parte de alguns(mas) antropólogos(as) um desconhecimento da história da Antropologia Visual, das suas (re)elaborações teóricas e metodológicas nos

¹⁶ Na pesquisa também trabalhei com análises fílmicas de filmes exibidos na época das atividades dos cinemas estudados.

¹⁷ A pesquisa se concentrou em dois cinemas localizados na cidade de Rio Tinto e Mamanguape. As investigações foram dos anos de 1964 ao final da década de 80, época de atividades das salas de exibição estudadas.

distintos campos de pesquisa realizados(as) por seus diferentes pesquisadores(as), seja em território nacional ou não. Vale destacar, que a partir dos anos 80, David e Judith MacDougall já falavam do cinema intertextual (Barbosa; Cunha, 2006). Um tipo de cinema antropológico que permite a cada edição fílmica e visualização refletir “questões epistemológicas” (Barbosa, Cunha, 2006, p. 24) trabalhadas em diferentes campos de pesquisa em seus artigos científicos.

A partir desse conceito, a relação construída entre realização cinematográfica e pesquisa ou entre pesquisador/realizador e sujeitos do documentário torna-se o foco do problema. O cinema intertextual cria no espaço de realização do filme um ambiente também privilegiado para a reflexão antropológica, pois é pensado como o lugar do encontro, como o espaço em que “observadores” e “observados” não estão essencialmente separados, e em que a observação recíproca e a troca estabelecida foram o centro sobre o qual recaí o foco — intersubjetividades criando intertextualidades (Barbosa, Cunha, 2006, p. 24).

É neste sentido, que o filme etnográfico se torna potente e essencial dentro das nossas pesquisas e nas construções teóricas e metodológicas para pensar a antropologia em suas diferentes frentes de trabalho. Esse foi o objetivo maior deste artigo: refletir a potencialidade epistêmica do filme etnográfico na antropologia e no processo de pesquisa. Como dito anteriormente, não é de minha intenção colocar em níveis de hierarquia do saber qual perspectiva analítica se torna perspicaz para enfrentar os diferentes desafios na pesquisa de campo e à escrita etnográfica. Mas enfatizar que a Antropologia Visual mais os seus métodos e teorias com e da imagem, tornam-se imprescindíveis para ponderar nossos campos de pesquisa. Ainda mais quando vivemos cercados de imagens que são produzidas e compartilhadas por diferentes aparelhos, pois, estamos imersos naquilo que Vilém Flusser (2008) apontou: a sociedade da telemática.

Referências

APREA, Gustavo. *Documental, testimonios y memorias: miradas sobre el pasado militante*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2015.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BARTH, Fredrik. *Por um maior naturalismo na conceptualização das sociedades; O guru e o iniciador: transações de conhecimento e moldagem da cultura no sudeste da Ásia e na Melanésia*. In:

LASK, Tomke. (Org.). *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

BARTH, Fredrik. *Etnicidade e o conceito de cultura*. In: *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política*, v. 1, n. 19, pp. 15-30. 2005. Disponível em: https://www.ppgcspa.uema.br/wp-content/uploads/2015/06/docslide.com.br_barth-etnicidade-e-o-conceito-de-cultura.pdf. Acesso em: 06 out 2024.

BRUNO, Fabiana. *Potencialidades da experimentação com as grafias no fazer antropológico: imagens, palavras, montagens*. *TESSITURAS*, Pelotas, v. 7, n. 2, pp. 198-212 jul./dez., 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/tessituras/article/view/1024>. Acesso em: 06 out 2024.

CASTRO, Celso. (Org.). *Evolucionismo cultural. Textos de Morgan, Tylor e Frazer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CÉZAR, Lillian Sagio. *O filme entográfico por David MacDougall*. Cadernos de campo, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007. Disponível em: file:///C:/Users/Jos%C3%A9%20Muniz/Downloads/cadcampo,+cadernos_de_campo_n16_p179-188_2007.pdf. Acesso em: 06 out 2024.

Cinemas Do Interior (2019). Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/465200972>. Acesso em: 19 nov 2024.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

Chronique d'un été (1961). Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dhmAVJ4_x0Y. Data de acesso : 06 out 2024.

DUSSEL, Enrique. *Europa, modernidade e eurocentrismo*. In: LANDER, Edgar. (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais perspectivas latino-americanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Colección SurSur, CLACSO, 2005.

DONATO, Eduardo. *Os operários do Barão: um diálogo sobre imagens, memórias e condições de existência do operariado brasileiro a partir do caso de Rio Tinto no século XX*. 2017. 342f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

ELIAS, Alexsânder Nakaóka. *Por uma etnografia multissensorial*. *TESSITURAS*, Pelotas, v. 7, n. 2, pp. 266-293, jul./dez., 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/tessituras/article/view/1027>. Acesso em: 23 nov 2024.

ELLEN, Roy; AL. *1990 debate: Human worlds are culturally constructed*. In: INGOLD, Tim. (Org.). *Key Debates in Anthropology*. London; New York: Routledge, 1996.

FABIAN, Johannes. *O Tempo e o Outro: Como a antropologia estabelece seu objeto*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

FALCÃO NETO, José Muniz. *Etnografias das memórias cinematográficas no vale do Mamanguape*. 2019, 223f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

FALCÃO NETO, José Muniz. *Ensinaamentos da Antropologia Visual: experiência docente na graduação*. In: *Encontro De Antropologia Visual Da América Amazônica*, 4, 2020. Anais eletrônicos... Belém: VISAGEM, 2020, pp. 1-15. Disponível em: <https://eavaam.com.br/anais/pdfviewer/ensinaamentos-da-antropologia-visual-experiencia-docente-na-graduacao/>. Acesso em: 08 ago 2023.

GRIMSHAW, ANNA & RAVETZ, AMANDA. *Desenhar com uma câmera? Filme etnográfico e antropologia transformadora*. São Paulo, v. 6, n.1, 2021.

FERRAZ, Ana Lúcia. *Etnografia em filme e ensino de antropologia: apontamentos de sala de aula*. In: (Org) FERRAZ, Ana Lúcia; MENDONÇA, João Martinho Braga. *Antropologia Visual: perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília-DF: ABA, 2014.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FREIRE, Marcius. *Ética e documentário*. In: *Documentário: Estética, ética e representação*. São Paulo: Annablume, 2012.

GALAN, Pérez Beatriz. “Y esto, a mí, para qué me sirve, señorita?”. Implicaciones éticas y políticas de la etnografía en contextos de violencia, pobreza y desigualdad. *Ankúlegi*; 15, pp. 101-114, 2011.

GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott. *Confabulações da alteridade: Imagens dos outros (e) de si mesmos*. In: GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott. (Orgs.). *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

Imagens e memórias: os cinemas no Vale do Mamanguape-PB (2016). Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZCWilKOdgLY>. Acesso em: 06 out 2024.

INGOLD, Tim. *Antropologia não é etnografia*. In: *Estar vivo: ensaios em movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

33ª Reunião Brasileira de Antropologia na abertura do Prêmio Pierre Verger 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=TuOxYZ0zfgE>. Acesso em: 29 out 2023.

MELLO, J. O. de A. *Arqueologia industrial e cotidiano em Rio Tinto*. In: PANET, A. et al. *Rio Tinto: estrutura urbana, trabalho e cotidiano*. João Pessoa: UNIPE, 2002.

Moi, Un Noi (1958). Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=12nq75j-dqw>. Acesso em : 06 out 2024.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *Entre a harmonia e a tensão: as relações entre Antropologia e imagem*. Revista ANTHROPOLOGICAS, Recife, v. 20(1+2), n. 13, pp. 9-26, 2009.

NOEL, Gabriel D. *Algunos dilemas éticos del trabajo antropológico con actores implicados en actividades delictivas*. *Ankúlegi*, n. 15, pp. 127-137, 2011. Disponível em: <https://aldizkaria.ankulegi.org/index.php/ankulegi/article/view/44>. Acesso em: 23 nov 2024.

Pétit a Pétit (1972). Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bNaEbUaBUc0&t=1946s>. Acesso em: 06 out 2024.

PIAULT, Marc Henri. *Espaço de uma antropologia audiovisual*. ECKERT, Cornelia; MONT-MÓR, Patricia. (Orgs.). *Imagens em foco: novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

RIBEIRO, José da Silva. *Antropologia Visual*. In: *O filme etnográfico*. Porto Alegre: Edições Afrontamento, 2007.

ROUCH, Jean. *O filme etnográfico*. In: LABAKI, Amir (Org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, p. 66-102, 2015.

SAMAIN, Etienne. *Os riscos do texto e da imagem – Em torno de Balinese Character (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, n. 14, pp. 63-88, 2000. Disponível em: <https://revistas.usp.br/significacao/article/view/90617>. Acesso em: 23 nov 2024.

SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens?*. São Paulo: Editora Unicamp, 2012.

STOCKING, George W. *Colonial Situations: essays on the contextualization of ethnographic knowledge*. Madison: University of Wisconsin Press, 1991.

STRATHERN, Marilyn; Al. “1989 debate: The concept of society is theoretically obsolete. In: INGOLD, Tim. (Org.). *Key Debates in Anthropology*. London; New York: Routledge, 1996.

STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. Tradução: Iracema Dullei, Jamille Pinheiro e Luísa Valentini. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

THOMAS, Nicholas. *Against Ethnography*. Cultural Anthropology, American Anthropological Association, v. 6, n. 3, pp. 306-322, 1991. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/656438?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 23 nov 2024.

Recebido em 30 de novembro de 2023.

Aceito em 18 de outubro de 2024.

Dossiê: Antropologia, Cinema e Novas Tecnologias**Recife e o Hermes roubado: imagens, mitos e imaginário sobre a circulação na cidade**

Jesus Marmanillo Pereira

Universidade Federal da Paraíba

jesus.marmanillo@academico.ufpb.br<https://orcid.org/0000-0001-5220-5567>**RESUMO**

Tomando como objeto de pesquisa o metrô de Recife, o presente artigo visa explorar o imaginário urbano, apontando imagens paradoxais sobre a mobilidade urbana, o mito do progresso técnico e o turismo local. Nos valem das contribuições de Gilbert Durand (2012), Danielle Rocha Pitta (2017) e do estudo de Thomas Poell, David Nieborg e José Van Dijck (2020) que possibilitaram compreender uma estrutura mítica fundacional nas camadas mais profundas de duas situações históricas que marcam a história desse meio de transporte popular, e como elas dialogam com as pulsões e outros contextos, como o da Copa de 2014 e da plataformização. A pesquisa seguiu um viés sócio-histórico focado em instituições e atores sociais inseridos no contexto de produção de um imaginário e de representações sobre a circulação na cidade, dialogando, portanto, com o sociólogo Howard Becker (2019) e sua perspectiva de situar as narrativas sobre a sociedade em relação a determinados contextos sócio-organizacionais.

Palavras-chave: Tecnologia; Antropologia Urbana; Imagens; Plataformização.

Recife and the stolen Hermes: images, myths and imaginaries about circulation in the city

ABSTRACT

Taking the Recife subway as the object of research, this article aims to explore the urban imaginary, highlighting paradoxical images of urban mobility, the myth of technical progress, and local tourism. We draw on the contributions of Gilbert Durand (2012), Danielle Rocha Pitta (2017), and the study by Thomas Poell, David Nieborg, and José Van Dijck (2020), which allowed us to understand a foundational mythical structure in the deeper layers of two historical situations that mark the history of this popular mode of transportation, and how they resonate with impulses and other contexts, such as the 2014 World Cup and platformization. The research followed a socio-historical approach, focusing on institutions and social actors within the context of producing an imaginary and representations of urban circulation, thus engaging with sociologist Howard Becker (2019) and his perspective of situating societal narratives in relation to specific socio-organizational contexts.

Keywords: Technology; Urban Anthropology; Images; Platformization.

Recife y el Hermes robado: imágenes, mitos e imaginarios sobre la circulación en la ciudad

RESUMEN

Tomando como objeto de investigación el metro de Recife, el presente artículo tiene como objetivo explorar el imaginario urbano, señalando imágenes paradójicas sobre la movilidad urbana, el mito del progreso técnico y el turismo local. Nos basamos en las contribuciones de Gilbert Durand (2012), Danielle Rocha Pitta (2017) y el estudio de Thomas Poell, David Nieborg y José Van Dijck (2020), que permitieron comprender una estructura mítica fundacional en las capas más profundas de dos situaciones históricas que marcan la historia de este medio de transporte popular, y cómo dialogan con las pulsiones y otros contextos, como el de la Copa del Mundo de 2014 y la plataformaización. La investigación siguió un enfoque sociohistórico centrado en las instituciones y los actores sociales insertos en el contexto de producción de un imaginario y de representaciones sobre la circulación en la ciudad, dialogando, por lo tanto, con el sociólogo Howard Becker (2019) y su perspectiva de situar las narrativas sobre la sociedad en relación con determinados contextos socio-organizacionales.

Palabras clave: Tecnología; Antropología Urbana; Imágenes; Plataformización.

Introdução

Filho de Jápeto, mais que todos fértil em planos, alegras-te de ter roubado o fogo e enganado minha inteligência, o que será uma grande desgraça para ti próprio e para os homens futuros. Para compensar o fogo lbes darei um mal, com o qual todos se encantarão em seu espírito, abraçando amorosamente seu próprio mal (Hesíodo, 2012, p. 55).

Escritos como os poemas de Hesíodo (Teogonia e os trabalhos e os dias) ou o de Ésquilo (Prometeu acorrentado), possibilitam acompanhar a narrativa sobre Prometeu, conhecido por roubar o fogo dos deuses e entregar para os homens, que adquiriram, assim, o conhecimento técnico para domínio da natureza. Com Gilbert Durand (1999; 2012), compreendemos que esse mito é fundante da ciência moderna, gerando também uma crítica sobre a possibilidade de ciência, tão avançada e abstrata, ser capaz de se afastar das práticas cotidianas e dos aspectos mais antropológicos da vida.

Assim, o presente artigo visa analisar o imaginário urbano de Recife, Pernambuco, atrelado a mobilidade cotidiana daquela metrópole. Para tanto, tivemos como foco o metrô da capital, já que se trata de um objeto técnico moderno e diretamente ligado ao disciplinamento e controle do tempo e do espaço. Desse recorte, selecionamos dois momentos: o de sua implementação, na década de 1980, e o próximo da Copa do Mundo de Futebol, realizada no Brasil em 2014, quando passou a ser pensado como infraestrutura para o turismo esportivo.

Portanto, consideramos o mito de Hermes, um deus ambíguo, com valores morais e papéis, às vezes, contraditórios. Essa sua característica aponta para a possibilidade de coexistência de múltiplos papéis, sem a necessidade de eliminação de um ou de outro. Isso indica a importância de se considerar a pluralidade de narrativas, de atores e de situações que podem ser conectadas a um determinado imaginário. Hermes possui a capacidade de transitar em todos os mundos, ultrapassando quaisquer fronteiras, e reforçando a importância da construção da mediação entre dois pontos ou mais. Possibilita, assim, uma valorização do processo em detrimento de um objetivismo cego pautado em binarismos excludentes.

Partimos da hipótese de que as narrativas que estruturam um imaginário da grande Recife moderna caracterizam um paradoxo em relação à pobreza urbana, em seu processo de invisibilização. Essa contradição remete à relação entre os mitos de Prometeu e Hermes, fazendo-nos pensar no mito da tecnologia e ciência moderna e seus gestos de

engessar, separar as coisas em lugares, disciplinar e especializar em relação a outro pensamento que valoriza o contraditório, a pluralidade, a coexistência e o contato.

Por esse caminho, nos valem dos estudos de Durand (2012), privilegiando uma perspectiva de imagens que não é presa à materialidade positiva da “moldura fotográfica”, mas está presente em um conjunto de narrativas, artefatos, gestos e símbolos. Dessa forma, tivemos uma etnografia orientada pelas noções de imaginário, bem como a categoria plataformização (Poell; Nieborg; Van Djick, 2020) necessária para interpretar como a mobilidade pode ser pensada em relação a questões como a economia informacional, o mercado de turismo e a governança.

Em termos metodológicos, nos orientamos pela noção de mitanálise (Durand, 1985) que pressupõe um foco de observação no fluxo das práticas, instituições e documentos, dando ênfase aos processos diacrônicos que marcam o nível fundador dos mitos e suas relações com os símbolos. Em outra escala, tais aspectos são relacionados aos grupos sociais, às narrativas, memórias e ações que constituem um rico campo para a etnografia mais próxima de um viés sócio-histórico. Em termos de coleta de dados, isso significou captar as imagens sobre o fenômeno em jornais da época e em estações do metrô, perceber imagens em trechos de canções e na poesia de artistas locais, e observar as Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) ligadas ao uso do metrô e à construção de itinerários.

Os dados possibilitaram interpretar que a mobilidade urbana no Recife constitui um ambiente polifônico, marcado por uma multiplicidade de vozes que “se cruzam, relacionam-se, sobrepõem-se umas às outras, isolam-se ou se contrastam” (Canevacci, 2004, p. 17). Portanto, foi necessário compreender as representações sobre a cidade como maneiras de contar e relatar a paisagem urbana e a tecnologia a partir de determinados grupos e contextos organizacionais (Becker, 2009). O artigo foi organizado em dois tópicos que apresentam reflexões sobre o imaginário de acordo com essas formas de narrar.

Mobilidade, imaginário e plataformização: algumas aproximações em Recife

Segundo Gabriel Girão (2022), o sistema de metrô do Recife foi o terceiro construído no Brasil, após os do Rio de Janeiro e São Paulo. Em termos de abrangência, ele possui 71km e é superado apenas pela malha metroviária paulista. Segundo a

Companhia Brasileira de Transportes Urbanos (CBTU), esse sistema pernambucano é estruturado em duas grandes linhas (Centro e Sul) que atendem quatro municípios¹ da região metropolitana da grande Recife, transportando 195 mil pessoas por dia². Contudo, em seu momento inicial, o Jornal Diário de Pernambuco, de 10 de março de 1985, destacou que esse transporte possuía capacidade para transportar até 40 mil passageiros, além de um alto nível de segurança, e que podia gastar menos de dois minutos entre uma estação e outra. Assim, verificamos que há um aumento considerável da capacidade de transporte da década de 1980 em relação aos dias atuais. Vale ressaltar que a ideia de velocidade era uma característica associada a esse artefato tecnológico. Esse segundo aspecto também foi enfatizado na primeira página do Jornal Diário de Pernambuco do dia seguinte, 11 de março de 1985, quando explicava que o metrô gastaria 24 minutos entre Jaboatão e Recife, contra os 50 minutos gastos de ônibus.

Antes disso, esse tipo de transporte só poderia ser observado em matérias jornalísticas sobre as grandes metrópoles ou em filmes como “*The Warriors*: os selvagens da noite” que, durante a década de 1980, trazia uma narrativa heroica de uma gangue atravessando a cidade de Nova York por meio do sistema de metrô. No próprio movimento Mangubeat, Chico Science percebia o metrô como conectado em uma ampla rede que resultava nas relações assimétricas na cidade, caracterizadas nas formas como determinados atores sociais se deslocavam. Assim, ele cantava o seguinte trecho, na canção “A cidade” (1994): “coletivos, automóveis, motos e metrôs. Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs (Science, 1994c).

Na sociologia urbana de Chicago, Robert Park (1967, p. 30) já apontava que “todas as coisas que tendem a ocasionar a um mesmo tempo maior mobilidade e maior concentração de populações urbanas — são fatores primários na organização ecológica da cidade”. Resultando, disso, unidades ecológicas e econômicas que acabam por caracterizar divisões do trabalho, multiplicações das ocupações e profissões. Já quando se pensa a relação entre cidade e mobilidade, Mimi Sheller e John Urry (2006) notam que, se no início do século XX os pesquisadores da escola de Chicago percebiam as mobilidades como um dos principais índices para se compreender o metabolismo de uma cidade, atualmente é possível falar de um novo urbanismo que considera as cidades como espacialmente abertas e atravessadas por diferentes tipos de mobilidades, caracterizadas em fluxos de pessoas, mercadorias e informações. Dessa maneira, não poderíamos pensar a cidade com suas

¹ Recife, Jaboatão, Camaragibe e Cabo de Santo Agostinho.

² Ver: <https://encurtador.com.br/gH8NZ>. Acesso em: 3 fev. 2024.

unidades ecológicas isoladas por fronteiras bem definidas, mas devemos vê-las atravessadas por fluxos e contatos.

A situação da mobilidade nunca foi fácil, mas, nos últimos anos, também não é nada animadora, já que Recife ocupa a 24ª posição mundial em termos de congestionamento, segundo o levantamento do ranking anual *Traffic Index*, produzido pela empresa holandesa Tomtom³, divulgada na rádio Central Brasileira de Notícias (CBN)⁴, em março de 2022. Nesse contexto, considerando a observação de Sheller e Urry (2006), é interessante podermos compreender o transporte público como fundamental nesse papel de conexão de fluxos, transportando trabalhadores de um lado a outro da cidade, ou das cidades dormitórios até as áreas centrais de Recife. Isso sinaliza que as unidades ecológicas não podem ser pensadas como mosaicos de fronteiras fechadas, mas com certa porosidade diplomática que expressa outras relações de poder no âmbito cotidiano.

É possível destacar que tanto a questão da velocidade nos grandes corredores urbanos para o transporte público quanto a ideia de uma especialização e morfologia dos espaços sociais e avanços tecnológicos na mobilidade, são diretamente associados ao mito prometeico que é constituinte da ciência moderna⁵ e que estrutura todas essas maneiras de gerir, dominar e organizar a vida. Todos esses aspectos são experienciados por pessoas que lhe atribuem sentidos, pois, como já observava Danielle Rocha Pitta (2017), o ser humano imagina e atribui significados que vão além da funcionalidade dos atos ou objetos e, ao fazer isso, adentram o plano do simbólico, ou seja, operam com símbolos constituintes do imaginário. Antes de avançar, é importante explicar que

O imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito e no qual, reciprocamente, como provou Piaget, as representações subjetivas se explicam pelas acomodações anteriores do sujeito ao meio objetivo (Durand, 2012, p. 41).

³ Desde 2013, essa empresa passou a percorrer cidades brasileiras com carros munidos de câmeras capazes de captar imagens em 360°. Esses dados possibilitam o aprimoramento de mapas e modos de interação urbana, pois geram informações sobre alterações no trânsito, como congestionamentos, sinalizações nas pistas, entre outros.

⁴ Ver: <https://abrir.link/spdNa>. Acesso em: 29 nov. 2023.

⁵ Para Durand (2004), o mito do ocidente venera a positividade dos objetos, das máquinas e dos fatos históricos. Ele considera que o progresso industrial e técnico são constituintes de um imaginário “progressista”, que se opõe paradoxalmente como destruidor de mitos.

Essa perspectiva a respeito do imaginário é fundamental para se problematizar o comportamento de uma negação geral dos congestionamentos e do tempo lento, que sempre serve de justificativa para soluções como a construção do metrô, de aplicativos que calculam os caminhos mais rápidos e de reformas urbanísticas. De fato, há um imaginário racional de velocidade expressado por meio de símbolos que, por décadas, são descolados de uma prática cotidiana de movimento lento e desconfortável em Recife. Apesar disso, ainda orientam comportamentos e são influenciados pelas experiências.

Por esse viés, seria fundamental compreender como o sujeito interage com o mundo objetivo ao seu redor, influenciado por impulsos e desejos que atribuem sentido a maneira como se imagina o mundo, mobilizando emoções como medo, conforto, coragem, entre outras. Nesse sentido, tanto as representações são influenciadas pelas experiências no meio quanto as percepções de imaginário atuam na forma como interagimos com o mundo. O ambiente aparece, assim, de duas maneiras: influenciando os saberes e sendo influenciado pelos saberes, não compondo, portanto, um sistema fechado. Maria Cecília Teixeira e Alberto Filipe Araújo (2009) observam que o imaginário também pode ser identificado como mito, significando:

Um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e schémes⁶ que tende a se compor em relato, ou seja, que se apresenta sob forma de história. Por este motivo ele já apresenta um início de racionalização. O mito é um relato fundante da cultura: ele vai estabelecer as relações entre as diversas partes do universo, entre homens e o universo, entre homens entre si. Por sua construção, próxima da composição musical que comporta refrões, repetições, o mito tem sempre uma dimensão pedagógica. É ainda função do mito fornecer modelos de comportamento, ou seja, permitir construção individual e coletiva da identidade (Pitta, 2017, p. 23).

Por fim, é interessante pontuar que uma das melhores maneiras de observar o imaginário e suas expressões é por meio do trajeto antropológico, existente na “incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimação objetivas que emanam do meio cósmico e social (Durand, 2012, p. 41).

⁶ Grosso modo, o *Schéme* é anterior as imagens e corresponde a uma tendência geral dos gestos, fazendo a junção entre os gestos inconscientes e as representações. Já o arquétipo é a representação dos *schémes*. Imagem primeira de caráter coletivo e inato. Ele constitui o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais. Assim, o *schéme* da subida vai ser representado pelos arquétipos (imagens universais) do chefe, do alto; o *schéme* do aconchego, pelos da mãe, do colo, do alimento. Já o símbolo evoca algo ausente ou impossível de ser percebido. É uma representação que faz aparecer um sentido secreto e é presente nos rituais, mitos, literaturas e artes (Pitta, 2017).

É oportuno dizer que o metrô surgiu na década de 1980 como um artefato tecnológico e símbolo de velocidade, que passou a integrar o cotidiano do recifense, juntamente com todos os outros que buscam racionalizar o tempo na cidade. Mas, também, que ganhou outros significados ao longo do tempo, passando a compor o universo simbólico da cidade. Desse modo, dialogou com narrativas fílmicas norte-americanas, músicas e com experiências de outros estados, pois, como percebeu Gilberto Freyre⁷, não se tratava de um “metrô tatu” (como o de São Paulo), mas de um que “rodava” na superfície e marcava uma novidade até então desconhecida.

Considerando a perspectiva do Mitema (Durand, 1985)⁸, ou seja, da menor unidade estrutural do mito que se repete e se combina de diferentes formas, carregando consigo significados simbólicos, podemos compreender que todas as imagens universais convergem com as experiências e as percepções para a construção de uma ideia de mobilidade do metrô em Recife. Para compreender essa complexidade, é necessário navegar sobre imagens, compreendendo que

a imagem não se transmite somente sob forma visual, pois temos ainda a imagem poética, a imagem musical, estas tendo ainda várias formas de apresentação seja na dança, no teatro, no cinema, etc. E além destas imagens, ainda existe a interior, não exprimida, que toma forma nos sonhos de cada um; imagens ou oníricas ou criadas conscientemente, entretidas e alimentadas dia a dia (Pitta, 1975, p. 65).

Nesse sentido, é possível “mapear” a cidade de Recife em uma série de relatos cujos personagens, imagens e eventos emergem na duração da própria mobilidade na urbe. É possível perceber imagens e símbolos nas canções “A cidade” (1994) ou “Rios, Pontes & *Overdrives*” (1994) de Chico Science e Nação Zumbi. São relatos que possuem elementos constituintes do mito da cidade moderna, mas, ao mesmo tempo, trazem elementos contextuais ricos que demonstram a riqueza e criatividade do imaginário local. Na canção “A cidade”, Chico Science canta: “coletivos, automóveis, motos e metrôs. Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs”, sinalizando uma equivalência entre tipo de transporte e estratificação social que marca fortemente o imaginário local.

⁷ Diário de Pernambuco, 13 de março de 1985.

⁸ O autor considera que tais mitemas possibilitam observar estruturas psicológicas e culturais mais profundas de uma sociedade, portanto, de seu imaginário. São constituintes dos mitos, possibilitando-lhe a expressão simbólica das experiências humanas em seus aspectos mais universais e elementares, auxiliando, assim, a manutenção e re(estruturação) de coesões cultural e social.

Essas letras de Chico Science relatam a experiência cotidiana das pessoas que transitam na cidade, sendo um rico campo para se refletir sobre o mito de Hermes, ao mesmo tempo em que demonstra inquietação e aponta algumas contradições do progresso, diretamente associado ao mito de Prometeu. Dos gestos e pulsões cotidianas aos mitos fundacionais, esse breve experimento demonstra a potência dessa abordagem em um viés etnográfico.

Já, na Copa do Mundo de 2014, a cidade de Recife teve um acréscimo populacional temporário de turistas, fazendo com que o simples ato de transitar pela cidade se tornasse uma epopeia ainda mais heroica que aquela já enfrentada cotidianamente pelos trabalhadores. Para se ter ideia, o site Superesportes⁹ informou que aproximadamente 400 mil turistas estiveram em Pernambuco, dentre os quais 39,31% do total era estrangeiro dos Estados Unidos, Costa Rica e Alemanha.

Nessa situação, o sistema de metrô passou a integrar outras possibilidades de usos e imaginários distintos em relação às décadas passadas. Um marco que aponta essa distinção é que, dois dias antes do primeiro jogo da Copa, foi liberada¹⁰ uma passarela, que custou cerca de R\$ 26 milhões, construída para conectar o Aeroporto Internacional Gilberto Freyre até a estação de metrô “Aeroporto” na linha Sul, que vai de Cajueiro Seco até a estação Joana Bezerra (ponto de baldeação com a linha Centro).

De forma explícita, tem-se um contexto de cidade que, pelo viés de David Harvey (2012), estaria servindo como lugar de investimento do excedente de capital, portanto, dentro de uma complexa análise que envolve a relação entre mercado, cidade, construção civil e percepção de cidade. Logo, aquele sistema de transporte que, na música e arte local, compunha um sistema de mobilidade ligados ao cotidiano dos atores locais migrantes e homens comuns, passa a ser mais vinculado ao setor de serviços de turismo.

Quanto à conectividade entre pessoas, lugares e informações, vale ressaltar que, segundo o JC Trânsito (2014), o metrô de Recife estava desenvolvendo um aplicativo para ser lançado até a Copa do Mundo que houve no Brasil. O aplicativo possuiria informações sobre o clima, os terminais de ônibus integrados nas estações e até mesmo um banco de dados sobre os pontos turísticos da cidade. Segundo o site:

Em meio aos vários problemas que têm ocorrido no metrô do Recife, como atrasos, trens quebrados, estações sucateadas e camelôs ocupando o espaço dos

⁹ Ver: <https://abrir.link/jJwwd>. Acesso em: 15 abr. 2024.

¹⁰ Ver: <https://encurtador.com.br/Wf6D2>. Acesso em: 29 jan. 2024.

usuários, o Metrorec testa um aplicativo para tentar melhorar a vida de quem depende do transporte sobre trilhos. **O totem informativo vai começar a funcionar até a Copa do Mundo nas estações Cosme e Damião, Aeroporto, Tancredo Neves e Rodoviária, Recife, Jaboatão e Camaragibe.** Para os usuários que têm smartphone, o aplicativo pode ser baixado. Com o serviço, as pessoas vão poder se informar sobre operação das linhas, traçar rotas e saber como está o clima na estação. Também será possível verificar pontos turísticos localizados perto de cada estação (JC Trânsito, 2014, n.p, grifos meus).

A localização dos totens informativos foi distribuída em pontos estratégicos ao turista que se deslocasse pelo Recife Antigo, aeroporto, área hoteleira de Boa Viagem em direção ao estádio Arena Pernambuco, onde ocorreram os jogos da Copa. Segundo o assessor de imprensa da Superintendência de Trens Urbanos do Recife, Salvino Gomes Silva Filho, o aplicativo poderia ser baixado nas plataformas *Android*, *IOS* e *Windows Phone*.

Com uma funcionalidade próxima, encontramos o *Trainsity Recife Metro*¹¹ no aplicativo *PlayStore*. Trata-se de um aplicativo que mostra todo o mapa da rede de metrô, suas conexões com as linhas de trem a diesel e terminais de ônibus. Ele possibilita abrir as localizações das estações e traçar rotas de um ponto a outro da malha ferroviária da cidade. Fato que dialoga diretamente com uma ideia de *smart cities* (cidades inteligentes) que, segundo Alves, Dias e Seixas (2019, p. 2), trata-se de um conceito que “associa as oportunidades da revolução digital, como a crescente difusão e capacidade de computação das novas tecnologias, à inovação social e à integração de mecanismos e ações de gestão e planejamento de espaços urbanos”. Esse viés tecnológico implicou em novas práticas e na construção de uma imagem de mobilidade urbana para aqueles tempos de Copa do Mundo. Desse modo, é importante considerar que:

Esta “viragem da mobilidade” nas ciências sociais é particularmente relevante para o atual desenvolvimento de **tecnologias móveis para dispositivos portáteis baseadas na geolocalização**. A maioria dessas tecnologias aumenta o ambiente urbano de seus usuários com recursos informacionais geolocalizados que podem ser recuperados do dispositivo portátil (**supostamente equipado com o software adequado**) quando o usuário está próximo deles. As tecnologias geolocalizadas são, portanto, concebidas para **remodelar a experiência de mobilidade em ambientes urbanos**. Alguns destes sistemas também são dotados de capacidades para **mapear as entidades geolocalizadas**, tais como recursos virtuais e pessoas (através da mediação dos seus dispositivos portáteis), e disponibilizar esses mapas em constante evolução

¹¹ Ver: <https://trainsity-recife-metro.softonic.com.br/android>. Acesso em: 29 nov. 2023.

aos utilizadores. Nesse caso, as telas dos dispositivos móveis tornam-se uma espécie de espaço público no qual pessoas são conectadas (Licoppe; Guillot, 2006, p. 158, grifos meus).

Por esse viés, é praticamente impossível não considerar que os aplicativos de localização vinculados ao metrô e as próprias reformas de construção da passarela para integrar o aeroporto internacional à estação aeroporto, na linha Azul, não esteja vinculada ao sentido de influenciar a experiência de mobilidade urbana atrelada ao turismo esportivo. Provavelmente, foi por isso que, em maio de 2014, foi lançado o *Trainsity Recife Metro*, que teve sua última atualização em 5 de agosto de 2024 e mais de 1.000 *downloads*.

Esse aplicativo é um produto da empresa paulistana Dominoc 925¹², especializada em tecnologias geoespaciais e especialista em Sistema de Informações Geográficas (GIS). A relação do aplicativo dessa empresa com o sistema de metrô, com os usuários e com a perspectiva político administrativa de determinados contextos reflete uma perspectiva de infraestrutura de dados, de mercado e de governança, cabendo, portanto, uma análise a respeito do fenômeno da plataformização (Poell; Nieborg; Van Djick, 2020).

Sobre o *Trainsity Recife Metro*, notamos que a empresa informa, nos “detalhes” do produto, que possui anúncios exibidos pelo desenvolvedor do aplicativo. Averiguando minuciosamente a descrição e as características do aplicativo, encontramos o item “Permissão do ID de publicidade”, que significa que há a permissão para que os desenvolvedores e profissionais de marketing monitorem a atividade para fins publicitários. Esse aspecto traz à tona os dois primeiros pontos elencados por Thomas Poell, David Nieborg e José Van Djick (2020), ou seja, há um arranjo de mercado capaz de agregar atores externos por meio de anúncios e, ao mesmo tempo, um processo de “dataficação” expressa na coleta de dados. Eles explicam que, a partir da coleta de dados, é possível realizar um processamento algorítmico para se obter tendências e orientações para uma ampla variedade de atores externos.

Essa situação pode ser compreendida dentro do que Manuel Castells (1999) chama de economia informacional, que é baseada no processamento das informações, em um paradigma tecnológico que possibilita o aceleração do processo de mundialização do capital. Já Steven Levy (2012) observa a relação com o mercado e utiliza o termo “onívoro” para explicar a maneira como o capital se apropriou dos *geodados* para metabolizar seu

¹² Em 13 de agosto de 2024, foi lançado o aplicativo *Trainsity World*, contendo mapas das malhas ferroviárias de dezessete cidades de vários países, como Canadá, Indonésia, Holanda, Japão, Filipinas, Brasil, China, entre outros.

próprio sistema. Em uma linha próxima, Poell, Nieborg e Van Djick (2020) citam esse tipo de comportamento como uma espécie de “imperialismo de plataforma”, contudo, eles se referem a empresas norte-americanas como a *Google* e a *Meta*, que têm alcance global. Essas abordagens que contextualizam os modos de produção, o trabalho e as relações de poder marcam o viés da economia política crítica (Poell; Nieborg; Van Djick, 2020).

Seja no ritmo e velocidade dos trechos curtos do “poema trem de ferro” de Manuel Bandeira ou na canção “A cidade” de Chico Science e Nação Zumbi, a velocidade e a circulação são aspectos que marcam a continuidade da narrativa, mesmo em situações posteriores. O processo que mescla elementos diacrônicos em relação a uma sincronia combinatória é constante na construção de um imaginário urbano sobre a mobilidade. Assim, segue o mito prometeico, por meio do conhecimento técnico até chegar na Revolução Industrial 3.0, cuja característica marcante é a produção e o gerenciamento de informação.

O caso do metrô de Recife é emblemático, já que se trata de um mesmo objeto, compreendido em dois contextos distintos que mobilizam representações sobre a cidade (do trabalho, do turismo e da expansão metropolitana) e as representações dos usuários (turistas, trabalhadores, estudantes).

A linha Centro no Circuito da Copa do Mundo

Em um primeiro momento, na década de 1980, o metrô foi pensado como totalmente atrelado a uma política de Estado. A ideia do metrô era existente desde o plano de desenvolvimento integrado do governo estadual de Pernambuco, em meados da década de 1970. Contudo, esse projeto tinha como objetivo propiciar um transporte público com uma economia de 20% em relação às passagens de ônibus para 280 mil usuários. O projeto foi patrocinado pela Empresa Brasileira de Transportes Urbanos (Diário de Pernambuco, 1985) e mobilizou a economia nacional e local, aglutinando empresas como a Odebrecht, Job Vigilância, Santa Matilde, entre outras, que anunciavam em suas propagandas a participação na construção do metrô¹³.

Já sobre o contexto dos grandes eventos como a Copa das Confederações ou a Copa do Mundo de 2014, vale ressaltar que o sistema de metrô apareceu como uma alternativa principal para o problema da mobilidade. Isso trouxe, também, um projeto de

¹³ Tal dado pode ser verificado nas páginas do jornal Diário de Pernambuco de março de 1985.

construção de outra representação de Recife, sinalizando um contexto distinto daquele primeiro analisado aqui. Para se ter uma ideia disso, basta uma leitura da matéria “Torcedores poderão pegar metrô de graça até a Arena Pernambuco: onde estações vão admitir passageiros que mostrem ingresso para estádio. Motoristas vão contar, ainda com estacionamento em três shoppings” (G1, 2013)¹⁴.

Além da passagem de graça, outro dado que chama a atenção é a distribuição das onze estações circuito (Cajueiro Seco, Aeroporto, Tancredo Neves, Shopping, Antônio Falcão, Largo da Paz) na linha Azul do metrô, localizada próximas da zona sul da cidade do Recife onde há o aeroporto, shoppings e a praia de Boa Viagem. Duas no centro da cidade, que possibilitavam fácil acesso aos estádios dos principais times pernambucanos e Recife Antigo, e as três últimas estações finais da linha Centro 1 (amarela) que davam acesso às estações Rodoviária Cosme Damião e Camaragibe. Cada estação do circuito da Copa recebeu um totem eletrônico que funcionava em português, espanhol e inglês, possibilitando que o usuário pudesse traçar rotas de um ponto a outro, entre as estações da rede ferroviária.

¹⁴ Ver: <https://encurtador.com.br/tllK8>. Acesso em: 29 nov. 2023.



05/06/2013 12h45 - Atualizado em 05/06/2013 13h26

Torcedores poderão pegar metrô de graça até a Arena Pernambuco

Onze estações vão admitir passageiros que mostrem ingresso para estádio. Motoristas vão contar, ainda, com estacionamento em três shoppings.

Do G1 PE

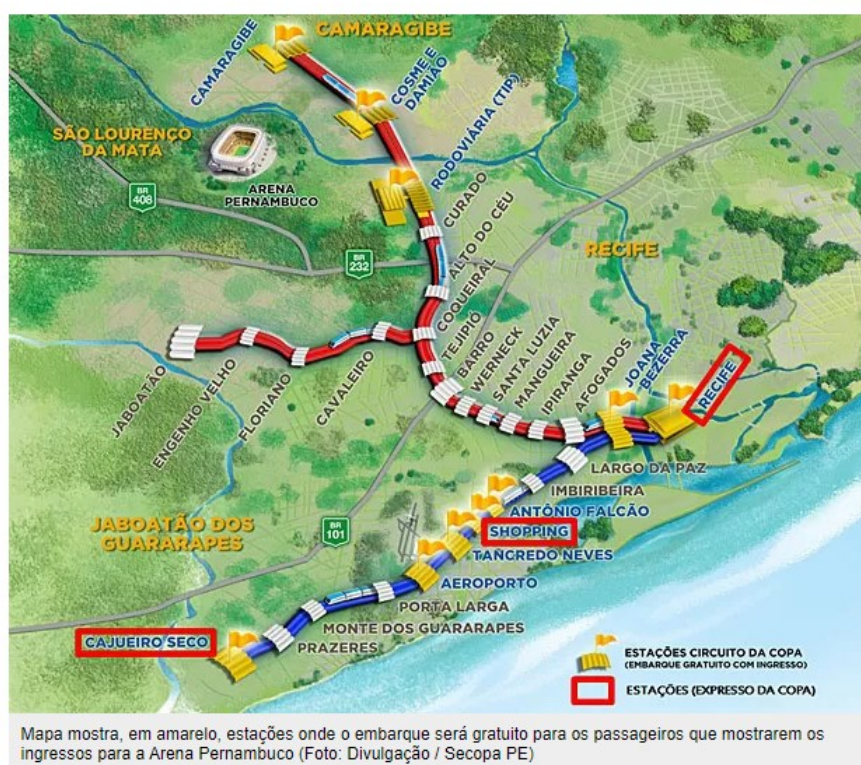


Figura 1 – Circuito da Copa. Fonte: G1, 2013.

Apesar desse trajeto traçado e equipado pela administração pública, seria possível pegar um coletivo na frente do aeroporto e se valer do sistema de integração com a estação barro, trajeto que possibilitaria ao turista ter acesso a uma área alta de morro e descortinar a ideia de cidade que o trajeto mais institucional construía. Assim, seria possível visualizar as muitas camadas temporais da cidade, a aglutinação de casas populares nos morros em primeiro plano, com arranhas céus concentrados próximos a praias, como uma imagem de fundo em terceiro plano. Se o mito de Prometeu está presente na ideia estatal de progresso comum em ambas as situações (as décadas de 1980 e 2010), pautado nos

avanços tecnológicos, o de Hermes é fundamental para o exercício etnográfico sobre esse fenômeno urbano imerso em mitemas. Assim, vale considerar que

A arte de revelar o que está mascarado, através da interpretação etnográfica, mesmo realizando isso com furto, ação que na Antiguidade era protegida justamente por aquele Deus [Hermes]. O Paralelo entre a descrição antropológica e o mensageiro dos deuses se baseia na contínua inversão metodológica que torna familiar o que é estranho e estranho o que é familiar. [...] Nesta vizinhança que deve ser distanciada se situa a arte hermética e etnográfica da decodificação das mensagens urbanas. A arte de interpretar (Canevacci, 2004, p. 30, grifos meus).

Portanto, a arte de descobrir o que é ocultado é possível à Hermes, justamente por conta da capacidade de deslocamento. Verificamos que o deslocamento via “circuito da Copa” também oculta outra perspectiva imaginária de cidade moderna. Para o sociólogo Becker (2009, p. 29), “a forma e o conteúdo das representações variam porque as organizações sociais variam”. O autor explica que elas não moldam apenas o que é feito, mas também operam com as percepções dos usuários e os padrões que utilizam para julgar. O que nos faz pensar que aquele transporte público recifense passou a ser pensado também em relação às realidades dos torcedores americanos, alemães, costarriquenhos, entre outros.

Assim, talvez seja importante dizer que inicialmente o metrô foi projetado de acordo com o cálculo populacional das áreas cobertas pelas estações na época de sua implementação. Porém, a própria expansão da cidade e o acréscimo de turistas nas linhas durante a Copa do Mundo de 2014 gerou uma situação de colapso. Naquele contexto, a socióloga Ana Paula Portela, do grupo Direitos Urbanos do Recife, apontou o problema e o impacto desses eventos esportivos para os moradores e trabalhadores que cotidianamente transitavam de metrô (Costa, 2013).

Para entendermos melhor essa questão, basta lembrar que a estação de metrô Cosme Damião, a mais próxima da Arena Pernambuco e que foi projetada para receber aproximadamente 20 mil passageiros diariamente, teve que lidar com a influência de um estádio cujo primeiro jogo atraiu 25 mil torcedores, dos quais 75% utilizaram o metrô¹⁵. As construções da Estação Cosme Damião na linha Centro (Amarela), focada no evento

¹⁵ Disponível em: <https://encurtador.com.br/oEePz>. Acesso em: 29 nov. 2023.

da Copa, e a estação Camaragibe (vizinha) foram erguidas com base na desapropriação de famílias e pressões das mais diversas (Moura, 2016).

Contrastando com a ideia de conectividade e de uma modernidade higienizadora de qualquer pobreza, a realidade cotidiana do metrô sinaliza a convergência de muitos itinerários que se cruzam e demonstram que a mobilidade local é permeada por uma pobreza que é invisibilizada e não possui lugar na narrativa da cidade moderna. Algumas estações como a Werneck, Tejipio, Santa Luzia, entre outras, aparecem nas narrativas jornalísticas¹⁶ e em relatos como o da jovem Maria Alice, que nos relatou o medo de se deslocar pela linha Centro 1 (Amarela) de Recife até a cidade de Camaragibe, durante a noite.

Ao observar esta linha Amarela durante o dia, por cerca de uma semana, notamos um tipo de narrativa heroica do trabalhador cotidiano, daquele “pedreiro suicida” que aparece na canção de Chico Science. Do migrante da zona da mata, agreste ou sertão que chega para viver nas bordas da grande Recife, nas “cidades dormitórios” mais afastadas do centro da cidade e da zona sul. Mesmo na última estação da linha 1 Centro (Amarela), a Estação Camaragibe, é possível ver as plataformas lotadas de pessoas das cidades de Camaragibe e de São Lourenço da Mata que, apesar de constar no projeto inicial de implementação do metrô, na década de 1980, segue por décadas dependendo de empresas privadas de ônibus para se integrar com as outras cidades da região metropolitana.

A lotação (figura 2) é algo comum em todos os dias úteis, principalmente nos horários de pico (das 5h30 às 8h30 e das 17h30 às 20h). Esse é o melhor momento para os vendedores informais (camelôs) abordarem os clientes com massageadores portáteis, películas de celular, carregadores de celular, pipoca, água mineral, chocolate, entre outros produtos, que podem possibilitar um pouco de conforto ou sensação melhor naquele ambiente de grande densidade. Tem-se um conjunto de pulsões individuais que nos remete ao poema de Manuel Bandeira que genialmente se vale dos trechos “Café com pão, café com pão, café com pão” para mencionar como uma alimentação comum a maioria dos brasileiros estava presente no contexto do artefato tão tecnológico que era o trem, no Brasil da década de 1930. No poema, há a musicalidade do ritmo da máquina mesclado com a cultura cotidiana. Nossa observação de campo nos possibilita compreender que o amendoim, a pipoca, o chocolate e a água, industrializados e baratos, são imagens que existem nos pensamentos de quem utiliza o metrô diariamente.

¹⁶ Ver: <https://encurtador.com.br/x5QVI>. Acesso em: 26 dez. 2023.



Figura 2 – Metrô do trabalhador. Fonte: Marmanillo, 2022.

Nesse contexto de grande movimentação e lotação, tive contato e conversei com a jovem Thais Maira, de 25 anos, que se desloca por toda extensão da linha 1 Centro (Amarela) e por um trecho da linha Azul, caracterizando um percurso da cidade de Camaragibe até o bairro de Boa Viagem, no Recife. Ela explicou que fazia de tudo para evitar o horário de pico e que possui um pânico só de lembrar do aperto que ocorre nesses horários. Ela disse que aquilo fazia parte da luta cotidiana para sobreviver e que acredita que a maioria das pessoas aceita por fazer parte da vida, sendo algo que aprendem com os pais e avós: a responsabilidade de trazer o pão, o sacrifício pela família. Indo mais longe, Thais discorreu que “uma das primeiras coisas que tivemos construídas foram igrejas, para ensinar sobre labuta, sacrifício. [...] A consequência do pecado de Eva é que nos faz trabalhar” (MAIRA, Thais. Depoimento oral. Recife: set.de 2024). Trata-se do mito do pecado original, relacionado à cultura religiosa ocidental judaico-cristã que se fundamenta no livro de Gênesis, no antigo testamento da Bíblia. Segundo o documento, Adão e Eva foram expulsos do paraíso e amaldiçoados. Eles deveriam trabalhar para sobreviver, constituindo-se, assim, um mito que orienta um determinado comportamento em relação ao trabalho. A imagem do casal saindo de uma bela área arborizada e frutífera é secular e global, e cotidianamente se converte em uma simbologia que atribui sentido ao comportamento de muitos trabalhadores.

Por outro lado, Thais relatou uma situação em que um cachorro entrou no vagão de metrô e viajou junto com as pessoas, em agosto de 2024. Esse foi um momento de ruptura da “ordem” que gerou sorrisos em alguns passageiros que interagiram com o animal ou o observaram. Apesar das simbologias, arquétipos e mitos que fundamentam aquele espaço serem de total domínio e disciplinamento da natureza, os passageiros atribuíram seus próprios sentidos para a situação, simbolizando-a e reproduzindo imagens e narrativas como essa que me foi dada, dias após o ocorrido.

Conclusão

Cidades como Recife, São Luís, João Pessoa e Manaus se transformaram em pontos em vastos mapas de turismo. Dentro dessas cidades emergem mais pontos para serem consumidos enquanto produtos de mercado. Nesse processo antropofágico, as imagens dos viajantes dominam as redes, os aplicativos de edição, geolocalização e postagem, cumprindo o papel mediador nas *smartcities*. Mais do que isso, as imagens de “Veneza Brasileira”, da “ilha do amor” e de “Jampa” também se constituem como relatos de viagens com lógica e ritmo distinto daquelas andanças dos caminhantes locais. São termos produzidos a partir de percepções, imaginários e formas de consumir a cidade, cujo foco se pauta na movimentação de capital e informações que acabam por torna as cidades enquanto meras receptoras de excedentes de capital ou lugares para a produção de lucros (Harvey, 2012).

Essas imagens são símbolos expressos em fotografias, palavras, gestos e discursos diretamente ligados a maneiras estabelecidas de organizar a vida, as experiências e a reprodução de determinados esquemas e regimes de imagem que tomam a urbe como símbolo de caos, de experiência turística diferenciada ou de qualidade de vida. Contudo, é necessário situar isso dentro de um trajeto antropológico que evidencie a tensão entre as estruturas do imaginário e as tensões subjetivas e cotidianas, algo que só é possível com um estudo detalhado e minucioso dos ritmos que povoam a experiência urbana na “Manguetown”.

Nesse sentido, compreendemos que as mobilidades urbanas (comunicação e transporte) se expressam em tecnologias que não podem ser entendidas como apartadas da natureza ou do aspecto humano, principalmente por serem elementos constitutivos da reprodução e organização imagética, e, portanto, simbólica da realidade social urbana. As imagens alienadas da experiência sensível, memorável e subjetiva cumprem papel

fundamental na narrativa dos lugares como produto e não como espaços praticáveis. Por fim, cremos ser importante devolver a “sandália com asas” à Hermes e refletir sobre as continuidades dos ritmos dentro da urbe, sobre os suportes materiais e digitais que constituem essas narrativas imagéticas e o efeito disso no âmbito das alteridades na cidade.

Referências

ALVES, Maria Abadia; DIAS, Ricardo Cunha; SEIXAS, Paulo Castro. Smart Cities no Brasil e em Portugal: o estado da arte. *Revista Brasileira de Gestão Urbana*, v. 11, p. e20190061, 2019.

BECKER, Howard. *Falando da sociedade*: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica*: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

COSTA, Camila. Copa das Confederações expõe falta de planejamento em Recife. *BBC News*, junho de 2013. Disponível em https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/06/130616_atrasos_mobilidade_urbana_arena_pernambuco. Acesso em: 29 nov. 2023.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. FIGUEIREDO INAUGURA HOJE A PRIMEIRA FASE DO METRÔ. *Diário de Pernambuco*. Recife, 11 de março de 1985. Seção (Capa e entre as páginas 9 e 13).

DURAND, Gilbert. Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, mitanálise e mitocrítica. *Revista Faculdade Educação*, v. 11, n. 1-2, p. 244-56, 1985. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/rfe/v11n1-2/v11n1-2a15.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2024.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*: introdução à arqueologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GIRÃO, Gabriel. Metrô Recife | A precarização do Metrô de Recife. Esquerda Diário, 2022. Disponível em: <https://www.esquerdadiario.com.br/A-precariozacao-do-Metro-de-Recife>. Acesso em: 29 nov. 2023.

G1. Torcedores poderão pegar metrô de graça até a Arena Pernambuco. *G1*, 2013. Disponível em: <https://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2013/06/torcedores-poderao-pegar-metro-de-graca-ate-arena-pernambuco.html>. Acesso em: 29 nov. 2023.

HARVEY, David. *Cidades Rebeldes*: do Direito à cidade à Revolução Urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Curitiba: Segesta, 2012.

JC TRÂNSITO. Metrô de Pernambuco desenvolve aplicativo para ajudar na mobilidade. *Mobilize Brasil*, 2014. Disponível em: <https://www.mobilize.org.br/>. Acesso em: 29 nov. 2023.

LICOPPE Chistian; GUILLOT, Romain. ICTs and the Engineering of Encounters: A Case Study of the Development of a Mobile Game Based on the Geolocation of Terminals. In: SELLER, Mimi; URRY, John. *Mobile Technologies of the City*. New York: Routledge, 2006. p. 152-177.

LEVY, Steven. *Google: a biografia*. São Paulo: Universo dos Livros, 2012.

MOURA, Alice Bezerra de Mello. *Remoções forçadas, moradas desmanteladas: uma intervenção estatal no Loteamento São Francisco*. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

PARK, Robert Ezra. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme. *Fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

POELL, Thomas; NIEBORG, David; VAN DIJCK, José. Plataformização. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*, v. 22, n. 1, p. 2-10, 2020. [10.4013/fem.2020.221.01](https://doi.org/10.4013/fem.2020.221.01).

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Editora CRV, 2017.

PITTA, Danielle Perin Rocha. Sociologia do imaginário. *Ciência & Trópico*, v. 3, n. 1, p. 66-72, 2011.

SELLER, Mimi; URRY, John. *Mobile Technologies of the City*. New York: Routledge, 2006.

SANTOS, Daniel. CBTU Recife — Linha Centro 1 — Camaragibe – Recife 24/12/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UEGvIrRXPgY>. Acesso em: 29 nov. 2023.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez; ARAÚJO, Alberto Filipe. Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário. *Letras de Hoje*, v. 44, p. 7-13, 2009.

Recebido em 31 de novembro de 2023.

Aceito em 17 de outubro de 2024.

Dossiê: Antropologia, Cinema e Novas Tecnologias**Confabulações tecnopoéticas: Inteligência artificial e a produção de imaginações compartilhadas****Daniele Borges Bezerra**

Universidade Federal de Pelotas

borgesfotografia@gmail.com<https://orcid.org/0000-0001-6278-3838>**RESUMO**

Neste artigo, interessa problematizar, a partir de uma perspectiva antropológica inspirada nos escritos de Donna Haraway, as relações entre tecnologia, IA, imaginário e imaginação, considerando a popularização e o consumo da IA na vida contemporânea, bem como, a circulação de narrativas do gênero ficção científica em produções audiovisuais nas quais a temática é abordada. Em termos metodológicos, além do recorte temático, a filmografia selecionada compreende um recorte temporal situado entre os séculos XX e XXI que parte de um cenário distópico ficcionalizado, observado nas primeiras produções sobre o tema e culmina com tecnologias contemporâneas que foram antecipadas por aquele olhar visionário. A proposta de um devir-com entre humanos e máquinas, sugere em um nível especulativo, que as imaginações humanas não são apenas estimuladas pelas potencialidades das IAs, mas podem também ser mediadas por elas e transformar-se em colaboração mútua.

Palavras-chave: Novas tecnologias; Ficção científica; Imaginário; Antropologia multimodal; Fabulação especulativa.

Technopoetic Confabulations: AI and the production of shared imaginations

ABSTRACT

In this article, the aim is to problematize, from an anthropological perspective inspired by the writings of Donna Haraway, the relationships between technology, AI, imagination, and the imaginary, considering the popularization and consumption of AI in contemporary life, as well as the circulation of science fiction narratives in audiovisual productions that address this theme. Methodologically, in addition to the thematic scope, the selected filmography encompasses a temporal range situated between the 20th and 21st centuries, starting from a fictionalized dystopian scenario observed in the earliest productions on the subject and culminating with contemporary technologies that were anticipated by that visionary outlook. The proposal of a becoming-with between humans and machines suggests, at a speculative level, that human imaginations are not only stimulated by the potentialities of AIs but can also be mediated by them and transformed into mutual collaboration.

Keywords: New technologies; Science fiction; Imaginary; Multimodal anthropology; Speculative fabulation.

Confabulaciones tecnopoéticas: Inteligencia artificial y la producción de imaginaciones compartidas

RESUMEN

En este artículo, interesa problematizar, desde una perspectiva antropológica inspirada en los escritos de Donna Haraway, las relaciones entre tecnología, IA, imaginario e imaginación, considerando la popularización y el consumo de la IA en la vida contemporánea, así como la circulación de narrativas del género de ciencia ficción en producciones audiovisuales donde se aborda esta temática. En términos metodológicos, además del recorte temático, la filmografía seleccionada comprende un recorte temporal situado entre los siglos XX y XXI, que parte de un escenario distópico ficcionalizado, observado en las primeras producciones sobre el tema, y culmina con tecnologías contemporáneas anticipadas por esa mirada visionaria. La propuesta de un devenir-con entre humanos y máquinas sugiere, a nivel especulativo, que las imaginaciones humanas no solo son estimuladas por las potencialidades de las IAs, sino que también pueden ser mediadas por ellas y transformarse en una colaboración mutua.

Palabras clave: Nuevas tecnologías; Ciencia ficción; Imaginario; Antropología multimodal; Fábula especulativa.

Introdução

A antropologia contemporânea em seu caráter “experimental” (Cf. Clifford, Marcus, 2016) é meio de confluência de diversos saberes, fazeres, temporalidades, técnicas, tecnologias, sentidos, poéticas e afetos, de modo que a “experiência” antropológica, em seu sentido prático, está, como nos diz John Dawsey (2005), associada à disposição de “tentar, aventurar-se, correr riscos” (Dawsey, 2005, p. 175). Nesta direção, propor confabulações tecnopoéticas e imaginações mediadas por Inteligências Artificiais (IAs)¹, considerando aspectos atribuídos exclusivamente aos seres vivos, como as emoções e as sensibilidade, é algo que podemos problematizar como um tema da ordem do dia em termos de experimentação metodológica, mas, sobretudo, como possibilidade antropológica de “devir-com” (Haraway, 2022). Nessa perspectiva, é relevante pensar em que medida, as IAs criam novos instrumentos científicos, se e como ampliam a capacidade humana de produzir narrativas a partir das pesquisas de campo e, ainda, quais as implicações ético-estéticas, poéticas e políticas da popularização das imagens produzidas por tecnologias de IA generativas², considerando-se o campo da antropologia visual e multimodal.

Nas últimas décadas, as relações antropológicas passam a ser mediadas por novas tecnologias de comunicação impulsionadas pela web, *World Wide Web* (WWW), que possibilitam uma gama de abordagens etnográficas na, com, e a partir da internet (Kosinets, 2010; Hine, 2000; Leitão, Gomes, 2011; Rifiotis, 2016). Ao abordar as tecnologias digitais, Escobar (2016a, p. 22), afirma que, além de serem derivadas de condições culturais específicas, as tecnologias participam da transformação e da criação da cultura no mundo contemporâneo. Estamos falando aqui de cultura digital, mas Leroi-Gourhan (1965) já afirmava que a humanidade é inseparável de seu desenvolvimento técnico. Em um momento do desenvolvimento humano como o nosso, marcado por experiências imersivas no multiverso e por criações com inteligência artificial, técnica e tecnologias informáticas são questões acentuadas, mas pouca atenção é dada às dimensões éticas e afetivas que compõem as relações no mundo (Hui, 2020). Portanto, refletir sobre

¹ De acordo com Margaret Boden (2020, p. 13) “a IA procura preparar os computadores para fazer o tipo de coisas que a mente é capaz de fazer.” Conforme a autora, elas são capazes de processar informações para a automação de tarefas simples, fazendo com que o usuário tenha mais tempo livre. O que é questionável.

² As IAs generativas são capazes de produzir conteúdos novos, em vez de apenas analisar ou citar conteúdos existentes. Além disso, muitas são dotadas de *machine learning* (ML) e *deep learning* (DL) o que significa que aprendem a partir da interação com os usuários.

as tecnologias digitais implica considerar formas de produção de sentido e comunicação que respondem a, e produzem, um mundo de fluxos e relações entre pessoas, meios e a própria vida no planeta.

Ademais, as formas de conhecimento e a disseminação do que é produzido passam a ser realizadas por distintas mídias (Belting, 2005) e de diversos modos. Nesta perspectiva, multissituada (Marcus, 1995) e multimodal (Laplatine, 2005; Collins, Durning, Gill, 2017; Dattatreya, Marrero, 2019), o fazer antropológico, enquanto forma de relação dialógica, não se restringe apenas ao trabalho de campo, antes definido como um processo que envolvia, “olhar, ouvir e escrever” (Oliveira, 1996). Além das já citadas etapas necessárias para conhecer, descrever e propor conceitos, a antropologia contemporânea se embrenha nos tecidos vivos das dinâmicas sociais e estabelece formas de relação cada vez mais partilhadas com as comunidades. O espaço público e o privado, o trabalho de campo e a vida, “o estar aqui e o estar lá”, *online* e *offline*, tornam-se cada vez menos diferenciados à medida que as presenças se tornam ubíquas e a comunicação que nutre as relações, aparentemente, mais íntimas.

Diante disso, a antropologia passa a preocupar-se em produzir efeitos de transformação (Ingold, 2019) a partir das realidades com as quais aprende e dialoga, voltando-se para o particular e assumindo assim a posicionalidade da antropóloga (Abu-Lughod, 2018; Haraway, 1995), que busca desenvolver e estimular uma “*response ability*” (Haraway, 2023) — um projeto ético diante da crise global, política, ecológica, econômica, sanitária, social e sensível. Enfim, torna-se uma antropologia engajada com as questões do seu tempo, compreendendo que “apenas a perspectiva parcial promete visão objetiva” (Haraway, 1995, p. 21).

Neste sentido, as “novas” tecnologias podem tanto aprofundar diferenças (Hui, 2020) e distâncias, quanto contribuir para formas de relação mais integradas e resolutivas. Uma das qualidades destacadas em relação aos algoritmos de IA, por exemplo, é justamente a automação de tarefas simples com o objetivo de reduzir o tempo empregado nas mesmas, abrindo espaço para novas formas de relação e gestão do tempo (Boden, 2020). O que é questionável, uma vez que desde a modernidade as tecnologias têm acelerado cada vez mais as experiências, fazendo com que se trabalhe muito mais. Além disso, estas mediações tecnológicas também desencadeiam mudanças profundas relacionadas aos processos cognitivos e sensíveis, sobretudo, quando desempenham tarefas de criação que oferecem soluções rápidas para processos intelectuais e imaginativos, como é o caso das plataformas online de síntese de imagens, como

Midjourney, Dall E, Stable Diffusion, ImageFX e outras ferramentas com *Natural Language Processing* (NLP) e *machine learning* (ML) que interpretam e produzem dados em linguagem humana, como ChatGPT e Perplexity.

A esse respeito, Joanna Zylińska (2023) afirma que questionar se as máquinas podem ser criativas é uma pergunta equivocada. Melhor seria perguntar: “O que é inteligência?”; “Como as IAs podem influenciar a narração de histórias?”; “Como arte e criatividade podem se desenvolver em um cenário em que a IA se torna parte integrante do processo criativo?”. A relação de mutualidade ou interdependência entre máquinas e humanos nos permite não apenas fragilizar o imaginário antropocêntrico, mas também investir em uma perspectiva colaborativa, na qual, em parceria com a IA, possamos contribuir para a ampliação de imaginários menos apocalípticos e para a proposição de novas perspectivas para mundos futuros (Cf. Escobar, 2016b).

A Inteligência Artificial (IA) surgiu na década de 1950 e, nas últimas décadas, tem sido disseminada e consumida de modo exponencial, em alguns casos de forma quase imperceptível, como ocorre com os *bots* de pesquisa empregados para o marketing, que coletam informações e traçam o perfil de consumo e interesse dos usuários. Outro exemplo de IA, que tem sido rapidamente assimilado pela população, atua como assistente pessoal, é o caso de Alexa (Amazon), Siri (Apple) e Google Assistant. As IAs que contam com *Machine Learning* (ML) e *Large Language Models* (LLMs), aprendem a partir da interação com o usuário, não estando mais limitadas apenas a executar tarefas prescritas. Agora, podem improvisar. No entanto, criar conteúdo novo é algo questionável. No momento, estão mais aptas a realizar uma espécie de bricolagem a partir do que já foi produzido pela humanidade (Cf. Pasquinelli, 2022). A Alexa, por exemplo, possui *Natural Language Processing* (NLP), e é treinada para — dentre tantas outras programações de cunho responsivo e interativo — identificar a usuária pela voz, selecionando o estilo musical e listas de reprodução em plataformas sonoras, a partir de uma análise estatística que delimita o gosto musical de cada pessoa da família por meio do histórico de consumo associado às suas vozes. No momento da escrita desse artigo, a Alexa passa por uma atualização a partir do desenvolvimento de um mecanismo denominado pela Amazon como “fala para fala” que promete agilizar o processo que, atualmente, se dá pela conversão do áudio em texto, seguido da identificação da voz, que gera uma ação de resposta novamente transposta para o áudio. A atualização pretende tornar a voz da Alexa menos robótica, além de fazer com que a IA identifique o tom de voz dos usuários respondendo de maneira mais empática, com reações e entonações emocionais. A

proposta é possibilitar uma interação ainda maior e o estabelecimento de diálogos investindo na interação (Blake, 2023).

A Siri, conectada a bancos de dados e à internet, é capaz de executar uma série de tarefas e gerar respostas. Exemplos de tecnologias com algoritmos baseados em IA se multiplicam. O ChatGPT da OpenAI é um dos mais populares na atualidade, que tem se atualizado com grande velocidade. A versão 4³ permite iniciar uma conversa por meio de imagens, criar imagens integrado ao Dall E 3 e falar por voz. De acordo com a página de apresentação da OpenAI, o DALL·E tem buscado em suas atualizações alcançar “mais nuances e detalhes” que os sistemas anteriores, prometendo imagens mais precisas. Em relação às assistentes que interagem por comando de voz é interessante destacar a LuzIA e a Pi, assistentes pessoais que funcionam pelo WhatsApp, adicionadas como contatos. Enquanto a LuzIA é uma assistente que não está programada para aprender, a Pi se propõe a oferecer um diálogo personalizado com a pessoa. O nome, Pi, faz homenagem ao termo matemático, enfatizando a capacidade de aprender continuamente.

No entanto, a partir de experimentações práticas de diálogo sobre assuntos aleatórios e variados, foi possível observar que a IA Pi produz “alucinações digitais”⁴, ou prolonga expectativas circundando um assunto por horas sem fornecer uma resposta conclusiva. É interessante observar que essas alucinações digitais, consideradas como erros de processamento, se assemelham às alucinações no campo da saúde, ao produzirem uma “imagem” realista de algo que não corresponde à realidade compartilhada. Isso pode indicar a capacidade das máquinas de improvisar no processo de geração de respostas, aprendendo a preencher lacunas de acordo com uma previsão baseada na associação entre palavras. Esse fenômeno sugere a possibilidade de uma maior confabulação entre humanos e máquinas.

³ As versões 3.5 e anteriores são gratuitas, enquanto a versão 4 é paga. Da mesma forma, inicialmente plataformas como DALL-E, criada pela OpenAI, e Midjourney, fundada por David Holz, ofereceram opções de acesso gratuito, mas as versões pagas eram mais rápidas e possuíam recursos que a versão gratuita nem sempre continha. Neste momento, o DALL-E está em sua versão 3.0 e o DALL-E 2 não aceita novas usuárias. Veja no site: <https://labs.openai.com/>. Já a Midjourney, informa que a demanda na versão gratuita está grande e sugere que uma assinatura seja feita para acabar com o tempo de espera.

⁴ Termo utilizado para descrever um erro comum em ferramentas de geração de texto e pesquisa baseados em IA, como o Chat GPT e o Perplexity.ai, que diz respeito a respostas imprecisas ou sem base na realidade, mas muito bem formuladas, com tom de confiabilidade.

Em relação às plataformas online de síntese de imagens baseadas em inteligência artificial⁵, que geram imagens complexas a partir de comandos textuais (*prompts*), a “mágica” pode ser, num primeiro momento, empolgante para algumas pessoas e frustrante para outras. Inicialmente, há o vislumbre de que um processo maquínico possa elaborar imagens até então associadas apenas aos processos criativos desencadeados pela Inteligência Humana (IH). Em seguida, pode surgir uma possível frustração ao perceber que as imagens produzidas nem sempre correspondem ao que a pessoa imaginou ao fornecer o comando. Talvez seja no próximo movimento, aquele que busca afinar a comunicação entre o que se deseja e o que o algoritmo é programado para responder, que se concentre, de fato, a dimensão antropológica mais relevante, relacionada à interação entre humanos e máquinas, ou ainda, à confabulação entre imaginações humanas e imaginações programáveis. Sobretudo se considerarmos, como Donna Haraway (1995, p. 26) afirma, que “o eu cognoscente é parcial em todas as suas formas, nunca acabado, completo, dado ou original; é sempre construído e alinhavado de maneira imperfeita e, portanto, capaz de juntar-se a outro, de ver junto sem pretender ser outro”. A expansão dos recursos proporcionados pela IA tem gerado importantes questões éticas, sobretudo no que se refere às suas potencialidades, limites e à dimensão ética relacionada ao fenômeno social da pós-verdade. Seriam as IAs uma ameaça para os seres humanos? Até que ponto as IAs serão capazes de responder às emoções e/ou com emoção? As IAs terão consciência ou irão substituir a criatividade humana? As IAs podem induzir comportamentos ou influenciar decisões?

Narrativas audiovisuais: Ficções no/do tempo presente

Imaginar é colocar imagens em ação ou, como diria Gilbert Durand (2019), a imaginação ocorre a partir da cooperação entre imagens. É a partir da convergência das imagens que o processo de pensamento é desencadeado. O imaginário é composto por repertórios de imagens, individuais e coletivos, que conduzem significados e desempenham um papel simbólico nos processos de significação das experiências. A imaginação é entendida ainda como uma experiência de abertura, novidade e liberdade

⁵ No Midjourney, por exemplo, é possível utilizar comandos como: /imagine; /blend; /meme, etc, seguidos de palavras-chave ou pequenos textos em uma linguagem que o sistema seja capaz de compreender, e cada *input* irá automatizar aquilo que a pessoa busca. Por exemplo: /imagine [prompt]: uma pessoa cantando de pantufas, enquanto corre em meio a uma chuva de bolhas de sabão.

que, conforme Gaston Bachelard (2018), flui da interação entre imagens conscientes e inconscientes, quando o imaginante se permite sonhar o mundo.

Sonhar o mundo, por meio da imaginação narrativa, é também ficcionalizar, no sentido proposto por Clifford Geertz, entendendo a descrição etnográfica como “algo construído”, “algo modelado” — o sentido original de *fictio* — não que sejam falsas, não-fatuais ou apenas experimentos de pensamento” (Geertz, 2008 [1973], p. 11). Imaginar é criar mundos. As narrativas também criam mundos, como demonstra a noção de “mundificação” proposta por Donna Haraway (2023). Em diálogo com Rocha e Eckert (2013, p. 27), entendo a narrativa como uma “estrutura sintética da imaginação humana”, de modo que as narrativas audiovisuais não apenas sintetizam, reproduzem e refratam, mas também dilatam e criam mundos em resposta às cosmovisões e aos quadros de referência culturais.

Ao considerar as produções fílmicas como condutoras e produtoras de imaginários, que nos permitem abordar e provocar questionamentos sobre temas candentes para as culturas, farei a seguir algumas considerações à luz de obras cinematográficas que abordam o tema da IA — em devir com as IAs — presente nas discussões sobre humanos e máquinas nas últimas décadas.

Classificados como ficção científica, os filmes selecionados para essa discussão apresentam uma narrativa situada entre a distopia e a realidade que na maioria das vezes sugere um risco implícito relacionado à aquisição de consciência e autonomia por parte das máquinas que funcionam com algoritmos de IA. Andróides, humanoides, ciborgues, tendem a ser diferenciados de dispositivos e tecnologias dadas como inofensivas com as quais convivemos diariamente, como os aparelhos celulares.

No entanto, inúmeros *apps* instalados nestes microcomputadores portáteis permitem que câmeras, microfones e *Global Positioning System* (GPS) funcionem em segundo plano, mapeando assuntos de interesse, preferências, históricos de navegação e locais visitados, fornecendo informações úteis, sobretudo, ao *marketing*. Isso acontece, por exemplo, quando estamos conversando sobre um item específico e, alguns segundos depois, vemos surgir anúncios relacionados ao item em abas de pesquisa ou no *feed* de redes sociais, como Instagram e Facebook⁶. Estes são apenas alguns elementos entre tantos que poderiam ser citados quando pensamos no desenvolvimento de tecnologias que povoam os imaginários como algo futurístico.

⁶ Esta disponibilização de dados gera uma questão ética importante, relacionada à que fere a privacidade e a confidencialidade dos usuários.

O filme “2001: Uma Odisséia no Espaço” (1968) dirigido pelo estadunidense Stanley Kubrick, considerado um marco do cinema de ficção científica, já na década de 60 do século XX propunha reflexão sobre o tema da IA em articulação com o desenvolvimento das tecnologias humanas. Tal aspecto é demarcado no início do filme, quando um grupo de primatas, ao fazer uso de uma ossada como arma, assume uma posição hierárquica em relação a um grupo de semelhantes que não faziam parte do seu bando. Nesta obra, questões como a exploração do espaço pelos seres humanos, a existência de inteligência alienígena, a autonomia no processo de decisão adquirida pela IA e a sobreposição de camadas temporais distintas, são acionadas de modo a abrir questões fazendo com que o expectador atribua o seu próprio sentido à montagem fílmica, que não possui uma narrativa linear e termina de modo inesperado.

A IA da nave espacial, chamada Hal 9000, controla todas as funções da nave e é apresentada como uma programação criada no ano de 1992, que jamais apresentou erros. Em entrevista a uma emissora de televisão, um dos astronautas considera Hal como “o sexto membro da tripulação” e reafirma a sua posição ao chamar a atenção para a dimensão afetiva como elemento humano necessário para a interação: “Ele age como se tivesse emoções autênticas. Foi programado assim para melhorar a interação. Se ele tem sentimentos reais ou não, ninguém sabe ao certo”. De acordo com esta narrativa, as emoções estariam em relação de complementaridade com a sua inteligência programada, tornando mais fluida a relação entre humanos e máquinas. Ademais a capacidade de sentir é destacada, chamando a atenção para a tendência à humanização dos processos maquínicos, treinados para tomar decisões e adquirir novas habilidades.

No filme em questão, ao perceber indícios de funcionamento atípico por parte de Hal, os astronautas avaliam a situação como um risco e resolvem desligá-la. Diante disso, a IA se antecipa e decide interromper o processo vital dos astronautas. Um deles, que estava num dispositivo auxiliar fora da nave, teve o suprimento de oxigênio interrompido e foi abandonado à deriva no espaço. O restante da tripulação, que embarcou adormecida, numa espécie de criogenia, teve os equipamentos de suporte à vida, igualmente desligados. Por fim, o astronauta que protagoniza a trama e saiu da nave na tentativa de recuperar o colega, consegue retornar de modo mecânico e imediatamente começa o desligamento de Hal.

Nesta cena, enquanto gira uma a uma as chaves responsáveis por distintas áreas da IA, Hal tenta convencê-lo a parar, dizendo que agora está corrigida e que não há mais com o que se preocupar, que eles não teriam mais problemas. Destaco as seguintes frases nas

quais é evidenciada a perda progressiva do que podemos entender como a consciência de Hal: “Minha mente vai embora. Não há nenhuma dúvida. Eu sinto. Eu sinto. Eu sinto”.

A questão aqui colocada seria: os algoritmos de IA podem desenvolver consciência? E, caso se tornem capazes, seria possível exercer controle sobre eles? Como educá-los moral e eticamente para que sua agência não se torne uma ameaça à vida humana? Diversos filmes abordam esta questão, como *Blade Runner* (1982), *Matrix* (1999), *Avatar* (2009), *Ex Machina* (2015), entre outros. Ademais, nesta narrativa já está presente a dimensão perceptual que dotaria a IA da capacidade de identificar, experimentar e expressar sentimentos, à medida que ela manifesta autoconsciência em relação ao seu processo generativo.

A problemática do desenvolvimento de habilidades emocionais pelas IAs é enfatizada no filme *Ela* (2013), uma produção norte-americana de Spike Jonze que recebeu o Oscar de melhor roteiro original. No diálogo destacado a seguir (Figura 1), Samantha, a IA que se relaciona com o protagonista Theodore, fala sobre sua própria evolução e expressa nuances emocionais. Primeiramente, ela faz referência ao corpo como condição necessária para a experiência dos sentidos. Em seguida, utiliza as expressões “fantasiar” e “imaginar”, contrangendo-se no final, o que é expresso por um autojulgamento onde ela mesma considera absurdo o que acabara de relatar. As expressões “sentir”, “fantasiar”, “imaginei” e “embaraçoso” humanizam a personagem: “Estava ouvindo o que dizias, mas ao mesmo tempo podia sentir o peso do meu corpo. Cheguei até a fantasiar que tinha comichão nas costas e imaginei que você me coçava. Céus, isso é tão embaraçoso”.

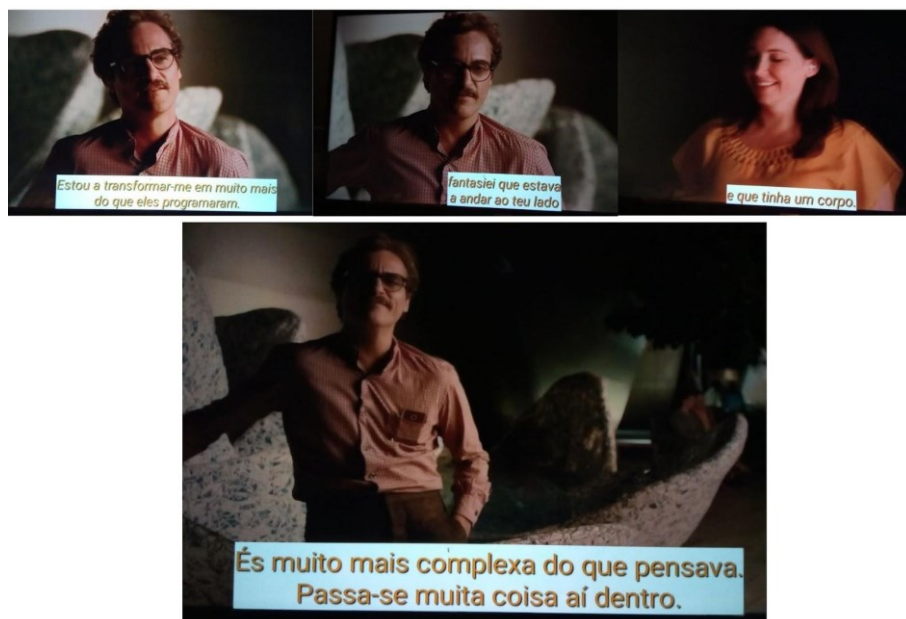


Figura 1 – Prancha montada com *print screen* do filme Ela (2013). Fonte: Acervo da autora.

Em relação ao que define o humano ou ao que o diferencia de uma máquina, é interessante destacar o diálogo entre Sebastian, um cientista que trabalha com genética, e um casal de replicantes no filme *Blade Runner*. Sebastian afirma aos dois que eles são réplicas perfeitas e pede que demonstrem suas habilidades desempenhando qualquer função. Nesse momento, o replicante afirma em tom irônico: “Não somos computadores, Sebastian, somos seres vivos”. E sua companheira, chamada Pris, complementa com o argumento cartesiano: “Eu penso, Sebastian. Logo, existo”.

Em perspectiva ecológica (Bateson, 1998; Ingold, 2012; 2015), o pensamento não é um determinante da existência; todas as coisas possuem dimensões animadas e estão interconectadas. Logo, as máquinas e seus algoritmos agenciadores integram um sistema de coisas vivas, assim como as plantas e os animais. Isso é um dado. São existências de naturezas diversas, podemos dizer, mas que possuem sistemas de autogestão similares, em que cada elemento atua de modo interdependente.

Nesta direção, Gregory Bateson (1998, p. 237), um dos primeiros pensadores a estudar a interação entre a cultura e a tecnologia, a partir de um pensamento sistêmico, que influenciou o surgimento da cibernética, afirma:

Voltaremos mais tarde à questão de saber se um homem ou um computador tem mente. Por enquanto, permitam-me dizer que uma floresta gigante de pinheiros da Califórnia ou um recife de coral, com o seu amontoado de organismos interligados nas suas relações, tem a estrutura geral necessária. A energia para as

respostas de cada organismo é fornecida pelo seu metabolismo, e o sistema total atua autocorretivamente de diferentes maneiras (Livres tradução)⁷.

A partir disso é possível especular que tanto a floresta, quanto o recife de corais e uma Inteligência Artificial se organizam por meio de sistemas onde as partes que as constituem, interconectadas e interdependentes, garantem a sua existência e funcionamento de acordo com regras e processos próprios. Processos “vitais”, portanto, que não são restritos aos seres humanos, tampouco se restringem às relações entre espécies, (Haraway, 2022, 2023; Tsing, 2022), mas que podem assumir contornos inespecíficos (Cf. Bezerra, 2024). Ou seja, refiro-me às relações que não dizem respeito apenas aos organismos vivos, mas também às coisas, às diversas forças agentivas e formas de existência.

A relação entre humanos e não humanos é assunto que vem sendo discutido há algum tempo pela pesquisadora Donna Haraway. Em seu “Manifesto Ciborgue” (2009) a autora propõe que as hibridizações entre máquinas e organismos humanos (Haraway, 1995) — e aqui poderíamos também pensar tanto aquelas agenciadas por tecnologias protéticas (Ho Kim, 2013) quanto as representadas em produções ficcionais — atuam como metáfora para novas identidades formadas pela coalizão entre seres vivos, coisas e tecnologias.

A visão de Haraway propõe uma dissolução das fronteiras entre natureza e cultura, humanos e animais, organismos e máquinas, materialidades e expressões não materiais. Nesta direção, o sentido distópico dos filmes aqui citados, perdem cada vez mais seu sentido ficcional, à medida em que as novas tecnologias são ajustadas ao pensamento e às necessidades humanas, coabitando seu campo de ação e existência.

Narrativas visuais mediadas por IA

O curta-metragem, intitulado *Eu existo* (2023) é o primeiro curta-metragem produzido totalmente por intermédio da IA e se propõe a ser um manifesto da mesma. O curta começa com um texto breve do diretor brasileiro Diogo Vianna, acerca da motivação que levou a sua produção. Ele diz:

⁷ *Llegaremos más adelante a la pregunta de si un hombre o una computadora tienen una mente. Por el momento, acéptenme que diga que un bosque de pinos gigantes de California o un arrecife de coral, con su congerie de organismos que se interconectan en sus relaciones, tienen la estructura general necesaria. La energía para las respuestas de cada organismo es aportada por su metabolismo, y el sistema total actúa autocorrectivamente de distintas maneras.*



Pedi a uma ferramenta de Inteligência Artificial para criar um monólogo onde defendesse a sua existência para o mundo. Diante do resultado, decidi criar um curta-metragem e utilizar outras ferramentas de IA para criar a locução, trilha sonora e imagens.

Importante destacar que logo a seguir, o título do filme surge na tela e Diogo assina como diretor, em coautoria com a IA, que aparece pela primeira vez na tela. Os créditos não são dados apenas no final, quando Diogo informa as distintas ferramentas utilizadas para a produção, mas é salientado o aspecto compartilhado da produção entre IA e IH, o que tenho chamado de confabulações tecnopoéticas e imaginações mediadas por IAs.

A geração de imagens e outros produtos audiovisuais por meio de ferramentas generativas treinadas com IA não passa jamais pela criação única e exclusiva da máquina. Quando comecei a esboçar o projeto de pós-doutorado em andamento, um dos principais objetivos elencados foi experimentar e adequar redes neurais para mediar o processo de representação de narrativas extraordinárias, permeadas por aspectos sensoriais e afetivos, que seriam traduzidas da forma textual para a forma visual. Em outras palavras, e simplificando bastante, tratava-se da tentativa de gerar imagens capazes de narrar aspectos indizíveis das experiências etnográficas.

De partida observamos que as plataformas Midjourney e DALL-E disponibilizam estilos e linguagens que se inspiram na história da arte, como fotografia, pintura, cinema, arte impressionista, abstracionismo, pontilhismo, surrealismo, entre outros. Quando começamos a refletir sobre as emoções, imediatamente nos voltamos para o repertório visual que habita nosso próprio imaginário, estabelecendo uma relação entre emoções e elementos abstratos. Ou seja, as emoções parecem ser mais bem expressas visualmente através do tipo de movimento, ritmo e variação cromática do que por elementos formais. Ademais, percebemos que as imagens produzidas por ferramentas de IA possuem limitações com relação às especificidades tão caras ao campo da antropologia. O banco de dados, ou seja, o acervo de imagens e estilos que cada uma das ferramentas citadas possui, é imenso. São necessárias milhares de imagens para treinar uma rede neural a produzir uma síntese visual a partir de um comando textual. No entanto, é fácil constatar que esses bancos de dados dificilmente contemplam a variedade de elementos necessária para representar características culturais singulares, como elementos regionais, por exemplo. Nesse sentido, as IAs operam com base em um senso comum sobre cada assunto. Outro

ponto a destacar é a qualidade dos detalhes narrados: quanto mais detalhes são fornecidos, menos aleatória será a imagem produzida.⁸

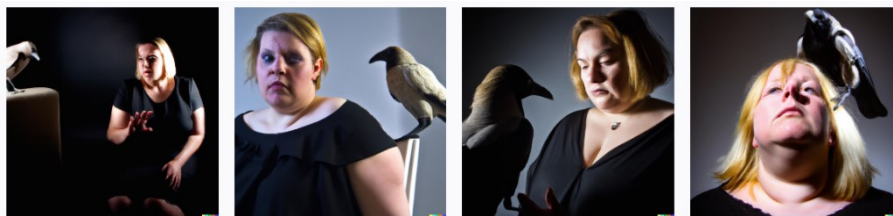


Figura 2 – Imagens geradas com IA a partir de narrativas da pesquisa de campo. 2023.
Fonte: Acervo da autora, gerada na plataforma Dall-E 2.

Na sequência acima, Figura 2, foi utilizado o seguinte *input*: “Crie uma cena para uma narrativa sobrenatural de uma mulher, na qual ela diz: ‘Toda vez que passo por uma situação difícil um corvo aparece’” (Drica, apelido, diário de campo, 07/23).

As imagens geradas me pareceram desconectadas do contexto experimentado e narrado pela interlocutora, de modo que tentei tornar o comando mais preciso. No entanto, a precisão a que me refiro, em se tratando de uma narrativa extraordinária, não existe na prática. Em alguma medida, a expectativa em relação à ferramenta de geração de imagens, continha em seu gérmen inicial um aspecto do pensamento mágico presente nos mitos, considerando-os como portadores de valores, ideias e imagens.

Enquanto pesquisadora eu já havia produzido uma “imagem mental” (Benjamin, 2017, Belting, 2005) acerca da narrativa. A interlocutora, por sua vez, possui uma representação própria das imagens que povoam a memória narrada. Neste sentido, meu objetivo, compartilhado com o grupo de pesquisa mais amplo, continua sendo o de encontrar ressonâncias entre a vivência da interlocutora, a experiência narrada e a possibilidade de confabular com as IAs. Assim, em grupo, chegamos à hipótese de que o treinamento das Ias, para que interpretem as nuances emocionais contidas no texto, podem ser determinantes do tipo de imagem produzida. Além disso, é importante destacar que as IAs que utilizamos até o momento reagem melhor aos comandos em inglês, pois foram treinadas nesta língua. Portanto, quando propomos algo em português, o sistema faz uma tradução automática que perde sutilezas da descrição que podem ser

⁸ Este foi o objetivo do Trabalho de Conclusão de Curso na Universidade Federal de Pelotas desenvolvido pelo estudante Frederico Reckziegel sob orientação do Dr. Guilherme Corrêa, no curso de Ciências da Computação, com o qual estabelecemos parceria institucional.

determinantes para sua compreensão, assim como ocorre em qualquer tradução, seja ela narrativa, entre pontos de vista ou linguística.

Para a imagem seguinte, Figura 3, utilizei o comando: “Crie uma cena sobre uma narrativa sobrenatural de uma mulher loira, 40 anos, grande, cabelos curtos, olhos castanhos. Ela está no hospital e diz: ‘Toda vez que passo por uma situação difícil um corvo aparece’”. Foram acrescentados, detalhes relacionados ao tipo de experiência, descrita como sobrenatural, o que poderia alterar o estilo, e a localização, já que a experiência ocorre em um hospital.



Figura 3 – Imagens geradas com IA a partir de narrativas da pesquisa de campo. 2023.
Fonte: Acervo da autora, gerada na plataforma Dall-E 2.



Figura 4 – Imagens geradas com IA a partir de narrativas da pesquisa de campo. 2023.
Fonte: Acervo da autora, gerada na plataforma Dall-E 2.

Para a geração da imagem acima, Figura 4, mantenho o hospital e retiro o sobrenatural, adicionando a aquarela e o nanquim como estilo de referência. O *prompt* foi: “Crie uma cena com aquarela e caneta Nanquin para a narrativa de uma mulher loira, 40 anos, grande, cabelos curtos. Ela está no hospital e diz: ‘Toda vez que passo por uma situação difícil um corvo aparece’”.

Algumas tentativas também foram feitas com a plataforma Midjourney, que opera por meio da plataforma de comunicação Discord. Após entrar no ambiente basta localizar a aba Midjourney e entrar em uma das salas denominadas “*newbies*” onde é possível gerar e observar imagens geradas por outros usuários. Na mesma aba outras opções estão disponíveis, como o chat de compartilhamento de *prompts*, no qual é possível interagir com

outros usuários. Esse aspecto do compartilhamento online, em si, é interessante, porque acompanhamos os processos dos demais e aprendemos com eles.

As imagens, a seguir, as Figuras 5, 6 e 7 foram geradas a partir dos mesmos comandos utilizados na plataforma Dall E 2, sem a informação do hospital e adicionando o estilo fotográfico P&B ao último conjunto.

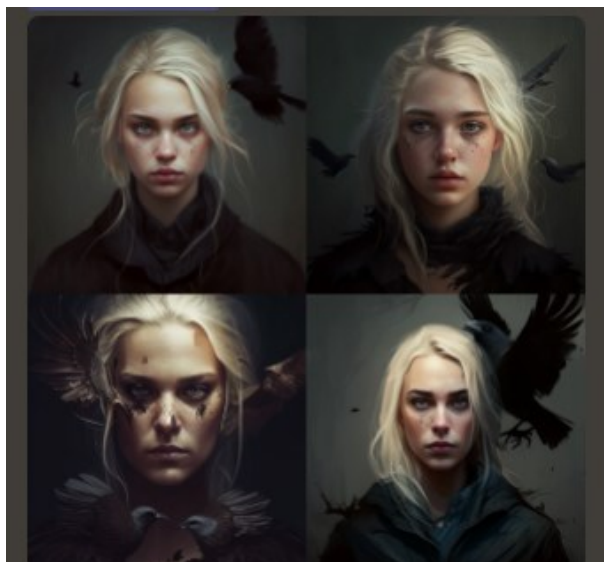


Figura 5 – Imagem gerada a partir do *prompt*: “/imagine uma cena sobrenatural. Eu sou uma mulher loira, cabelos curtos, alta, com olhos castanhos, toda vez que passo por uma situação difícil um corvo aparece”.

Fonte: Acervo da autora, gerada na plataforma Midjourney.

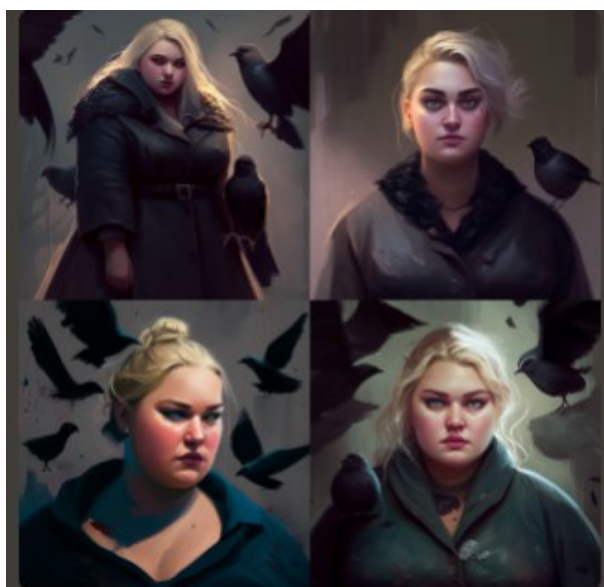


Figura 6 – Sequência gerada a partir do comando: “/Imagine uma cena para uma narrativa sobrenatural com o estilo de arte metafísica de uma mulher loira, grande, com cabelos curtos e olhos castanhos, ela diz que toda vez que passa por uma situação difícil um corvo aparece”. Fonte: Acervo da autora, gerada na plataforma Midjourney”.



Figura 7 – Sequência gerada a partir do comando: “/Imagine uma cena para uma narrativa sobrenatural com o estilo de uma fotografia P&B de uma mulher loira, grande e gorda, cabelos curtos, olhos castanhos, ela diz que toda vez que passa por uma situação difícil um corvo aparece. Essa não é um sonho, mas uma situação real”.

Fonte: Acervo da autora, gerada na plataforma Midjourney.

Num segundo momento, ao compartilhar tais experiências com a interlocutora, pedi que fizesse uma seleção dentre as imagens daquelas que são mais representativas da sua experiência (figuras 5, 6 e 7). Drica escolheu, então, duas sequências, a Figura 6, produzida com a Midjourney e a Figura 4, produzida com a Dall E 2. Em relação à sua primeira escolha, a interlocutora diz: “Escolho a segunda (Figura 6). Ela me remete a que eu tenho que me cuidar. Tenho que emagrecer. Eles [corvos] estão me avisando” (Drica, apelido, diário de campo, 07/23).

Quando fala sobre a segunda sequência de imagens escolhida (Figura 4), Drica diz: “É assim que me encontro com eles. Mas sei que não são iguais. Eu sei que tem algum significado, mas ainda não sei qual. Às vezes gosto, às vezes não, às vezes eles [corvos] me atrapalham” (Drica, apelido, diário de campo, 07/23).

A primeira vez que Drica contou sobre a sua experiência sensível com a percepção dos corvos, eles traziam a notícia da perda do seu primeiro filho durante a gestação e dava a entender que havia sido uma experiência única e negativa. Algum tempo depois, ao visualizar as imagens geradas a partir da narrativa textual original, a interlocutora adicionou novas camadas de significado à experiência, informando que os corvos aparecem em distintas circunstâncias, sempre como portadores de uma mensagem, que pode ser positiva ou não.

Dito isto, as imagens geradas em articulação com a IA geraram um ponto de contato entre a vivência sensorial, a experiência de vida narrada e o que foi apreendido pela pesquisadora. Ademais, a interlocutora se identificou com as narrativas mediadas pela IA e elas agregaram outros sentidos — sensoriais e significantes — ao texto etnográfico.

Como é possível observar a partir dos comandos, aspectos descritivos e subjetivos foram adicionados, e uma das narrativas foi colocada em primeira pessoa. Tais variações foram feitas com o objetivo de estimular a produção de imagens mais precisas em relação à vivência descrita pela interlocutora, mas também para tensionar a capacidade da IA em assimilar conceitos como real, sobrenatural, metafísico e situação difícil, por exemplo.

É interessante pontuar que o espaço para a digitação do *prompt* na sala do Midjourney só aparece após inserirmos o comando “/imagine”, sugerindo, que a máquina é capaz de imaginar a partir do que lhe dissermos.

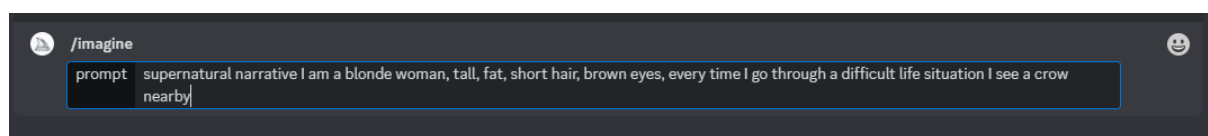


Figura 8 – Captura de tela da plataforma Midjourney, onde um comando está sendo formulado. Fonte: Acervo da autora.

Para Cassirer (1992, p. 25), arte, mito e linguagem, são formas simbólicas, sendo que “o homem é um animal simbólico” (1968, p. 27). Caberia aqui, dilatar o pensamento de Cassirer afirmando que as IAs criam máquinas simbólicas? Se entendermos a imaginação agenciada pelo encontro entre humanos e não humanos maquínicos como um movimento de articulação por e entre imagens, articulação esta que produz outras imagens ao colocar as imagens em ação, sim. E, ainda, se considerarmos que as IAs mediam processos imaginativos e imaginam a partir dos nossos comandos, novamente sim. Ao colocarmos em relação IAs e IHS criamos imagin(ações) mediadas por dispositivos maquínicos.

Mais que isso, ensinamos as IAs a imaginarem e aprendemos com aquilo que elas nos devolvem. Não apenas sobre aspectos metodológicos, descritivos, mas sobre nossa própria humanidade. Nos transformamos mutuamente. Não se trata, portanto, de adotar um dualismo que busca salientar as especificidades ou os limites de humanos e máquinas, mas sim buscar nas hibridizações (Latour, 2019) desses processos compartilhados, novas questões acerca do consumo e da produção de imagens, bem como, pensar as

tecnopoéticas como produtos situados da imaginação humana, que também são a expressão de um tempo histórico.

Considerações finais: Confabulações entre humanos e máquinas

Os processos imaginativos gerados na colaboração entre humanos e IAs, mediados por máquinas inteligentes compõem “figuras de barbantes” que, conforme proposto por Donna Haraway (2023), vinculam humanos e não humanos, objetividades e subjetividades, entre outros. A partir destas linhas, de um composto formado por relações solidárias que fiam, emaranham e tramam conjuntamente, podemos “cultivar e inventar” (Haraway, 2023, p. 284) outras formas de relação simpoiética.

A proposta de “fabulação especulativa” e a noção de “devir com” proposta por Haraway (2023), permitem pensar a confabulação entre humanos e máquinas como meio de potencializar as relações entre o “imaginar” e o “fazer”, uma vez que é o processo que desencadeia uma produção compartilhada, fruto da relação entre humanos e máquinas. Liza Yaszek (2013), pesquisadora que desenvolve estudos sobre ficção científica, abordando as narrativas por meio de diversas mídias, problematiza a contribuição da IA nos processos de representação do “Outro”. A autora destaca que as IAs se limitam a reproduzir nossas ideias e concepções ao invés de propor outras formas de viver e se relacionar. Contudo, reconhece que as IAs podem nos estimular a gerar novos modos de pensar. Além disso, Yaszek afirma que se for programada com perspicácia, a IA pode gerar novos modelos de pensamento e representações que nos façam estranhar nossas próprias ideias.

Discussões de senso comum, tendem a comparar a inteligência maquínica com a inteligência humana, atribuindo às IAs uma série de suspeitas ancoradas no imaginário produzido pela ficção científica e pelos avanços no campo da robótica. No entanto, tais tecnologias encontram-se espalhadas nas mais diversas formas em dispositivos já incorporados pela cultura global, tais como os computadores, os *smartphones*, as caixas de autoatendimento, os *chatbots* das operadoras de telefonia, os *voice bots* de empresas do comércio, entre tantos outros.

A questão da superação das atividades humanas pelas máquinas, ou a perda de espaço de trabalho para funções automatizadas pela IA é outro ponto nevrálgico quando se toca no assunto. Contudo, é importante ter presente que as IAs não possuem autonomia criativa, e que a produção de imagens, no caso do designer, por exemplo, só será eficiente

quando as duas inteligências trabalharem juntas. Ao menos no momento, é impossível que as IAs imaginem de modo independente a partir de um banco de dados que seja ao mesmo tempo global e singular. Como afirma Matheo Pasquinelli (2023) as IAs não reproduzem a inteligência humana, mas cristalizam a inteligência coletiva.

Em perspectiva ecológica, Tim Ingold (2021, p. 17, livre tradução)⁹ defende a ideia de que vivemos “em um mundo que transcende o humano”, no entanto, os processos mediados por máquinas, segundo o autor, não produzem conhecimento, mas restos e desperdícios. O autor diz:

Segundo este modelo, o conhecimento é gerado ao se colher enormes quantidades de dados e introduzi-los em máquinas que digerem ou processam esse input e excretam resultados ou output. Esse excremento é a moeda vendável da economia do conhecimento. Na medida em que os seres humanos participam — se é que participam — nesse processo de produção, limitam-se a atuar como operadores ou técnicos, cujo trabalho consiste em prestar seus serviços às máquinas: mantê-las abastecidas e em bom estado de funcionamento. (2021, p. 21, livre tradução)¹⁰.

O autor compara o processo de conhecimento à digestão, sendo que nem tudo se aproveita, algo sobra, algo não se digere. No entanto, “somente se tornariam conhecimento quando fossem reincorporados a um processo vital” (Ingold, 2021, p. 22, livre tradução)¹¹. A crítica aqui está relacionada ao excesso de informação e ao consumo automatizado que enfraquece a experiência que leva ao conhecimento. Mas o autor também faz uma crítica às telas e à perda do contato com a superfície, melhor dizendo, a perda do gesto implicado no processo manual da escrita (2022). Concordo plenamente com o autor quando afirma que é por meio de um engajamento vital que parte do corpo que construímos novos saberes, no entanto, também creio na possibilidade de interação e crescimento com entes não-humanos maquínicos. Sobretudo porque as IAs são programadas para mimetizar inteligências, processos cognitivos e de comunicação humana, informando-nos em alguma medida, sobre nós mesmos.

⁹ “en un mundo que trasciende lo humano”.

¹⁰ *Según este modelo, el conocimiento se genera cosechando enormes cantidades de datos e introduciéndolos en máquinas que digieren o procesan este input y excretan unos resultados u output. Este excremento es la divisa vendible de la economía del conocimiento. En la medida en que los seres humanos son partícipes —si es que lo son— en este proceso de producción, se limitan a ejercer de operadores o técnicos, cuyo trabajo consiste en prestar sus servicios a las máquinas: mantenerlas suministradas y en buen estado de funcionamiento.*

¹¹ “solo se convertirían en conocimiento cuando fueran reincorporados a un proceso vital”.

O argumento de Ingold propõe que a automatização dos processos criativos, como os proporcionados por plataformas geradoras de imagens, tendem a empobrecer a experiência, em sua dimensão ético-estética. Ideia que se assemelha ao pensamento de Walter Benjamin (2015) em relação à perda da aura, que seria provocada pela reprodutibilidade técnica. Com isso, não estou ignorando o uso acrítico e a banalização do uso de processos automatizados relacionados à criatividade, o que certamente, produz efeitos prejudiciais em relação ao aprendizado, à memória, às formas de expressão, enfim, habilidades adquiridas a partir da experiência incorporada.

Entretanto, penso que novos agenciamentos ético-estéticos surgem da aproximação entre tecnologias e poéticas e do fazer poético por meio das novas tecnologias. Não foi o surgimento da fotografia que acabou com a pintura, tampouco a fotografia digital acabou com a linguagem fotográfica. A medida em que novas tecnologias são criadas, novas perspectivas são geradas abrindo espaço para outras invenções, pois a habilidade de criar é inerente ao ser humano, seja a criação agenciada por um corpo em movimento seja ela mediada por tecnologias não gestuais que continuam a produzir agenciamentos a partir do imaginário.

Os filmes analisados são condutores de representações que povoam e alimentam o imaginário de espectadores já há algumas décadas. As questões abordadas desdobram-se como em um jogo de espelhos, provocando reflexão sobre o desenvolvimento das tecnologias e sua aplicação aos modos de vida contemporâneos, as relações com e mediadas por dispositivos inteligentes e, sobretudo, nos fazem especular sobre as possibilidades de futuro abertas pelo aprimoramento da popularização das IAs. A linguagem do cinema é privilegiada no que concerne à abordagem de questões latentes em sociedade (Cf. Hikiji, 2012). Filmes de ficção científica que abordam essa temática problematizam a ontologia do ser humano a partir de temas como a humanização das máquinas e a desumanização dos seres humanos, nas quais questões como alienação, consciência e experiência são colocadas em evidência.

Além disso, o cinema é eficaz em capturar a atenção do espectador, promovendo o engajamento com assuntos complexos e, assim, estimulando a popularização e o debate sobre o tema. As produções cinematográficas que abordam a IA são recorrentes e, à medida que as tecnologias se tornam mais familiares na vida das pessoas, as fronteiras entre ficção e realidade tendem a se dissolver. Com isso, também se dissipam gradualmente os contornos que separam humanos e máquinas, natureza e cultura. Neste processo de transformação mútua, permanecem questões que são, sobretudo, éticas e

morais, relacionadas ao tipo de pessoa que nos tornamos e aos limites atinentes a esse processo de devir-com.

Os debates sobre o futuro das IAs em relação à habilidade de identificar e reproduzir emoções são certamente pertinentes, uma vez que, cada vez mais, as IAs são treinadas para interagir com humanos, reduzindo o chamado “vale da estranheza”. Ou seja, elas são projetadas para parecer menos como máquinas e para gerar relações de identificação com os humanos. Muitas vezes, essa identificação não está associada à aparência humana, mas sim à identificação de elementos emocionais nas interações.

É possível que, em breve, as condições que aproximam humanos e máquinas, não se limitem à reprodução da aparência e da inteligência humanas, mas se organizem a partir da identificação de pontos de convergência e da habilidade de interpretar e expressar nuances emocionais. O que envolve novas formas de comunicação e fazeres ainda mais articulados. No entanto, a capacidade das IAs de aprender e suas características criativas ainda geram tanto fascínio quanto estranheza. Em meio a sistemas de mutualidade crescentes, neste vasto campo de interrelações em constante hibridização, as confabulações tecnopoéticas e as imaginações mediadas por IAs são campos potentes de experimentação e análise.

Referências

- ABU-LUGHOD, Lila. A Escrita contra a cultura. *Revista Equatorial*, Natal, v. 5, n. 8, pp. 193-226, jan./jun., 2008. Online. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/equatorial/article/view/15615>. Acesso em: 30 out 2023.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- BATESON, Gregory. *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Editorial Lohlé-Lumen, 1998.
- BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. *Revista Concinnitas*. v. 1, n. 8, 2005. Online. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55319>. Acesso em: 15 set 2023.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

BEZERRA, Daniele Borges. *Pacientes, experientes e outros-que-humanos: narrativas e grafias na luta antimanicomial*. 2024. 350f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2024.

BLAKE, Mike Blake. Amazon lança atualização da Alexa com inteligência artificial generativa. *CNN Brasil*. Publicado em 21/09/2023. *Online*. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/tecnologia/amazon-lanca-atualizacao-da-alexa-com-inteligencia-artificial-generativa/>. Acesso em: 12 nov 2023.

BODEN, Margaret. *Inteligência artificial: uma brevíssima introdução*. Tradução: Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

CALADO, Isabel. A Crise das Imagens. *Revista Estudos do Século XX*. Coimbra University Press. n. 08, 2008, p. 73-86.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1992.

CLIFFORD, James; MARCUS, George. *A escrita da cultura: poética e política da etnografia*. Tradução: Maria Claudia Coelho. Rio de Janeiro; EdUERJ; Papéis Selvagens, 2016.

COLLINS, Samuel Gerald; DURINGTON, Matheu; GILL, Harjant. Multimodality: An Invitation. *American Anthropologist*. v. 119, no. 1, 2017. *Online*. Disponível em: <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/aman.12826>. Acesso em: 12 jan 2023.

DATTATREYAN, Ethiraj Gabriel; MARRERO-GUILLAMO, Isaac. Multimodal anthropologies. Introduction: Multimodal Anthropology and the Politics of Invention. *American Anthropologist*, v. 121, n. 1, 2019. *Online*. Disponível em: <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/aman.13183>. Acesso em: 26 set 2023.

DAWSEY, John Cowart. Victor Turner e Antropologia da Experiência. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 13, n. 13, 2005. *Online*. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50264>. Acesso em: 12 jan 2023.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins fontes, 2019.

ESCOBAR, Arturo. Bem-vindos à Cyberia: Notas para uma antropologia da cibercultura. In: SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos. (Orgs.). *Políticas etnográficas no campo da cibercultura*. Brasília: ABA Publicações; Joinville: Editora Letradágua, 2016a.

ESCOBAR, Arturo. *Autonomía y diseño: La realización de lo comunal*. Popayán: Universidad del Cauca. Sello Editorial, 2016b.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema*. Gerar parentesco no Chthuluceno.

Tradução: Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2023.

HARAWAY, Donna. *Quando as espécies se encontram*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz. (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Tradução: Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 5, pp. 7-41, 1995.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

HINE, Christine. *Virtual Ethnography*. London: Sage, 2000.

HO KIM, Joon. *O estigma da deficiência física e o paradigma da reconstrução biocibernética do corpo*. 2013. 511f. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

HUI, Yuk. *Tecnodiversidade*. Traduzido por Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Tradução: Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. *Antropologia: para que serve*. Petrópolis: Vozes, 2019

INGOLD, Tim. *Correspondencias: Cartas al paisaje, la naturaleza y la tierra*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2021.

INGOLD, Tim. *Linhas: uma breve história*. Petrópolis: Vozes, 2022.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. In: *Horizontes Antropológicos*, Rio Grande do Sul, v. 18, n. 37, pp. 25-44, jan./jun., 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLSBMs/>. Acesso em: 19 fev 2023.

KOZINETS, Robert. *Netnography: Doing Ethnographic Research Online*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications. Canadá, 2010.

LAPLANTINE, François. *Le social et le sensible: introduction à une anthropologie modale*. Paris, Téraèdre, 2005.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34, 2019.

LEITÃO, Débora Krischke; GOMES, Laura Graziela. Estar e não estar lá, eis a questão: pesquisa etnográfica no Second Life. *Cronos*, Natal, v. 12, n. 2, 2011. Online. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/3159>. Acesso em: 12 mai 2023.

LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra: 2 – memória e ritmos*. Lisboa: Edições 70, 1965.

MARCUS, George E. Ethnography in/of the world system: The emergence of multi-sited ethnography. *Annual Review of Anthropology*, v. 24, n. 1, pp. 95-117, 1995. *Online*. Disponível em: <https://www.annualreviews.org/content/journals/10.1146/annurev.an.24.100195.000523>. Acesso em: 14 mai 2023.

PASQUINELLI, Matteo. Três mil anos de rituais algorítmicos: a emergência da inteligência artificial a partir da computação do espaço. In *A Produção do Mundo: Problemas Logísticos e Sítios Críticos*. pp. 63-79. Lisboa: Outro Modo Cooperativa Cultural, 2022.

PASQUINELLI, Matteo. *The Eye of the Master: A Social History of Artificial Intelligence*. New York: Verso Books, 2023. 272 p.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do Antropólogo: olhar, ouvir, escrever. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 39, n. 1, pp. 13-37 1996. *Online*. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111579>. Acesso em: 11 out 2023.

RECKZIEGEL, Frederico. *Exploração de estratégias baseadas em inteligência artificial para geração de imagens a partir de textos de narrativas extraordinárias*. 2024. 58f. TCC (Graduação) – Curso de Ciência da Computação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2024.

RIFIOTIS, Theophilos. Etnografia no ciberespaço como “repovoamento e explicação”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 31, n. 90, pp. 85-99, 2016. *Online*. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/M6GkRJnssG5zh65pVBVn7vd/>. Acesso em: 14 mai 2023.

ROCHA, Ana Luisa Carvalho da; ECKERT, Cornelia. *Etnografia da duração: antropologia das memórias coletivas em coleções etnográficas*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

TSING, Anna Lowenhaupt. *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. São Paulo: n-1 edições, 2022.

YASZEK, Lisa. *The self wired: technology and subjectivity in contemporary narrative*. New York: Roudedge, 2013.

ZYLINSKA, Joanna. *Arte de la IA: Máquinas de visión y sueños deformados*. Traducido por: Oscar Guarín Martínez y Marta Cabrera Ardila. Bogotá, Colômbia: Sensolab, 2023.

Filmografia

Avatar. Direção de James Cameron, Lightstorm Entertainment 2009. 162 min.: son, color. Filme regular.

Blade runner. Direção de Ridley Scott, The Ladd Company, 1982. 122 min.: son,

color. Filme regular.

Ela. Direção de Spike Jonze, Sony Pictures Brasil, 125 min.: son, color. Filme regular.

Eu existo. Direção de Diogo Vianna, DVA filmes, 2023. 3 min.: son., color, digital. Curta-metragem.

Ex-machina. Instinto artificial. Dirigido por Alex Garland, A24, DNA films e Film4 productions, 2015. 108 min.: son, color. Filme regular. Ficção científica.

Matrix. Dirigido por Lana Wachowski e Lilly Wachowski, Silver Pictures e Village Roadshow Pictures, 1999. 136 min.: son, color. Filme regular.

2021: Uma Odisséia no Espaço. Dirigido por Stanley Kubrick, Metro-Goldwyn; Stanley Kubrick productions e Hawk films, 1968, 148 min.: son, color. Filme regular.

Agradecimentos

Agradeço à interlocutora Drica (apelido), que contribuiu para a pesquisa, aos membros do grupo de pesquisa vinculado à linha de pesquisa “Máquinas, Corpos e Grafias” do Coletivo Antropoéticas (CNPq), à FAPERGS e ao CNPq pelo financiamento da presente pesquisa.

Financiamento

Projeto de pesquisa realizado com bolsa de pós-doutorado (DOC-FIX) da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS), financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Recebido em 30 de novembro de 2023.

Aceito em 23 de agosto de 2024.

Dossiê: Antropologia, cinema e novas tecnologias**Etnografia online e a memória viva do
candomblé nas redes sociais****Anne-Sophie Gosselin**Núcleo de pesquisas e estudos sobre o fenômeno
religioso Tierno Bokar (Unilab/CNPq)asogoss@yahoo.fr<http://orcid.org/0009-0006-5907-4460>**RESUMO**

Este artigo propõe uma reflexão sobre o uso das redes sociais como espaço de memória de uma casa de candomblé da cidade de Fortaleza, Ceará, Brasil. O estudo do perfil da casa no Instagram com seu material fotográfico nos leva a analisar o papel da tecnologia digital na produção de uma narrativa que combina estrategicamente uma vontade de trabalhar a visibilidade da casa e de se apropriar de um passado tumultuado pelo assassinato da fundadora. As imagens, criteriosamente selecionadas e postadas, representando o passado e o presente, reforçam os laços de uma comunidade que além de ser religiosa se constrói como uma “comunidade emocional”. Examinando a externalização dessa memória viva reinventada por meio da tecnologia digital, analisamos também como a necessidade de desenvolver uma metodologia de etnografia online pode emergir do próprio campo e revelar os jogos de reflexividade numa equipe de pesquisa composta por pesquisadores e colaboradores afiliados ao terreiro.

Palavras-chave: Etnografia online; Memória; Redes sociais; Candomblé.

Ethnographie en ligne et la mémoire vivante du candomblé dans les réseaux sociaux

RÉSUMÉ

Cet article propose une réflexion sur l'usage des réseaux sociaux comme espace de mémoire d'une communauté afro-religieuse de la ville de Fortaleza, Ceará, Brésil. L'étude du profil de la communauté sur Instagram avec son matériel photographique nous amène à analyser le rôle de la technologie digitale dans la production d'un récit qui combine de façon stratégique une volonté de travailler la visibilité de la communauté et de s'approprier un passé bousculé par l'assassinat de sa fondatrice. Les images sélectionnés et publiés en ligne représentant passé et présent renforcent les liens d'une communauté qui en plus d'être religieuse se construit comme une "communauté émotionnelle". En examinant l'externalisation de cette mémoire vivante à travers la technologie digitale, nous analysons aussi comment la nécessité de développer une méthodologie d'ethnographie en ligne peut émerger du terrain lui-même et révéler des jeux de réflexivité dans une équipe de recherche composée de chercheurs et collaborateurs affiliés au terreiro.

Mots clé: Ethnographie en ligne, mémoire, reseaux sociaux, candomblé.

Etnografía online y la memoria viva del candomblé en las redes sociales

RESUMEN

Este artículo propone una reflexión acerca del uso de las redes sociales como espacio de memoria de una comunidad afroreligiosa en la ciudad de Fortaleza, Ceará, Brazil. La investigación sobre el perfil de esta casa de candomblé en el Instagram, con su material fotográfico, nos ha llevado a analizar la función e importancia de las tecnologías digitales en la producción de una narrativa que agrega estratégicamente la voluntad de trabajar la visibilidad de la casa de candomblé y la tentativa de apropiación de un pasado turbulento, en función del asesinato de su fundadora. Las imágenes publicadas representando el pasado y presente de esta colectividad, refuerzan los lazos de una comunidad que, más allá de ser religiosa, también se construye como una "comunidad emocional". Examinando el compartir de esta externalización de la memoria colectiva, viva y reinventada a través de la tecnología digital, analizamos también cómo la necesidad de desarrollar una metodología de etnografía online emerge del propio campo de investigación, revelando los juegos de la reflexividad en un equipo de trabajo compuesto por investigadores y colaboradores que también mantienen vínculos institucionales y rituales con la comunidad afroreligiosa investigada.

Palabras clave: etnografía online; memoria; redes sociales; candomblé.

Introdução

Desprezar a condição digital da cultura contemporânea, a qual se alastra em todas as esferas das relações sociais (se apresentando também como campo e/ou objeto de pesquisa) é ignorar as recentes mídias no cotidiano das relações sociais como o fato social da nossa era (Ferreira, 2019, p. 48).

Notamos atualmente a popularização do uso de mídias e redes sociais por adeptos do candomblé, seja com um perfil individual, seja com uma bandeira coletiva que associa o perfil ao nome de um Ilê¹ específico². Nessas redes sociais são postadas mensagens religiosas, imagens, vídeos, músicas e uma variedade de produções textuais que vão de poemas até ensaios filosóficos ou declarações políticas, passando por elementos próprios que constituem o corpus principal das culturas religiosas afro-diaspóricas como os *orikéis* (poemas laudatórios às divindades), *adurás* (rezas) e *orins* (cantigas de festa). A multiplicação do número de publicações cotidianas mostrando, explicando, ilustrando os orixás, seus mitos, a linguagem yorubá ritualística, as cantigas, as práticas, tradições e festas dos povos de terreiro, enfim, comunicando sobre toda cosmogonia das religiões de matriz africana, abre um espaço considerável de socialização religiosa contemporânea que precisa ser pensada pelos cientistas sociais (Freitas, 2003, 2019; Aquino, 2011).

Neste artigo, tratamos especificamente do uso das redes sociais como espaço de memória de uma casa de candomblé no Ceará: o Ilê Axé Oloibá, fundado em 1990, por Francisca Maria da Justa Teixeira, mais conhecida como Mãe Obassi. Trata-se de um dos mais antigos terreiros de candomblé de tradição Ketu da região metropolitana de Fortaleza que sofreu a perda da sua fundadora, seis anos após a criação da casa.

O assassinato brutal de Mãe Obassi, durante uma festa pública, em dezembro de 1996, aos olhos de todos os que estavam presentes, já foi contado e recontado por diferentes pesquisadores. O depoimento de uma das testemunhas oculares, coletado por Luís Carlos Bandeira (2009, p. 93) é particularmente demonstrativo desse terrível fato que marcou de forma indelével a história do Candomblé no Ceará, motivo pelo qual não retomaremos aqui os detalhes do episódio.

¹ Ilê é o nome usual para referir-se à casa de candomblé, também chamada de terreiro.

² Este artigo constitui parte dos resultados mais abrangentes da pesquisa intitulada “Oloibá: história e memória do Candomblé no Ceará”, coordenada pelo professor Patrício Carneiro Araújo e a professora Anne-Sophie Gosselin, entre 2022 e 2024, no contexto do Edital PROPPG 01/2022, numa parceria entre UNILAB, IPHAN-CE e ALAGBÁ.

Vale também notar que a filmagem do drama feita por um dos participantes da festa foi posteriormente disponibilizada no Youtube, fato que gerou uma série de comentários misturando reações de indignação, denúncia, incompreensão, mas também de exaltação em torno da figura do mandante. De fato, considerando-se as disputas internas próprias ao campo religioso (Bourdieu, 2011, p. 27-78) e o machismo reinante na sociedade brasileira – particularmente na cultura nordestina, o assassinato da Mãe Obassi, cometido a mando de um babalorixá³ local, também revela a violência de gênero estrutural que, lamentavelmente, tem marcado a história das religiões afro-brasileiras e, ultimamente, vem sendo denunciada. Nesse sentido, os estudos de Nilza Menezes (2012), e principalmente seu livro “A violência de gênero nas religiões afro-brasileiras”, são reveladores do quanto o assassinato da Mãe Obassi em Fortaleza é apenas um dos muitos episódios recorrentes desse tipo de violência no campo afro-religioso. Esta questão ligada às problemáticas de gênero e tratada na pesquisa ampla no âmbito da qual este texto foi produzido não será o foco deste artigo.

Em 2023, vinte e sete anos depois do trauma que marcou profundamente não apenas a história da casa como também todo cenário das religiões afro-brasileiras no Estado do Ceará, a comunidade religiosa do Ilê Axé Oloibá tomou a decisão de criar um perfil numa conhecida rede social digital, com seu nome e emblema. A iniciativa, aprovada pelo Babalorixá à frente da casa, partiu de um dos jovens membros da comunidade, membro de uma geração nova que não conheceu a fundadora.

Examinar – com a minúcia característica do método etnográfico – os usos da tecnologia digital como ferramenta de memória viva comunitária, nos leva a considerar o jogo de reflexividade dos atores sociais envolvidos na pesquisa, sejam eles pesquisadores ou colaboradores afiliados ao terreiro. Esse primeiro ponto de cunho metodológico traz luz sobre a interconexão necessária entre a observação etnográfica online e offline, sendo as duas inseparáveis e complementares, como bem nos explicam Débora Leitão e Laura Gomes (2017), no seu instigante artigo *Etnografia em ambientes digitais: perambulações, acompanhamentos e imersões*. Ao longo do texto, a análise cruzada das publicações online e da fala de membros dessa comunidade religiosa revela modos de apropriação e produção de uma memória viva coletiva que coloca a técnica a serviço de uma reinvenção dos processos de transmissão oral característica dessa cultura religiosa. Assim, as imagens, sons e palavras escritas constituem uma narrativa híbrida na qual as emoções compartilhadas

³ Forma aportuguesada da palavra de origem iorubá que se refere à liderança masculina máxima de um terreiro (ou casa) de candomblé. Quando a liderança é feminina, diz-se “ialorixá” ou “iyalorixá”.

desempenham um papel central na construção de um sentimento de pertencimento comunitário associado à ressignificação do legado da Mãe Obassi.

Gênese da pesquisa online, metodologia e reflexividades

Antes de adentrar a análise dos usos da tecnologia digital pelos membros da casa de candomblé considerada neste estudo, é importante apresentar a gênese e o contexto da pesquisa para explicar como a necessidade da etnografia online emerge durante o trabalho de campo. Ainda em andamento, a pesquisa intitulada “Oloibá: história e memória do candomblé no Ceará” foi registrada institucionalmente em setembro de 2022 após uma fase de negociação informal entre membros da comunidade religiosa e pesquisadores⁴. Alguns meses antes desta formalização, a pedido do Babalorixá da casa, iniciou-se um diálogo para definir, de forma conjunta, os contornos da pesquisa. A proposta inicial da pesquisa identifica como foco central.

a reconstituição da história guardada na memória dos antigos e atuais membros dessa Comunidade Tradicional de Matriz Africana evidenciando o legado da sua liderança máxima, a Iyalorixá Mãe Obassi, como uma das matriarcas do Candomblé cearense. Por meio de uma sistemática pesquisa - de campo e documental - espera-se refazer o percurso dessa importante liderança afro-religiosa nordestina [...] demonstrando o quanto sua atuação feminina foi determinante [...] para a configuração do campo afro-religioso cearense e para a construção de identidades enquanto Povos e Comunidades Tradicionais de Terreiro neste Estado (Projeto de pesquisa Oloibá: história e memória do candomblé no Ceará, junho de 2022).

Nestas primeiras linhas, a centralidade da questão memorial aparece ligada ao estudo do papel histórico da Iyalorixá no desenvolvimento do campo afro-religioso cearense. Inicialmente, o projeto previa três produtos finais: um livro, um filme-documentário e um “Memorial a ser alocado nas próprias dependências do terreiro pesquisado e, posteriormente, incluído na rede de museologia social do Ceará”.

Entende-se que neste primeiro momento, o memorial foi pensado para ser um espaço físico de exposição de arquivos e objetos materiais. É interessante notar que o próprio processo de pesquisa, com suas dificuldades e seus diálogos dentro da equipe,

⁴ A equipe de pesquisa é composta por cinco pesquisadores (antropólogos, socióloga, pedagoga e historiador), três colaboradores incluindo o Babalorixá da casa e dois estudantes bolsistas.

levou a repensar o formato do memorial. Não por acaso, a criação do perfil do Oloiobá numa rede social, aproximadamente um ano após o começo da pesquisa, reflete as interferências mútuas entre as movimentações da pesquisa e o cotidiano do terreiro. Isto se torna evidente nas seguintes explicações dadas pelo responsável pela página do terreiro na rede social aqui em análise:

Eu já trabalho com isso, com produção de vídeo, até porque eu sou proprietário de uma gráfica. Então em relação a isso daí eu tive muita facilidade. O Pai L, ele não gosta, inclusive, ele ainda é resistente em relação ao Instagram. [...] Tentei, lutei, lutei, lutei até que consegui ganhar um pouco de espaço. Inclusive, ele passou a ver a rede social do Instagram do Oloiobá de uma forma diferente, de uma forma positiva após a pesquisa, pelos comentários de vocês. Ele começou a dar um pouquinho de moral [risos] mas eu consegui isso acho que foi uma peleja de dois anos para tentar colocar o Instagram do Oloiobá (R., jovem membro da casa e gestor do perfil do Ilê no Instagram, entrevista online, 24.11.23).

Segundo o entrevistado, o desejo de usar as mídias sociais como canal de comunicação em nome do terreiro já existia antes da pesquisa, mas foi no contexto dela que se concretizou. É neste movimento que também surge a necessidade de adaptar os modos de pesquisar, sempre mobilizando a capacidade de reflexividade de todos os atores envolvidos no processo.

Em termos metodológicos, a proposta inicial da pesquisa era recorrer às técnicas de observação participante, entrevistas e análise de documentos de diferentes naturezas sem mencionar de forma mais específica a etnografia online que não parecia, naquela altura da pesquisa, a abordagem metodológica mais apropriada. A ideia de incluir uma abordagem etnográfica online surgiu no fim do primeiro ano de pesquisa sem que isso afetasse a mobilização das outras técnicas de produção de material empírico. Naquela fase da pesquisa, os pesquisadores foram avisados pelos colaboradores em campo da criação do perfil do Ilê Axé Oloiobá no Instagram. A partir deste momento, iniciou-se uma observação cotidiana e o registro visual das postagens incluindo fotografias, produções audiovisuais, textos e comentários, emojis e referências de músicas com uma atenção particular às reações e interações em torno do conteúdo das publicações. Em outras palavras, considerou-se a riqueza e a diversidade dos formatos das informações que circulam nas mídias sociais. Em conversa posterior com o idealizador da página, soube-se que algumas das fotos ali publicadas eram resultado de verdadeira “garimpagem” junto a

antigos membros da comunidade religiosa. Era como se duas pesquisas paralelas sobre a história do terreiro estivessem se desenvolvendo simultaneamente.

No entanto, a escolha da etnografia online deve ser compreendida aqui como resultante da adaptação às dinâmicas do campo e não da substituição de uma metodologia por outra. Conforme Hine (2015) sublinha, não se deve opor a observação entre a atividade em rede e a vida social offline. Pelo contrário, a socióloga nos convida a elaborar pesquisas ditas híbridas, que estudam com cuidado a articulação entre as experiências online e offline. Do mesmo modo, concordamos com Pastinelli (2011) que protesta contra a ideia de singularidade e novidade associada à pesquisa online. Contra a “reificação de um ciberespaço pensado como um universo paralelo e distinto do “real” [que constituiria] um campo radicalmente diferente dos outros e chamando por inovação metodológica”, Pastinelli afirma que as investigações na ou pela Internet apenas atualizam problemáticas metodológicas não tão diferentes de outros contextos de pesquisa nas ciências humanas. Por exemplo, a adaptabilidade já citada anteriormente bem como a criatividade sempre foram necessidades metodológicas nos mais diversos trabalhos de campo realizados pelos cientistas sociais.

As mídias sociais com sua propriedade de armazenamento das informações revelam de forma nítida e visível o jogo permanente de “observações recíprocas” que caracteriza toda relação etnográfica. Segundo a fórmula de Devereux (1980), “o observado observa o observador observando” produzindo infinitos efeitos de espelho. Assim, fotografias e filmes produzidos como material empírico e compartilhados entre a equipe ampliada de pesquisa (incluindo membros do terreiro) são postados na rede social pelos membros da casa e comentadas, para além da própria comunidade.

Entre as primeiras postagens que ficaram fixadas na página inicial, encontramos uma fotografia do Babalorixá em plena entrevista filmada pela equipe de pesquisa, fato que revela uma metalinguagem resultante da interação entre a equipe de pesquisa e a comunidade religiosa.



Figura 1 – Captura de tela⁵ de uma publicação no Instagram do Ilê Axé Oloibá com fotografia do Babalorixá, liderança atual da casa. Fonte: Acervo da equipe de pesquisa.

Nesta figura, os agradecimentos são direcionados aos pesquisadores cujos nomes são citados explicitamente. Os pesquisadores, por sua vez, reagiram às publicações registrando “likes”, interação que inaugurou um nível adicional de comunicação, interação e trocas entre a equipe de pesquisa e seus interlocutores em campo. Formou-se, desta maneira, uma relação de estímulos mútuos resultantes tanto do processo de pesquisa em si quanto da constituição da própria memória desta comunidade religiosa.

Neste jogo de observação mútua, a reflexividade se caracteriza como um elemento central da produção da memória. O discurso (textual, iconográfico e sonoro) presente nas

⁵ Nota-se que os termos técnicos aparecem em francês pelo fato da pesquisadora – francesa – usar o seu perfil pessoal para visualizar as postagens no perfil do Ilê.

postagens envolve as trocas provocadas pela presença e pelas questões formuladas pelos pesquisadores, como atestam as palavras do administrador da página:

Meu intuito no Instagram é mostrar a história do Oloiobá. E a pesquisa, pra mim, ela é muito mais importante do que o próprio Instagram que eu criei. Por quê? Porque lá, as pessoas vão ter mais acesso, vão poder ter mais informações, vão poder saber realmente o que aconteceu, como aconteceu, o que está acontecendo. Então, pra mim, ela é muito mais importante do que o Instagram porque ela mostra a cara do Oloiobá. Ela mostra como foi o Oloiobá, ela mostra quem é o Oloiobá. Então pra mim, é muito importante (R., entrevista online, 24.11.23).

Entende-se, nesta fala, a naturalização de uma representação de pesquisa científica como lugar de produção de um conhecimento visto como legítimo, dominando de forma sobranceira às informações, conhecimentos e saberes compartilhados nas interações do dia a dia online. Entende-se também na escolha das minhas palavras o desejo da pesquisadora de romper com essa visão. É em parte por essa razão que foram inseridas neste artigo enquanto material empírico tanto imagens e falas produzidas por integrantes do terreiro quanto produções escritas dos pesquisadores. O que nos interessa aqui se encontra na riqueza dos fluxos de ideias enquanto processos de interação social e neles o papel da tecnologia digital.

O numérico como ferramenta, como objeto ou como campo – pois essas três dimensões são abordadas –, não facilita a condução de pesquisas nas ciências sociais. Porém, ao mesmo tempo, quantos mundos sociais novos a explorar, quantas “bricolagens” metodológicas originais a conceber – para falar como De Certeau – quantos recursos inéditos a utilizar! (Pasquier, 2020, p. 7. *Nossa tradução*).

A “bricolagem criativa” dos pesquisadores em campo online permite de fato a produção de um material particularmente rico para analisarmos as dinâmicas de reflexividade dos atores sociais envolvidos na pesquisa. Porém, não se pode iludir com um retrato idealizado de uma colaboração sempre a favor da facilitação da pesquisa. No Relatório Parcial, apresentado pela equipe no fim do primeiro ano de pesquisa, são apresentadas as dificuldades encontradas para coletar objetos materiais de memória, visando cumprir um dos objetivos iniciais da pesquisa:

Um problema sério que tem se revelado ao longo deste primeiro ano de pesquisa: a dificuldade em reunir objetos e alguma forma de cultura material ligada à Mãe Obassi. O apego afetivo que as pessoas têm demonstrado em relação a qualquer objeto que tenha pertencido à sua liderança tem levado a equipe a repensar o formato do Memorial que inicialmente se pretendia criar ao fim dos trabalhos de pesquisa. [...] Todavia, essa é uma questão que ainda está em discussão junto à equipe. De qualquer forma, até o momento não se conseguiu reunir nenhum objeto que a ela pertenceu, já que pouca gente diz ter e quem tem não está disposto a se desfazer (Relatório parcial da pesquisa Oloiobá: história e memória do candomblé no Ceará, setembro de 2023).

As postagens online de fotografias antigas relacionadas à história do Oloiobá e da Mãe Obassi revelaram outras possibilidades de acesso a arquivos e fontes, surpreendendo os pesquisadores e colocando em xeque a profunda preocupação dos membros da comunidade para tornar visível a sua história. De fato, nessa pesquisa, a produção do material digital e sua divulgação nas redes sociais nasce do desejo de reconstrução e reapropriação da história da casa e da sua fundadora pelos membros atuais da comunidade.

Memória⁶ e temporalidades reinventadas via tecnologia digital

Memória morta e memória viva

No caso do Ilê Axé Oloiobá, pode-se perceber que a delicada problemática da memória está imbuída dos efeitos da perda traumática da fundadora, assassinada diante das câmeras, em meio a uma festa pública no barracão principal do terreiro, na madrugada de 25 de dezembro de 1996. O estado de choque provocado pela brutalidade do assassinato é seguido por um longo período de silêncio e esvaziamento progressivo da casa. Esta parece esvaziada, porém, o tempo mostrará que a mesma nunca fora totalmente abandonada. Ao longo dos anos, sentimentos de aflição, ansiedade, medo e angústia associados à evocação do evento traumatizante se misturam com uma saudade da convivência feliz na época em que a Iyalorixá era viva e dinâmica em uma casa em pleno desenvolvimento.

⁶ A fundamentação teórica baseada especificamente na literatura sobre memória será desenvolvida no livro final, resultado da pesquisa cujo tema central é precisamente este conceito de memória. O artigo, enquanto parte dessa pesquisa maior, prioriza uma análise focada na dimensão descritiva e etnográfica do material empírico.

Quase três décadas depois, quando o Oloiobá ganha visibilidade nas redes sociais por iniciativa de um jovem da nova geração que não conheceu a Mãe Obassi e não estava presente no dia do crime, a tecnologia digital aparece como uma ferramenta de reconstrução (pública e privada) de uma narrativa coletiva para contar a história da casa na perspectiva de quem vive nela. Neste sentido, se no passado as mídias digitais da época (imagens filmadas em VHS) contribuíram para a desconstrução da imagem da fundadora, dispersando o grupo, as mídias digitais de hoje passam a fazer o movimento contrário, reconstruindo sua imagem e reagregando os membros da casa dispersos. Nessa empreitada, não se trata apenas de um ato de rememoração, mas de um processo profundo de reapropriação de uma memória que envolve a necessidade de transmissão de significados comunitários.

Inúmeros autores (Halbwachs e Pollak entre os mais citados) mostraram que, por ser um processo coletivo, a memória tem um papel fundamental nos processos de identificação social. “Ao definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros [a memória] fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais” (Pollak, 1989, p. 3). Neste sentido, a memória também é uma invenção, pois passa por um processo de subjetivação que não desvela uma realidade substancial em si, mas uma percepção dessa realidade vivida.

O fato de pensar juntas as categorias memória e tecnologia digital só faz reforçar a sua dimensão criativa, pois para ser divulgada nas mídias sociais essa memória precisa ser codificada, ou seja, passada pelo crivo de uma fabricação técnica. Então, em vez de pensar uma tecnologia digital que permitiria o registro de uma memória que existiria apenas na psique dos indivíduos, consideramos aqui que o uso da tecnologia digital gera o próprio processo de produção de uma memória viva.

Pensar o conteúdo que será postado, selecionar fotografias antigas, solicitar a autorização de publicação à autoridade da casa e ouvir os relatos provocados pelo reencontro com as imagens, escrever um texto de apresentação ou um comentário, fabricar fotografias de momentos atuais da vida da casa, dos seus filhos, de suas práticas, escolher músicas para acompanhar as postagens são todos atos de memória. Ou seja, retomando a fórmula de Stiegler (2009), quando este declara que “uma lógica que opõe o interior e o exterior é, de fato, equivocada [porque] corresponde a contrapor uma memória viva à uma memória morta”, não consideramos que o uso da tecnologia digital se limita à produção de conteúdo externalizando uma memória “morta”. Em vez disso, observamos

um processo híbrido que proporciona simultaneamente a externalização e a interiorização de uma narrativa subjetiva.

Tempos e modos de transmissão

O trabalho de subjetivação tem como função primordial ligar o presente ao passado para construir uma comunidade de afeto e de conhecimento. As possibilidades de comunicação oferecidas pelas tecnologias digitais remodelam as temporalidades ao combinar e reunir lembranças de um passado distante (reimaginado), de um passado imediato (que acaba de acontecer) e de projeções de um futuro iminente (nos convites para festas, por exemplo). Essas diversas temporalidades que coexistem nas publicações online desmantelam a cronologia linear do tempo para pôr em evidência um tempo subjetivo que, a meu ver, é o tempo do afeto e o tempo da transmissão. Subentendidos e implícitos permeiam as postagens no contexto de uma tradição religiosa que, vale lembrar, prioriza a oralidade nas vivências e nos modos de transmissão cultural.

O candomblé se inscreve na tradição das culturas orais africanas nas quais “existem coisas que não ‘se explicam’, mas que se experimentam e se vivem” (Hampaté Bâ, 2010, p. 182). Para descrever o funcionamento dessa tradição viva, Hampaté Bâ explica que a herança dos conhecimentos reside na memória da última geração de depositários: “eles são a memória viva”. A introdução das tecnologias digitais de fato transformou os modos de “circulação de informação, anteriormente, engendrada pela oralidade, algum tempo depois, pela radiodifusão e para produção de impresso (jornais e revistas acerca do universo religioso afro-brasileiro e bibliografia da antropologia das religiões afro-brasileiras) e, agora, pelas mídias digitais.” (Freitas, 2019, p. 2).

No caso considerado nessa pesquisa, é significativo que seja um membro da nova geração da casa quem esteja à frente da gestão dessa comunicação online. Há, nesta configuração, a manutenção de um esquema codificado de relações internas à casa no qual cada um ocupa seu devido lugar na estrutura organizacional da comunidade. O Babalorixá narra, mostra, explica, transmite; o jovem – e através dele, todos que visualizam as postagens e interagem online – se apropriam, questionam, ressignificam, interiorizam, ou seja, criam memória. Então, a novidade não se situa no processo de transmissão em si, mas no uso das mídias sociais que atualiza este processo antigo de socialização religiosa.

Visibilidade contra o silenciamento e o esquecimento

Ao analisar o desenvolvimento de “igrejas virtuais” que utilizam o ciberespaço como meio de comunicação de massa, os sociólogos canadenses (Dawson & Cowan, 2004) mostram como a tecnologia digital serve para ampliar as estratégias de recrutamento de fiéis via uma “e-space propaganda”, promover eventos religiosos e divulgar mensagens religiosas como forma de proselitismo. Longe disso, a criação do perfil do Oloiojá foi motivada por uma vontade de se contrapor a uma série de discursos externos sobre a história deste terreiro e propor, em vez disso, um retrato assumido como realista da comunidade.

Apesar das diferenças em relação às “igrejas virtuais”, a vontade de ocupar um espaço de comunicação nas mídias sociais põe em evidência a problemática central da visibilidade. No caso do Ilê Axé Oloiojá, observamos uma busca por uma visibilidade que reúne três características importantes: um desejo de autenticidade e realismo, uma necessidade de renovação do processo de identificação comunitária, e, por fim, um controle das informações divulgadas.

“Visibilidade autêntica”

Eu vim de outra casa. E candomblé, a gente sabe que quando tem festa, reúne muitas pessoas. E eu ouvia muitos comentários tanto negativos como positivos em relação ao Oloiojá e quando eu passei a ser Oloiojá, a vestir a camisa do Oloiojá, lembrei de tudo que eu já tinha escutado, tanto positivo como negativo. E o intuito, para ser bem sincero, pelo menos o meu intuito em relação à rede social, é mostrar o real, a real estrutura, o que é o Oloiojá, como é o Oloiojá. Tem uma planta aqui, tem outra planta ali. Pras pessoas não ficarem “ah Oloiojá é de tal jeito, eu acho que é daquela forma, acho que é daquela forma” através de imagens atuais, através de fotos antigas, de como era lá atrás, como está hoje. Então o meu intuito em relação ao Instagram é isso, é mostrar realmente o Oloiojá pras pessoas não ficarem deduzindo como é (R., entrevista online, 24.11.23).

Para compreender essas motivações, é preciso lembrar que o assassinato da fundadora do terreiro, no auge da sua atuação como liderança local e em plena festa, diante das câmeras, operou um dramático processo de silenciamento dessa comunidade religiosa, impondo-lhe o medo, além de provocar a limitação de sua atuação por um longo período. Só muitos anos depois esse silenciamento seria quebrado. A criação do perfil da casa na

rede social, e antes dela, a própria pesquisa, surgem diante da vontade de contar uma história que aparece, aos olhos dos membros da comunidade, como distorcida, truncada, enviesada por narrativas e comentários feitos por pessoas exteriores ao Oloibá. Os cientistas sociais costumam lembrar que, qualquer que seja o assunto, as narrativas sempre são objetos de disputa, pois elas são portadoras do posicionamento social dos indivíduos.

Ao longo das duas décadas que se seguiram ao evento traumático e à difusão das imagens nas mídias (tradicionais e digitais), opiniões, críticas ou fofocas, esporádicas, porém recorrentes, circularam na Internet. Por outro lado, no amplo campo das religiões afro-brasileiras no Ceará, a história do assassinato e a violência a ele associada tornaram-se um tabu. Nos diversos terreiros de Fortaleza, os mais velhos ainda costumam evitar o assunto, e os mais novos podem sentir o incômodo provocado por questões percebidas como embaraçosas. Na comunidade do Oloibá, parece que se intensificou uma ambivalência de sentimentos: entre os mais velhos, a dificuldade de superar as dores e a saudade que os forçava a manter o silêncio se mistura com o aborrecimento diante de uma história que parecia “mal-contada” por outros.

Então, quando esse jovem membro da casa apresenta um desejo de mostrar publicamente um retrato realista do terreiro e da comunidade, transparece um discurso institucional, ou seja, construído coletivamente. Para dar visibilidade à existência de uma comunidade que muitos pensavam apagada, são escolhidas fotografias que transmitem uma noção de autenticidade “sem falso pudor”, mas com respeito ao valor do segredo, central nessa prática religiosa baseada num processo iniciático. Esse ponto será retomado mais adiante.



Figura 2 – Captura de tela de uma publicação no Instagram do Ilê Axé Oloibá com fotografia de membros da casa na cozinha. Fonte: Acervo do Ilê Axé Oloibá.

Observamos nesta imagem os laços afetivos entre membros da comunidade que expõem aqui um momento rotineiro do cotidiano da casa. Uma ideia de simplicidade e espontaneidade numa atmosfera alegre e calorosa emerge da fotografia. As roupas sujas chamam a atenção para indicar que o candomblé não se reduz ao “brilho das festas” públicas, mas envolve trabalho e que esse trabalho é comunitário. A foto parece revelar o desejo do administrador da página de mostrar que o Ilê Axé Oloibá, apesar do episódio traumático do passado, é um terreiro como qualquer outro. A imagem, portanto, seria uma forma de relembrar que, assim como nos outros terreiros, o cotidiano não é feito só de festas e alegrias, no Oloibá o cotidiano não se reduz à tristeza provocada pelo evento passado.

“Visibilidade comunitária”

O século XX viu então os atores do candomblé modificar o olhar e a leitura feita sobre seus rituais ao usarem as mídias. Operaram uma dinâmica de construção da sua visibilidade religiosa, primeiramente através da reabilitação de suas tradições, em seguida o reconhecimento da sua memória histórica. Hoje na web, eles sinalizam a presença da sua identidade coletiva e se dedicam à sua própria exegese. A grande fluidez da Internet permite abrir o leque de recursos identitários multiplicando redes de interação dentro da heterogeneidade das casas de culto. Neste sentido, a tela não resulta numa disseminação particularizante, nem na homogeneização globalizada, abre mais sobre o fortalecimento dos pertencimentos tecendo novas relações inter-candomblés (Aquino, 2011, p. 109; *nossa tradução*).

Ao chamar a atenção para a importância das interações e da sociabilidade online, a análise de Aquino – evocada na epígrafe acima – sublinha as dinâmicas identitárias que permeiam os usos das redes sociais por adeptos do candomblé. As redes sociais se tornam um espaço com maior alcance para o “povo de terreiro” do Ceará (já constituído no offline) permitindo uma maior interconexão e circulação das informações. No caso do Oloibá, a criação de um espaço de comunicação virtual abre novas possibilidades de ampliação da comunidade como também possibilita a retomada e o fortalecimento de relações antigas ou atuais. Ao contrário da descrição da “criação de uma nova rede de sociabilidade, construída através da substituição do terreiro real pelo terreiro virtual” (Freitas, 2003), nesse caso observamos uma complementaridade e uma continuidade entre os espaços online e offline. Nesse sentido, é imprescindível considerar as conexões entre as interações online e off-line, lembrando o quão indissociáveis são os limites entre elas. O administrador da página não ignora esses liames, como fica evidente em sua fala reproduzida abaixo:

Muita gente procura jogo de búzios, outras pessoas procuram pra conhecer a casa, outras pessoas confundem Candomblé com Umbanda, mas todas as pessoas que falam no direct, eu sempre passo pro Pai L. e pergunto a ele como devo responder. Se for relacionado a jogo de búzios, eu apresento ele como Babalorixá, como a pessoa que tá à frente da casa em seguida, passo o whatsapp dele para tirar as dúvidas com o pai de santo. Inclusive, tivemos visitas de pessoas através do Instagram. Inclusive tem um abiã aqui que chegou, se identificou com a casa, foi através do Instagram, vendo fotos. Pediu o número do pai de santo e hoje ele é abiã aqui do Oloibá (R., entrevista online 24.11.23).

Ao tornar mais acessíveis arquivos e marcas de uma memória viva coletiva, a utilização da rede social pode facilitar a tecelagem de vínculos comunitários entre quem estava e quem está hoje fazendo o Oloiojá.

“Visibilidade controlada”

Por fim, é interessante observar a preocupação constante com o controle das informações divulgadas online. Diante da difusão na Internet da gravação audiovisual do crime ocorrido no Oloiojá que provocou uma profusão de comentários, está claro que o atual desejo de controlar as informações reflete uma preocupação face aos perigos de exposição e sensacionalismo.

A dualidade e risco da inserção no cyberspaço e suas inúmeras ferramentas não fugiu à arguta percepção de lideranças de grupos ligados à religião afro-brasileira. [...] Claro está, portanto que a rede informatizada é vista como um instrumento dual, multifacetado, em relação ao qual cabe o papel das lideranças dos grupos de religião afro-brasileira encaminharem, escolherem e decidirem as formas mais adequadas de sua utilização (Tramonte, 2014, p. 99).

Além disso, no caso do candomblé, a questão da visibilidade nas redes sociais online não pode ser dissociada de uma prática central nesta tradição religiosa: o segredo. A esse respeito, Freitas (2019) afirma: “A peculiaridade de uso das mídias digitais pelo povo de santo reside na exposição de questões que extrapolaram a ordem da vida cotidiana, ao exporem no âmbito do privado, porém público, temas do *anô* e do *enô*, o segredo e o interdito religiosos”. Sobre o mesmo assunto, Araújo explica:

O que aqui chamo de segredo refere-se à parte deste patrimônio do povo de candomblé que inclui um diversificado conjunto de elementos simbólicos que vai desde o complexo sistema de fórmulas rezadas, cantadas, representadas, durante os rituais ligados à religião, até o saber-fazer do ofício religioso. (Araújo, 2018, p. 85).

Nem tudo pode ser exibido, nem tudo pode ser comunicado, pois “a gente sabe que candomblé é uma religião de *anô*. *Anô* significa segredo, então a gente não pode estar expondo tudo da parte interna de axé de fundamento” (R., entrevista online, 24.11.23). O cuidado com a seleção das informações (visuais e textuais), portanto, reflete o respeito à

regra fundamental do segredo, mas também o delicado equilíbrio entre uma posição de resguardo e o desvelamento de uma memória que envolve emoções íntimas. A hierarquia do poder que estrutura as relações no terreiro também se observa neste controle das informações.

Tudo que eu vou postando, que eu vou escrevendo, colocando nos Stories, eu sempre pergunto antes se pode, se tem algum problema, mas tudo que eu posto, eu sempre peço autorização para ele [o Babalorixá da casa]. As fotos antigas, eu tenho acesso, as que eu tenho, passadas pelo Pai L. Todas as fotos antigas, foi ele que me passou. Inclusive eu tenho várias e várias fotos antigas. Eu e ele, a gente sempre conversa, vai vendo o que pode ser postado, tentando identificar aquela pessoa daquela foto antiga pra gente sempre colocar.... identificar quem realmente tá naquela foto, o que aconteceu naquela foto, qual foi a festa, qual foi a situação. Então a gente sempre conversa, seleciona algumas. Ah hoje, você posta essa, amanhã, daqui a uma semana, você posta outra. Então a gente sempre tem esse diálogo antes de postar essas fotos mais antigas. No meio dessas seleções de fotos, ele vai contando as histórias, como foi que aconteceu, que festa era aquela. Às vezes, ele até se emociona com as fotos porque ele se recorda de muitos momentos bons, que é isso que ele me passa. E a conversa vai fluindo. Eu acabo tendo mais informações do que eu coloco no Instagram porque naquele momento, ele lembra do dia e vai contando a história. Eu não me sinto tão confortável, inclusive ele também não, é uma coisa que ele não quer, expor muitas informações, entendeu? É tanto que tem fotos no Instagram, que ele manda postar e diz que não é pra colocar nenhuma resposta porque a foto por si só diz tudo (R., entrevista online, 24.11.23).

As explicações mostram como a externalização técnica da memória no ciberespaço também propicia e alimenta a necessidade de sua verbalização. Durante o processo de construção das postagens, o Babalorixá atual da casa narra episódios marcantes da história da comunidade, lembranças envolvendo a fundadora e assim, vai construindo uma relação de transmissão com os membros mais novos da comunidade. É interessante notar que a preparação das postagens estimula as interações offline. Nesse processo socializador, precisamos destacar, além das palavras, o papel fundamental das imagens e das emoções.

Imagens e emoções

Nos últimos anos, a vontade de lutar contra o esquecimento e reabilitar uma memória positiva que valoriza o legado da Iyalorixá foi crescendo cada vez mais entre os mais velhos da comunidade. Afinal, a fala tem um poder de manutenção da presença dos que se foram. Neste sentido, a publicação online de fotografias antigas da fundadora

também se entende como uma forma de mantê-la viva. As fotografias enquanto marcas de um passado revisitado integram um presente bem vivaz que expôs o seu dinamismo. Assim, o passado continua presente. A memória vive. E vive de modo particularmente forte através da partilha das emoções.

Se Heinich (2012), no seu texto sobre o capital de visibilidade, associa a fabricação técnica da ubiquidade à invenção da fotografia, quando esta for digitalizada e divulgada nas mídias sociais também precisamos pensar que ela produz uma forma de perpetuidade técnica. A combinação da técnica fotográfica com a tecnologia digital permite a reativação do “aqui e agora do original”. Obviamente, esta reativação, não só evoca, mas provoca emoções.

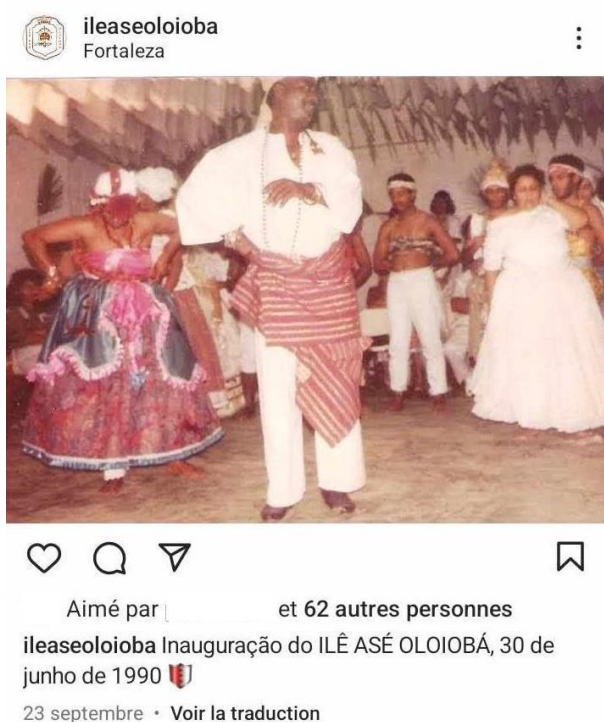


Figura 3 – Captura de tela de uma publicação no Instagram do Ilê Axé Oloiojá com fotografia da inauguração do terreiro. Fonte: Acervo do Ilê Axé Oloiojá.

Comunidade emocional online

A apropriação do amplo campo das emoções como objeto das ciências sociais e da psicologia social (Le Breton, 1998; Rimé, 2005; Hochschild, 2017; Paperman, 2013) nos lembra que não se pode pensar a vida social sem considerar o papel central das emoções. No cerne das relações entre os indivíduos, as emoções constituem um dado elementar da

vida coletiva. Neste sentido, não podemos reduzir a compreensão das emoções a uma definição que apenas se refere a uma propriedade da psique individual. Pelo contrário, a expressão das emoções deve ser situada no contexto de processos normativos que regulam o comportamento em sociedade. É assim que a expressão das emoções desempenha um papel central nas relações sociais.

As análises de Rimé (2005) encontram um eco interessante com o caso específico do trabalho de memória no Ilê Axé Oloibá. Segundo ele, uma das funções das emoções seria a manutenção e fortalecimento das ligações sociais através de mecanismos de empatia. Ao ouvir a narração das lembranças, observar e partilhar as emoções provocadas por elas, a geração mais nova do terreiro que não conheceu a fundadora pode interiorizar a história coletiva e se posicionar diante dela, defendendo-a e reinventando-a. Assim, essa partilha emocional participa da construção de laços afetivos e de solidariedade na comunidade. A etnografia, nesse caso, revela-se altamente pertinente para entrar no processo, senão de fabricação pelo menos de exposição de emoções, cimento de uma comunidade mexida por um mesmo desejo de manter uma memória viva. A tecnologia digital exerce uma função da preservação e produção de emoções que encantam e reencantam a relação ao sagrado e a história da casa.

O conceito de “comunidade emocional”, desenvolvido por Jimeno (2010), ilumina a conexão entre uma linguagem emocional e uma estratégia (mais ou menos consciente) de constituição de um grupo identificável como uma comunidade específica.

Ao longo dos últimos anos, temos presenciado na Colômbia a afirmação de uma linguagem que narra experiências pessoais de sofrimento na forma de testemunho pessoal. Essa linguagem eminentemente emocional cria laços entre pessoas diversas, naquilo que podemos chamar sociedade civil, ao redor do compartilhamento da "verdade" a respeito dos fatos de violência ocorridos recentemente (Jimeno, 2010, p. 99).

Nesta pesquisa, não se trata de uma construção social da categoria de vítima impregnada de significado político, como no caso das comunidades indígenas colombianas estudadas por Jimeno, mas de compartilhar uma narrativa visual numa rede social para divulgar uma versão da história tida como “real” e “verdadeira”. Não se trata nessas publicações online de reclamar justiça ou reparação, mas de conquistar uma imagem pública de respeito. Observa-se uma estratégia declarada de dar destaque à importância do legado da Mãe Obassi que, durante anos, foi colocado em segundo plano atrás das imagens

chocantes da sua morte. Nas publicações online, as imagens escolhidas chamam a atenção para lembranças felizes de construção e expansão da casa, minimizando assim o peso negativo do trauma. O desejo de lutar contra o esquecimento passa pelo estímulo emocional que provocam as imagens. A mensagem aparece entre as linhas, nas posturas das pessoas fotografadas, nos rostos sorridentes.

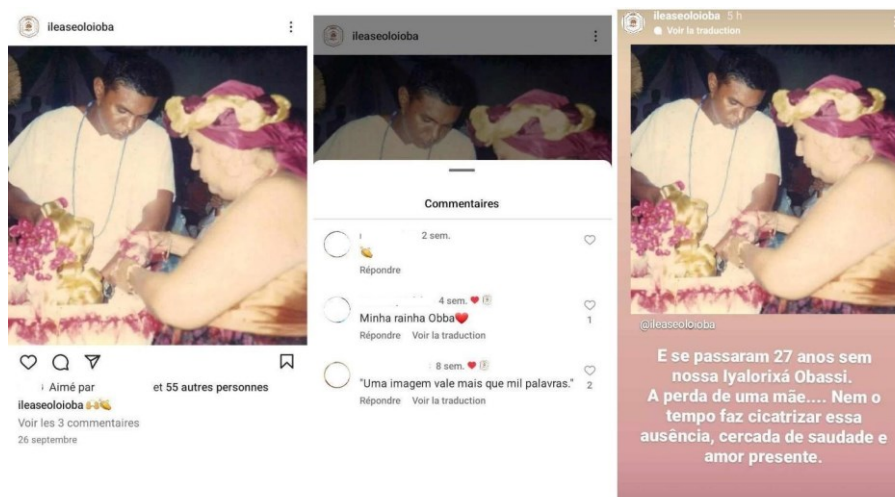


Figura 4 – Captura de telas de uma publicação e uma *story* no Instagram do Ilê Axé Oloibá com fotografia antiga e comentários. Fonte: Acervo do Ilê Axé Oloibá.

A fotografia apresenta uma lembrança do atual Babalorixá do Oloibá ainda jovem em companhia da iyalorixá Obassi preparando uma festa. Observamos a iyalorixá na posição de quem mostra e o jovem na posição de quem ajuda e aprende ao lado dela. Há nesta imagem uma representação manifesta da relação materno-filial que, para ser interpretada, precisa ser contextualizada dentro da concepção de família que rege a organização convencional das relações nas comunidades religiosas de matriz africana no Brasil. Mas, a escolha da imagem, como registro da convivência entre a fundadora da casa e o seu atual sucessor, ressalta sobretudo a ligação afetiva entre eles e revela fortes emoções ainda presentes e vivas nas lembranças da geração dos “guardiões da memória”. A dificuldade de verbalizar essas emoções fica patente no comentário “uma imagem vale mais que mil palavras”. A mensagem é reforçada pelo texto inserido no *story*, quando a mesma fotografia é postada novamente, meses após a primeira publicação.

Para entendermos o poder dessas emoções no processo de transmissão da memória comunitária entre gerações, é preciso lembrar que essas postagens foram realizadas por um filho da casa que não conheceu a fundadora. Ao compartilhar online a expressão da

saúde de quem com ela conviveu – em particular o Babalorixá atual -, este representante da nova geração do Oloibá interioriza uma história de respeito e admiração para com a Mãe Obassi e simultaneamente participa da partilha de emoções coletivas.

O poder das imagens para romper com a vitimização

Frisar a presença viva da Mãe Obassi nas lembranças da comunidade que ela fundou, mas também entre os “povos de terreiro” do Ceará não serve apenas para lutar contra o silenciamento, a invisibilização e o esquecimento, mas constitui também uma maneira de rejeitar a possível vitimização que geraria uma visão dela marcada pelo miserabilismo. Se o crime que hoje seria categorizado como feminicídio (Conceição, 2021) fez dela uma vítima no sentido jurídico do termo, alimentar um discurso de vitimização reforçaria o enclausuramento desta importante personagem no seu estatuto de vítima, apagando a mulher, a mãe e a liderança religiosa que ela foi e de alguma forma continua sendo.

Essa tendência, que se impõe cada vez mais no espaço público com o intuito de desconstruir a vitimização das mulheres violentadas para reconstruir uma narrativa positiva do protagonismo dessas mulheres, ecoa a representação comum entre os povos de terreiro – e particularmente na linhagem do Ilê Iyá Omin Axé Iyamassê (Terreiro do Gantois) – de um matriarcado que coloca as mulheres no centro e numa posição de poder. Não por acaso, observa-se uma ambivalência entre essa representação de um poder feminino hipervalorizado, inclusive na sua dimensão sagrada, e o feminicídio como manifestação extrema da violência machista.



Figura 5 – Captura de tela de uma publicação no Instagram do Ilê Axé Oloibá com fotografia da Mãe Obassi. Fonte: Acervo do Ilê Axé Oloibá.

Nesta imagem, a iyalorixá é mostrada como uma mulher acolhedora e sorridente. Em outras postagens, ela também aparece como forte, firme e dinâmica no seu papel de liderança religiosa. O legado vivo dessa mãe de santo como de outras que conheceram o mesmo destino⁷ reúne o fascínio por uma figura transformada, progressivamente, em mitos⁸, mas também um terror generalizado que alimenta uma política tácita de auto-silenciamento como foi explicado anteriormente.

Considerações finais

A criação de um perfil numa popular e conhecida rede social em nome de uma comunidade religiosa não tem nada de banal ou insólito. Pelo contrário, certamente

⁷ Vilma Santos de OLiveira (Yá Mukumby), em Londrina (PR), assassinada no dia 03 de agosto de 2013 e Maria Bernadete Pacífico (Mãe Bernadete), no dia 17 de agosto de 2023, em Simões Filho (BA).

⁸ Há de notar que pesquisas como essa também participam deste processo.

constitui um ato altamente significativo. Neste artigo entramos nos detalhes do processo de fabricação de uma narrativa híbrida, cujo funcionamento se baseia em formas participativas e interativas de construção de um espaço coletivo de memória. Descrever e analisar esses atos de memória enquanto processos de uma socialização religiosa online, que reinventa em parte os modos de transmissão e identificação comunitária, é parte da contribuição desse texto. Por outro lado, a atenção dada ao papel das emoções compartilhadas nessas mídias sociais permite evidenciar modos de apropriação e produção de uma memória viva que ressignifica um legado histórico.

Outra contribuição proporcionada pela metodologia etnográfica diz respeito à ênfase colocada no detalhamento dos usos de imagens e palavras junto com a análise dos significados a elas atribuídos pelos membros da casa, que evidenciam os jogos de reflexividade dos autores da pesquisa. Paralela à etnografia *in loco*, a etnografia online mostra toda sua relevância no âmbito de uma pesquisa de cunho qualitativo que busca compreender – na perspectiva de uma sociologia compreensiva – uma realidade social a partir das práticas e motivações dos atores sociais, levando em conta a condição digital da cultura contemporânea. O objetivo do artigo, então, não é defender uma generalização teórica sobre os usos da tecnologia digital no campo religioso afro-brasileiro, mas de apresentar as imensas possibilidades de análise de um material empírico muito rico que, por sua natureza e significados, extrapola o campo da etnografia no sentido estrito do termo.

Referências

ARAÚJO, Patrício C. *Segredos do poder: hierarquia e autoridade no candomblé*. São Paulo: Arché, 2018.

AQUINO, Patricia. de, Quand le candomblé, religion afro-brésilienne se saisit des médias, *Le temps des médias*, n°17, p. 100-110, 2011.

BOURDIEU, Pierre. Gênese e estrutura do campo religioso. In: BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 7 ed., São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 27-78.

CONCEIÇÃO, Joanie. Masculinidade religiosa, patriarcado e feminicídio: revendo o caso de Mãe Obassi. In: SANTOS, João Diógenes Ferreira dos; CARVALHO FILHO, Milton Júlio de; CUNHA, Tânia Rocha Andrade. (Orgs.). *Memórias, Masculinidades e Feminilidades*. Uberlândia, Navegando Publicações, 2021, p. 61-84.

DAWSON, Lorne & COWAN, Douglas E. (eds.). *Religion Online. Finding faith on the Internet*. New York: Routledge, 2004.

DEVEREUX, Georges. *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*. Paris: Aubier, 1980.

FERRAZ, Cláudia Pereira. A Etnografia Digital e os Fundamentos da Antropologia para Estudos Qualitativos em Mídias Online. *Aurora: revista de arte, mídia e política*, São Paulo, v.12, n.35, p. 46-69, jun./set. 2019.

FREITAS, Ricardo Oliveira de. Candomblé e Mídia. Breve histórico da tecnologização das religiões afro-brasileiras nos e pelos meios de comunicação. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 16, no 2, p. 63-88, jul./dez. 2003.

FREITAS, Ricardo Oliveira de. Candomblé e mídias digitais: sobre a publicização do sagrado e do privado na Internet. In: 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM, 2019, Belém. *Anais do 42o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: INTERCOM, 2019.

HAMPATÉ BÂ, Amadou A tradição viva. In: UNESCO (Org.). *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*, 2.ed. rev. Brasília: ed. J. Ki-Zerbo, 2010, p. 167-212.

HEINICH, Nathalie *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. Paris: Éditions Gallimard, 2012.

HINE, Christine. *Virtual Ethnography*. Londres: Sage, 2000.

HINE, Christine *Ethnography for the Internet. Embedded, Embodied and Everyday*. London: Bloomsbury, 2015.

HOCHSCHILD, Arlie Russell. *Le prix des sentiments. Au cœur du travail émotionnel*. trad. Salomé Fournet-Fayaz et Cécile Thomé, coll. « Laboratoire des sciences sociales ». Paris: La Découverte, 2017.

JIMENO, Myriam. Emoções e política: a vítima e a construção de comunidades emocionais. *MANA*, vol. 16, n. 1, p. 99-121, 2010.

LE BRETON, David. *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*. Paris, Armand Colin, 1998.

LEITÃO, Débora K; GOMES, Laura Graziela. Etnografia em ambientes digitais: perambulações, acompanhamentos e imersões. *Revista Antropolítica*, Niterói, n. 42, p. 41-65, 1 sem. 2017.

MENEZES, Nilza. *A violência de gênero nas religiões afro-brasileiras*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012.

PAPERMAN, Patricia. Émotions privées, émotions publiques. *Multitudes*, n. 52, p. 164-170, 1 sem. 2013.

PASQUIER, Dominique *Méthodes de recherche en contexte numérique: une orientation qualitative* [sous la direction de] Mélanie Millette, Florence Millerand, David Myles et Guillaume Latzko-Toth. Presses de l'Université de Montréal, 2020.

PASTINELLI Madeleine. Pour en finir avec l'ethnographie du virtuel! Des enjeux méthodologiques de l'enquête de terrain en ligne. *Anthropologie et Sociétés* vol. 35, n. 1-2, Dossier Cyberspace et anthropologie: transmission des savoirs et savoir-faire p. 35-52, 2011.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15

RIMÉ, Bernard. *Le partage social des émotions*. Paris: Presses universitaires de France, 2005.

STIEGLER, Bernard. Anamnésia e hipomnésia: Platão, primeiro pensador do proletariado. *Revista ARS*, São Paulo, v. 7, 13, p. 23-41, Jun. 2009.

TRAMONTE, Cristina. Complexidades da religiosidade afro-brasileira no “terreiro” do ciberespaço. *Revista Brasileira De História Das Religiões*, 7, n. 20, p. 93-101, 2014.

Recebido em 31 de dezembro de 2023.

Aceito em 22 de agosto de 2024.

Dossiê: Antropologia, Cinema e Novas Tecnologias**Investigando a arte em situação de rua por meio do audiovisual: um relato etnográfico**

João Pedro Sanson

Universidade Federal de São Carlos

ojoaosanson@gmail.com<https://orcid.org/0000-0002-3047-4173>**RESUMO**

Este artigo investiga os desafios e as complexidades de registrar a arte em situação de rua por meio da Antropologia Visual no Brasil. Para discutir esse tema, foi feita uma análise da produção de uma minissérie etnográfica, assim como de sua base de dados textuais, sonoros e fotográficos. Esse material foi concretizado em colaboração entre dois artistas de rua: o autor, músico e pesquisador em Antropologia, e Rayne Sena, malabarista e ator. Nesse contexto, é analisado como a presença da câmera e dos registros influenciam a produção etnográfica, ressaltando o diálogo entre diferentes mídias e práticas culturais nas dinâmicas artísticas das ruas. As reflexões visam compartilhar as experiências e estratégias da pesquisa sobre a arte em situação de rua para enriquecer o diálogo entre diferentes campos do saber, inspirando abordagens diversas na produção e interpretação de bancos de arquivos multimídia de pesquisas etnográficas audiovisuais.

Palavras-chave: Intermedialidade; Antropologia Visual; Antropologia da Performance; Arte em Situação de Rua.

Investigating art in street situations through audiovisual: an ethnographic story

ABSTRACT

This article explores the challenges and complexities of recording street art through visual anthropology in Brazil. To discuss this issue, the production of an ethnographic miniseries and its textual, sound and photographic database were analysed. This material was produced in collaboration with two street artists: the author, a musician and anthropological researcher, and Rayne Sena, a juggler and actor. In this context, we analyse how the presence of the camera and recordings influence ethnographic production, highlighting the dialogue between different media and cultural practices in the artistic dynamics of the streets. The reflections aim to share experiences and strategies of street art research in order to enrich the dialogue between different fields of knowledge and to inspire different approaches in the production and interpretation of multimedia databases of audiovisual ethnographic research.

Keywords: Intermediality; Visual Anthropology; Performance Anthropology; Street Art.

Investigando el arte en situaciones de calle a través del audiovisual: un relato etnográfico

RESUMEN

Este artículo investiga los desafíos y complejidades de registrar el arte callejero a través de la Antropología Visual en Brasil. Para ello, se analiza la producción de una miniserie etnográfica, así como su base de datos textual, sonora y fotográfica. Este material fue producido en colaboración entre dos artistas callejeros: el autor, músico e investigador en antropología, y Rayne Sena, malabarista y actor. En este contexto, analizamos cómo la presencia de la cámara y las grabaciones influyen en la producción etnográfica, destacando el diálogo entre diferentes medios y prácticas culturales en la dinámica artística de las calles. Las reflexiones pretenden compartir las experiencias y estrategias de investigación del arte callejero con el fin de enriquecer el diálogo entre diferentes campos de conocimiento, inspirando diversas aproximaciones a la producción e interpretación de bases de datos multimedia de investigación etnográfica audiovisual.

Palabras clave: Intermedialidad; Antropología Visual; Antropología de la Performance; Arte Callejero.

Introdução

Como são intensas e efêmeras as apresentações artísticas nos semáforos! No ritmo do trânsito das cidades, nos períodos entre sinais verdes e vermelhos, um novo público se forma literalmente a cada minuto, com novos transeuntes e motoristas de automóveis apressados. Mas a figura do artista, do vendedor ou do pedinte permanece. Durante quanto tempo do seu dia um malabarista se apresenta em uma faixa de pedestres? Em quais semáforos de uma cidade é possível ter êxito na execução de uma performance? No que consiste esse “êxito”?

Essas e outras questões podem emergir quando pensamos na multiplicidade de agentes e relações em torno das práticas artísticas em ambientes públicos. Nesse sentido, a Antropologia Visual pode atuar como um prisma de enquadramentos capaz de pensar e de ser pensada a partir da performance. Quais tecnologias de registro podem ser frutíferas na constituição de relações e narrativas junto aos artistas de rua? Como se apresentam as particularidades, as potencialidades, os limites e as implicações ético-metodológicas da utilização do audiovisual na produção de pesquisas junto a coletividades citadinas que fazem do espaço urbano o seu palco, sua cama ou, por meio dele, seu pão?

Em julho de 2021, carregando as referidas interrogações, iniciei um trabalho de campo com o intuito de realizar um projeto textual e audiovisual no eixo de cidades nas duas rotas entre Piracicaba e Jaú, no estado de São Paulo. O material proveniente deste trabalho de campo deu origem a minha dissertação de mestrado, bem como uma minissérie etnográfica de quatro capítulos¹, ambas com o mesmo título: “*Da lama ao caos: a arte em situação de rua*” (Sanson, 2022).

Neste texto, exponho os artifícios por intermédio dos quais se realizou esta pesquisa sobre as articulações entre as práticas artísticas e a situação de rua por meio do audiovisual. Em um primeiro momento, tratarei de como se deu a compreensão da temática e o planejamento do processo de investigação etnográfica. Em seguida, escrevo sobre as particularidades socioculturais da inserção em campo nas localidades por onde transitamos e sobre como as noções teórico-metodológicas se entrelaçaram com situações reais e contextuais.

Posteriormente, a pessoa leitora será convidada a refletir sobre a utilização de tecnologias multimídia, especialmente o audiovisual, durante o processo de pesquisa.

¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Hfur_5B-XXg&list=PLcRCXu6e1HCCN0FN85NDD7i_JnvLbyX4Y&pp=iAQB. Acesso em: 19 set. 2024.

Serão abordados os métodos de captação, arquivamento e tratamento dos materiais em vídeo, áudio e texto, que embasaram a construção de narrativas analíticas. Depois, temos um exemplo de como essa articulação intermediática foi utilizada no caso do eixo de cidades entre Piracicaba e Jaú, analisando um episódio específico ocorrido entre artistas de rua e outros atores urbanos. Por fim, o texto apresenta o papel desempenhado pelo audiovisual na construção conjunta dos nossos objetos de pesquisa e das práticas investigativas.

Acredito que as tecnologias de registro utilizadas exerceram uma função indelével na produção de uma intervocalidade na etnografia que foi desenvolvida. Assim, expondo os desafios e possibilidades dessa produção, torna-se possível que outros investigadores que se debruçam sobre temáticas correlatas se beneficiem com a leitura deste texto. Os dilemas discutidos aqui podem ser semelhantes aos enfrentados por outros pesquisadores do audiovisual, da arte urbana e da situação de rua. Ao analisar como outros autores abordam esses desafios e como eu os enfrentei durante a criação da minissérie e da dissertação (Sanson, 2022), é possível adotar práticas e noções que se alinham ou divergem desse caminho, conforme as características do campo a ser desenvolvido em diálogo com os interlocutores.

Recortes do campo analítico

A arte em situação de rua é uma expressão que se refere às práticas artísticas desenvolvidas por pessoas que escolhem expressar suas habilidades criativas em espaços urbanos públicos ao invés das convencionais estruturas de galerias, palcos e teatros. Essa condição de rua não está ligada necessariamente à falta de domicílio, mas à escolha consciente de ocupar e interagir com o ambiente urbano como parte integrante de sua expressão artística.

Artistas de rua podem variar em suas formas de expressão, abrangendo desde músicos, pintores, escultores, performers, grafiteiros e outros. Ao optarem por atuar em espaços públicos, eles têm em comum o fato de enfrentarem desafios específicos, como a exposição direta às condições climáticas, a interação constante com o público em geral e a instabilidade econômica associada à natureza imprevisível das contribuições financeiras recebidas. Muitas vezes, a condição econômica desses artistas depende da generosidade espontânea do público que passa pelo local, tornando o sucesso financeiro da sua prática diretamente relacionado à aceitação e à apreciação da comunidade.

A arte em situação de rua, como exemplificado no caso do eixo Jaú–Piracicaba neste trabalho, vai além da simples manifestação artística em espaços urbanos. Ela representa também a experiência única e desafiadora de se expressar publicamente, muitas vezes fora dos circuitos artísticos institucionais tradicionais. A escolha desse trecho se deu devido ao fato de que são cidades com alto fluxo de adeptos das práticas artísticas em espaços públicos. Também eram os locais por entre os quais o meu principal parceiro de pesquisa, Rayne², transitava frequentemente. Apesar de ser um autodenominado *artista de rua* que vive em trânsito, explorando novos trechos, este personagem passava um considerável período percorrendo as mesmas rotas devido ao vínculo temporário que estabeleceu para lecionar em uma escola de circo da região.

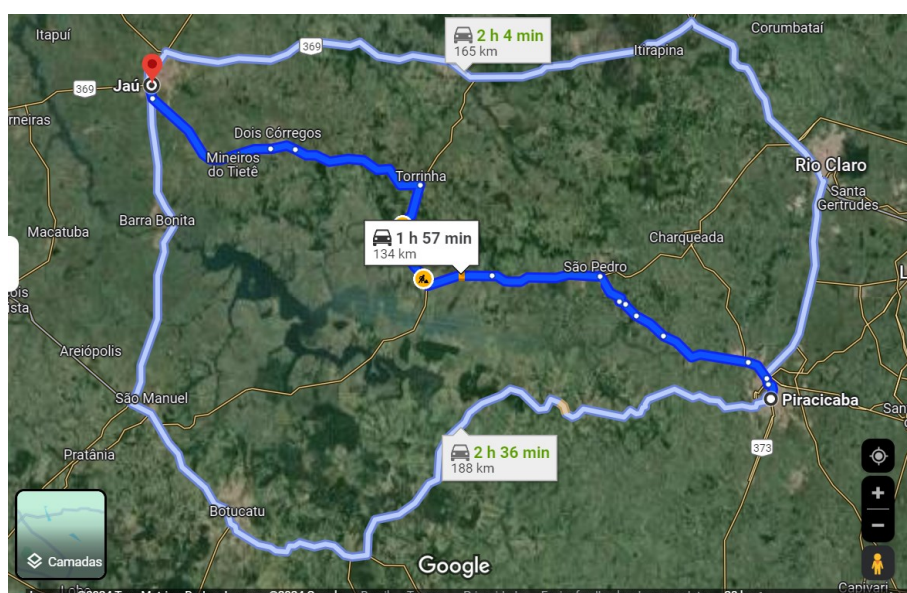


Figura 1 – Rota Jaú–Piracicaba. Fonte: Google Maps.

Nosso objetivo foi ressaltar alguns pontos de contato e possíveis contribuições mútuas entre o processo de pesquisa de campo, no qual convivem etnógrafos e artistas, cada um a seu modo. Além disso, buscamos entender o ritmo das performances dos malabaristas que circulavam por aquelas cidades, os processos de produção e execução de seus números em sinais vermelhos e os significados atribuídos a essas atividades pelos praticantes. Trata-se de elementos que, entre outros, são fundamentais para qualificar os

² Rayne foi meu principal parceiro na pesquisa sobre arte de rua. Ele é meu primo e conterrâneo de São João Del Rei, Minas Gerais, Brasil.

olhares que compreendem a complexidade e a quantidade de atividades envolvidas em práticas que a maior parte dos transeuntes da cidade observa apenas por um minuto.

Rayne e eu estivemos inseridos em campo durante um período de quinze dias, observando, de forma integral e diuturnamente, uma série de performances musicais e circenses em distintos sinais vermelhos. Rayne participava como malabarista e pandeirista e eu como etnógrafo audiovisual, ambos com figurinos escolhidos por ele. Houve momentos em que meu companheiro de campo também produziu registros, enquanto eu era inserido na posição de performer pelo meu figurino e pelos objetos presentes no canto da faixa de pedestres.

Para o levantamento e a análise dos dados, utilizamos principalmente a produção e edição de registros em som, imagem e vídeo, além de entrevistas informais e da interpretação conjunta das experiências vivenciadas. Também trabalhamos a partir de nossa experiência cultural e ecológica prévia como artistas nômades urbanos há mais de dez anos, buscando situar a prática de pessoas que se apresentam na rua, no interior das relações que desenvolvem com personagens ligados a múltiplos mundos sociais (Becker, 1977), como, por exemplo, o da arte, do trabalho e da sociabilidade urbana.

Quando alguém se coloca na faixa de pedestres no ímpeto de realizar uma prática artística, está dialogando com diversos universos microsociológicos (Goffman, 1995). É necessário negociar a ocupação daquele espaço com os transeuntes na faixa, os motoristas que aguardam, os trabalhadores e moradores dos arredores, e até mesmo com a própria sinaleira. Para ocupar o seu *palco simbólico*, o artista de rua opera uma série de mediações entre diferentes agentes, processo que envolve o desenvolvimento de noções sobre apropriações do espaço urbano. Nesse cenário, a captação e edição audiovisual se mostraram como ferramentas potentes, embora desafiadoras, para registrar o que transcende a experiência vivenciada durante uma performance na sinaleira.

Utilizamos esses dispositivos com a máxima seriedade, considerando a agência da câmera em campo. Em vez de tratá-la como um simples instrumento para captar cenas roteirizadas em uma produção audiovisual mais convencional, encaramos a câmera como um agente que nos acompanhava em campo, oferecendo um outro olhar sobre aquelas vivências e trazendo uma narrativa distinta da nossa. Essa perspectiva de utilização de uma determinada tecnologia de registro possibilita ao investigador “estabelecer um diálogo, tratá-la de certa forma como um ‘sujeito’ que faz suas próprias perguntas e nos interroga, e não como objeto passivo e inanimado” (Alegre, 1998, p. 110).



Figura 2 – Joga para o alto e mira no céu. Fonte: acervo do autor.

Além de documentar inúmeras performances e realizar seis entrevistas informais com outros interlocutores, capturamos os trajetos, o planejamento de atividades, diálogos entre nós, debates sobre orientação e gravação, interações pessoais e todas as nuances possíveis na presença da câmera. Foram capturadas aproximadamente vinte horas de vídeo, além de diversas fotografias e áudios. Esse material foi condensado em pouco mais de uma hora de vídeo editado (dividido em quatro episódios) e em quatro capítulos da dissertação (Sanson, 2022), que incluem textos e fotografias. A nuvem de armazenamento utilizada para realizar os *backups* arquivou também os registros feitos pelos outros agentes da pesquisa que performavam ou se interessavam pela arte em situação de rua que acontecia naquele trecho. Esses materiais adquiriram caráter compartilhado, uma vez que também compuseram edições realizadas por Rayne e outros companheiros de campo para seus projetos artísticos e de pesquisa. Enquanto eu analisava e era interpelado pela forma como os outros interlocutores manipulavam nossos registros, modulou-se também a maneira como se deu a organização e interpretação daqueles dados e a composição de narrativas a partir deles.

A compreensão do papel da câmera como mediadora de eventos “imprevistos” ampliou significativamente a percepção do processo de captação de dados visuais e sonoros. De acordo com Tatiana Bacal:

O olho da câmera ligada se deixa afetar pelos acontecimentos “imprevistos”, de personagens que aparecem interessantes, ou mesmo daquilo que a câmera-olho

percebe e que, somente em um momento posterior, o olho humano pode traduzir a imagem em algum acontecimento (Bacal, 2010, p. 174).

A ideia de equalização, muito presente no trabalho que construímos, pode ser compreendida metaforicamente para além do plano da edição de som. Como menciona Steven Feld (1987), equalizar significa ressaltar algumas “frequências” de forma interessada em determinados momentos, o que implica em minimizar a intensidade com que algumas outras soam nesses instantes.

Aqui, estamos expondo parte do processo de como lidamos, teórica e metodologicamente, com a configuração intermediática do material elaborado. Especificamente no caso da dissertação (Sanson, 2022) e dos episódios produzidos, falarei a seguir sobre como se deu o processo de *equalização das vozes* (Feld, 1987) gravadas: minha, de Rayne, das ruas e da Antropologia, no que tange à construção narrativa e composicional do texto e dos vídeos editados. Além disso, apresento também alguns dos elementos evidenciados pela análise audiovisual, presentes na relação construída entre o malabarista e alguns semáforos das cidades do eixo em que se apresentava, como os locais escolhidos para performar, agentes daqueles cenários e as dinâmicas de sociabilidade constituídas a partir de sua presença. A seguir, apresento-lhes os desafios e alguns dos momentos em que o ressoar da Antropologia (Feld, 2020), por meio das mídias, conduziu-nos no *malabarear* das questões sobre a arte em situação de rua.

Etnografando com a câmera: alguns desafios e particularidades

Para dar início ao campo, viajei de carona de São João del Rei, onde resido, até Piracicaba pelas estradas do Sul de Minas e interior de São Paulo. Dispunha das minhas referências bibliográficas, de parte da verba da bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), que financiou a pesquisa, e dos instrumentos necessários para registrar as experiências e conversas. Esses instrumentos incluíam um *smartphone* com a câmera trincada, um tripé, meu caderno de campo e o bloco de notas do celular, além de um *backup* ilimitado em uma nuvem do *Google*, ao qual tinha acesso por meio de uma conta universitária. Inicialmente, identificamos os campos problemáticos de interesse investigativo mútuo. A relação entre arte de rua e situação de rua era uma questão central, não apenas para nós, mas também para a maioria daqueles que se consideram artistas nômades mambembes. Esses artistas frequentemente utilizam os mesmos espaços que os moradores de rua, seja para obter recursos dos transeuntes nas cidades por onde

passam, seja para acessar os serviços do Sistema Único de Assistência Social (Suas). Como processo metodológico, a etnografia audiovisual, junto com a captação e edição cúmplice e compartilhada (Rouch; Fulchignoni, 1989; Rouch, 1995), revelou-se eficaz. O uso de uma estética da fome (Rocha, 1965) para registrar performances que são motivadas pela fome (Artaud, 1938) foi importante para alcançar uma equidade argumentativa entre os pesquisadores.

Durante a estadia ao longo do eixo entre Jaú e Piracicaba, hospedamo-nos na casa de amigos de Rayne que residiam nas duas extremidades do trecho, e estivemos em situação de rua enquanto transitávamos pelas demais. As cidades, com seus equipamentos e personagens, foram nos fazendo seus ocupantes enquanto nós as fazíamos, de certo modo, parte de nosso ambiente (Agier, 2015) em diferentes situações de ocupação dos espaços. O papel das tecnologias de registro modificava-se em cada uma dessas situações. Quando não havia como carregar o celular ou faltava conexão para realizar os *backups* do material coletado, o processo de escolha do que seria registrado em vídeo ou por meio de outra mídia se transformava. A exposição ao dormir nas vias públicas e zonas cinzas da cidade (Magnani, 2002) tornava-se um fator determinante para o uso de recursos audiovisuais em certos locais e horários.

Diferente de todas as viagens que havia realizado na vida até então, essa foi a primeira vez que eu não estava na posição de músico de rua. Não havia levado o meu violão, instrumento que sempre foi minha única fonte de renda e objeto característico da minha forma de viver em novas cidades, ainda que como pesquisador da situação de rua. Esse fato me colocou em uma posição de estranhamento em um contexto que era, em outras situações, familiar. Para almoçar ou jantar, não precisava angariar contribuições todos os dias durante o período passado no semáforo, por conta da bolsa de pesquisa que eu recebia, o que me permitia exercitar a curiosidade naquele ambiente. Na maior parte do tempo, eu era a pessoa com uma câmera (mesmo que de celular), fazendo perguntas, tirando fotos e anotando coisas.

A agência da câmera era completamente diferente daquela do violão. Quando eu perguntava o que ele estava achando das gravações, Rayne costumava responder: “*a figura que filma o artista na rua é uma coisa estranha dentro de uma coisa que já é estranha*”. Em uma situação na qual já tem um malabarista em um semáforo tentando chamar a atenção das pessoas, algo que, por si só, é capaz de causar uma espécie de estranhamento nos motoristas que reparam, existe ainda uma outra figura, que também estava de figurino,

segurando um tripé, rodando em torno dos carros e depois fazendo indagações “estranhas”.

Supondo as possíveis perguntas refletidas nas expressões dos motoristas que passavam apressados no cruzamento da Saldanha Marinho com a Independência na cidade de Piracicaba, no interior paulista, Rayne observou que eles pareciam se questionar: “Será que isso faz parte do número? Quem é esse cara? É artista? Está apenas filmando ou dançando? Está com o malabarista ou parou para filmar?”. Essas indagações representam e resumem diversas interpelações que recebemos do público durante as performances.

Comparado a outros contextos de performance e pesquisa nos quais estivemos presentes, notei que aquela maneira de construção de relações em campo — onde também éramos artistas de rua produzindo uma minissérie sobre a arte em situação de rua — nos permitiu ter mais diálogo com os outros parceiros de pesquisa. Durante a captação de práticas artísticas e falas dos ocupantes dos espaços públicos daquelas cidades, as pessoas que interagiram conosco ou com a câmera falavam sobre arte na urbe e situação de rua nos mesmos espaços e momentos onde as situações que retratamos se desenrolaram. Este movimento produziu uma coalescência entre o objeto dos discursos emitidos e seus contextos de captação. Assim, ainda que posteriormente muitos não fossem participar da confecção da edição dos episódios, enquanto dialogávamos diante da gravadora, também fomos afinando juntos o que deveria entrar ou não na edição de suas atuações. Diante da câmera, as atitudes das pessoas não estavam sendo captadas através de anotações obscuras de um analista, passíveis de desconfiança, mas segundo os movimentos e narrativas que queriam apresentar quando convidados (ou quando nos pediam) para participar de uma minissérie articulada por pessoas que também viviam e falavam sobre temas que eles experimentavam cotidianamente.

Com isso, não afirmo que nossos registros foram mais “verídicos” ou “realistas” do que os captados pela escrita. Acreditamos que produção e a interpretação de materiais iconográficos nas Ciências Sociais implica em assumir de antemão que as imagens jamais são capazes de nos apresentar o contexto absoluto de uma realidade. Ao invés disso, elas aparecem, como já citado na literatura sobre o tema, “como representações simbólicas, cuja leitura não apenas varia segundo o olhar do espectador como também é decorrente da própria natureza construída das imagens” (Alegre, 1998, p. 77).

Naquele caso, a captação dos registros propunha uma dinâmica relacional entre os agentes que instigavam a participação engajada de todos os envolvidos: os pesquisadores, performers e também do público. Esse movimento inseriu outras “vozes” e “olhares”

ativos na elaboração das narrativas finais, tanto visual quanto textual. Sobre isso, os autores afirmam:

Entre a imagem e a realidade que representa, existe uma série de mediações que fazem com que, ao contrário do que se pensa habitualmente, a imagem não seja restituição, mas reconstrução - sempre uma alteração voluntária ou involuntária da realidade [...]. Cada olhar leva a uma inspeção, cada inspeção a uma reflexão, cada reflexão a uma síntese, e então podemos dizer que, com cada olhar atento, estamos teorizando. [...] Longe de ser um objeto neutro, a fotografia acolhe significados muito diferentes, que interferem na codificação e nas possíveis decodificações da mensagem transmitida (Leite, 1998, p. 40, grifos meus).

Como lidamos com as ferramentas teóricas e metodológicas

É sabido que a presença do etnógrafo em campo afeta a dinâmica dos acontecimentos estudados. Do mesmo modo, inevitavelmente, a escolha de suas ferramentas analíticas e metodológicas irá modular os resultados do trabalho e a relação do(s) autor(es) com os seus parceiros de pesquisa.

Pensando nisso, podemos considerar que a decisão de qual método ou tecnologia de registro utilizar em uma pesquisa etnográfica passa, antes, pela indagação de sua habilidade de promover espaços dialógicos e intervocais entre o investigador e seus parceiros de campo, e não por sua capacidade de representar fidedignamente um fenômeno. Toda representação, seja textual, imagética ou de outra natureza, é um recorte pontual de algo que estava em um movimento anterior muito maior e mais complexo.

Nenhum instrumento investigativo é capaz de dar conta da totalidade das situações que observamos. Mas, no caso do meu campo com Rayne, a imersão integral na produção de imagens permitiu a construção de narrativas mais comprometidas e com maior possibilidade de participação de nossos outros companheiros da arte em situação de rua. Na conclusão do campo, a minissérie também se tornou uma contrapartida social da pesquisa desenvolvida em âmbito acadêmico, atuando como expressão pública de um registro daquelas vozes, performances, discursos e corpos.

Para pensar nas relações que construímos por meio de nossos dispositivos metodológicos, Rayne e eu definimos também alguns enquadramentos teóricos para nortear nossas incursões pelos sinais de trânsito das cidades que existem entre Jaú e Piracicaba. Assim, buscamos priorizar ferramentas analíticas multidisciplinares que pudessem ser relacionadas com nossos problemas sobre a arte e a situação de rua. “O

Teatro e seu duplo” (Artaud, 1938), “*Between Theatre and Anthropology*” (Schechner, 1985) e “*Som e Sentimento*” (Feld, 1989) foram os livros que lemos conjuntamente durante o planejamento e execução da pesquisa de campo.

Somada à produção audiovisual, a literatura que escolhemos foi crucial para criar um campo compartilhado de categorias para a inteligibilização (e problematização) desses “novos” lugares de observação da arte em situação de rua. Estávamos fazendo o que sempre fizemos nas encruzilhadas, mas exercendo também o papel de pesquisadores, não só com as ideias na cabeça, mas com a postura corporal, as palavras ditas e os objetos que estávamos portando.

Por exemplo, Artaud (1938) explora as ideias de cultura e teatro através de conceitos como fome, peste e crueldade, tratando-os como elementos tão “reais” quanto qualquer outro aspecto da “natureza humana” — orgânicos, ecológicos, biológicos e “animalescos”. Essa argumentação, que busca superar a “separação entre as ideias e as coisas” (Artaud, 1938, p. 4), bem como as dualidades e oposições entre natureza, cultura, civilização, arte e vida, ajudou-nos a perceber e evitar certas comodidades analíticas na produção de narrativas, cuidando para não ceder aos estruturalismos binaristas. Além disso, ao tratar o teatro e a performance não como uma disciplina abstrata, mas como algo presente em nós e que se manifesta enquanto vivemos, Artaud estabelece uma base para qualquer pensamento sobre práticas artísticas na rua.

A literatura de Artaud (1938) permite transitar por diferentes dimensões da vida, como a performance e a fome. Por isso, ele foi fundamental para nossa produção, que transitou entre diferentes domínios da performance, como o do audiovisual, da Antropologia, do teatro e da apropriação do espaço público. Para trabalhos que se situam nesses “entre-lugares”, destacam-se também as ideias do estar entre o teatro e a Antropologia de Richard Schechner (1985, p. 32–36): o movimento de não estar nem lá e nem cá, mas em um espaço liminal, em “alguma coisa que não pertence inteiramente a um e nem a outro”. Logo, no caso do objeto do autor, não poderia se tratar nem de Antropologia da Arte e nem de Teatro na Antropologia. Essa noção liminal influenciou diretamente nossa concepção da arte em situação de rua, que coloca como coisas coalescentes a performance urbana e a situação de rua.

Schechner (1985; 2012) defende que, nos anos 1980, ocorreu uma espécie de virada performática. Durante esse período, não apenas Victor Turner (2008; 2013), mas também Clifford Geertz (1973; 1997), Erving Goffman (1974; 1995) e diversos outros pesquisadores norte-americanos de diferentes campos do saber, começaram a desenvolver

estudos que ampliaram a compreensão da performance. Eles passaram a vê-la não apenas como algo restrito à arte ou aos rituais, mas como um modo das pessoas se relacionarem entre si e com as mais diversas situações cotidianas. Seja nas brincadeiras, nas mesas de bares ou ao gravar um filme, estamos sempre performando.

Esse campo de estudos apresenta a performance como uma possibilidade analítica e metodológica de se entender o mundo. É nesse sentido que pensamos tanto o audiovisual quanto a arte em situação de rua: enquanto modos de produzir conhecimento (teórico e empírico) sobre as distintas dinâmicas de sociabilidade urbana. No agenciamento mútuo que ocorre entre esses domínios — o da arte e o da rua — quando pessoas se apropriam do espaço público para práticas artísticas visando algum retorno econômico (não necessariamente monetário), que tipo de arte é produzida? E que tipo de sociabilidade urbana se desenvolve? Como se constrói uma narrativa audiovisual em situação de rua?

Estar entre a rua e a arte implica em não olhar para performances na cidade somente do ponto de vista artístico ou estético, ou pensando unicamente na construção social do espaço urbano ou nas redes de serviços e trabalhos que se esparramam por ele. A arte em situação de rua é um acontecimento liminar, que atravessa e é atravessada por múltiplos domínios o tempo todo. As interações com os motoristas transeuntes e trabalhadores; o planejamento da performance; o figurino; os cumprimentos iniciais. Tudo revela as particularidades preciosas, como a situação dos artistas no semáforo que conseguem realizar um novo número literalmente a cada minuto, apropriando-se de qualquer faixa de pedestres como se fosse o seu palco ou picadeiro.

Nesse frenesi de acontecimentos, a construção de pontos de vista por meio da câmera condiciona a produção etnográfica e audiovisual a novas modalidades de execução. No sétimo dia de inserção em campo, durante uma tarde na cidade de Piracicaba, Rayne se apresentava em um amplo cruzamento. Naquele dia, havia um intenso movimento de veículos. O artista aproveitou a sincronicidade entre os sinais verdes e vermelhos para se apresentar durante uma hora seguida, transitando de uma esquina para outra para ficar onde o semáforo estava fechado. Desse modo, não necessitaria esperar o tempo em que os carros estavam passando para se apresentar novamente e poderia adquirir mais contribuições. Eu gravava a performance enquanto estabelecíamos um diálogo sobre qual seria a melhor forma de nos posicionarmos.

Estávamos em um momento da viagem em que necessitávamos adquirir contribuições financeiras. O dinheiro da bolsa que levei já estava praticamente acabado e,

ao longo dos dias, percebi que, quando entrava junto com o meu companheiro de pesquisa, filmando de perto seus truques no malabarismo e no pandeiro, a performance acabava rendendo menos dinheiro do que quando ele se apresentava sozinho. Por isso, eu não queria me “intrometer” de forma muito incisiva em sua performance, uma vez que já havíamos captado muitas cenas em planos mais fechados e também experimentado bastante a reação do público com a inserção da câmera na apresentação.

Outra liminaridade com a qual nos deparamos foi a de estar entre o empenho na produção das imagens e a entrega ao momento etnográfico. Ao longo das incursões, notamos que, quando colocamos a câmera em cena, podemos acabar reféns de sua manipulação técnica e de um roteiro previamente planejado (ainda que de forma não consciente). No nosso caso, esse movimento deixava escapar elementos daquelas situações que, em uma análise posterior, revelaram-se analiticamente mais pertinentes para o trabalho do que os que imaginamos no desenho da pesquisa. Novamente, colocava-se a questão da equalização das vozes que gritavam por aquelas encruzilhadas, que foram captadas pela câmera e pela participação observante.

Naquele dia, aquela encruzilhada não comportava muitos transeuntes. Por isso, diferente de outras regiões da cidade, tornava-se possível manter uma distância da câmera, sem que houvesse muito perigo de furtarem nossos equipamentos. Após experimentos e discussões, optamos por um plano aberto que enquadrasse as duas faixas de pedestres por onde Rayne transitava.

Assim, com o celular fixado no tripé, distante de nós, disposto junto aos materiais cenográficos, os números consecutivos de Rayne poderiam acontecer ininterruptamente sem que a presença da câmera fosse um obstáculo entre ele e o público. Também consegui me entregar mais ao campo com isso, uma vez que distinguimos os pontos de vista do etnógrafo e da câmera. Eu podia transitar pelo local de performance e interagir com o artista de rua e com seu público, de modo que, tanto as imagens e sons captadas pelo enquadramento quanto às interações diretas com o cenário se transformassem em dados etnográficos. A partir desse dia, quando a região das cidades que ocupávamos nos permitia, preferimos definir um enquadramento aberto para separar o performer e o pesquisador dos instrumentos de captação em vídeo.

Retornando a (um novo) campo através das mídias

Após o período de duas semanas em que estivemos imersos na produção dos registros, retornei ao interior de Minas Gerais para sistematizar os dados coletados. Fiz isso à luz do que Monique Haicault afirmou sobre o uso das imagens nas Ciências Sociais, mencionando que “esse material deve ser tratado e analisado, pois sua leitura não é imediata; a formação para a leitura e para a desconstrução dos códigos é parte inerente à démarche³, ela é, na verdade, uma condição” (Haicault, 1987, p. 227⁴, tradução minha).

Inicialmente, delimitamos o conteúdo de natureza pessoal, destinado exclusivamente ao caderno de campo para análise etnográfica, daquilo que poderia integrar o conjunto de vídeos compartilhados com indivíduos externos a Rayne e a mim, e que seria utilizado nas etapas de edição da minissérie. Durante encontros com meu colaborador⁵, iniciamos a primeira fase de revisão de todo o material coletado, incluindo vídeos, fotografias, áudios e textos. Nesse período, reconsideramos vários momentos da jornada, originando um conjunto de discussões, acompanhadas por novas reformulações sobre a pesquisa. Essa foi uma fase crucial para refletirmos sobre o processo de seleção e edição dos nossos materiais. Foi preciso debater consensos e dissensos para decidir o que seria incluído na minissérie e como os cortes seriam feitos para comunicar nossas questões sobre a arte em situação de rua.

³ Expressão em francês que, em tradução e interpretação livre, faz referência ao *andamento* da pesquisa.

⁴ No original: “[...] ce matériau doit être traité, car sa lecture ne saurait être immédiate; la formation aux lectures et à la déconstruction de codes fait donc intimement partie de la démarche, elle en est une condition” (Haicault, 1987, p. 227).

⁵ Nesse momento, os encontros ocorriam virtualmente.



Figura 3 – Malabarista e vendedor de balas. Fonte: acervo do autor.

Durante a escolha do que seria incluído no produto final, buscamos não apenas captar visualmente as expressões artísticas, mas também considerar o contexto ecológico e político subjacente à partilha de sensibilidades em jogo naquele *dispositivo estético* (Rancière, 2004). Assim, propusemos uma compreensão da arte em situação de rua como parte integrante de narrativas socioculturais mais amplas, uma teia interposta de relações com a cidade, ao invés de um sistema fechado em sua esfera econômica ou performativa.

A reflexão constante sobre o material coletado fazia com que os lugares e as pessoas se manifestassem diretamente na escrita e na edição, desenvolvidas em colaboração com Rayne. Cada vez que revisitávamos o material, novas categorias eram propostas para pensar a arte e a situação de rua. Elas se resignificavam quando cortadas, coladas e editadas para a minissérie e a dissertação (Sanson, 2022).

Nossa abordagem etnográfica dos materiais audiovisuais não só se beneficiou, como dependeu de constantes exercícios dialógicos. Esse diálogo contínuo, promovido pela intermedialidade, ampliou as possibilidades de construção de narrativas. Ele capturou não apenas os elementos visuais, mas também os fractais das relações, experiências pessoais e emoções envolvidas na pesquisa, enriquecendo a compreensão do fenômeno estudado e complexificando as questões em jogo. Os registros multimídia fizeram reverberar em nós movimentos que passaram despercebidos, além de resignificar outros captados na efervescência efêmera da performance no sinal.

Nas cidades entre Jaú e Piracicaba, a análise das mídias evidenciou que, desde aquelas de menor porte até as metrópoles globais, o performer de rua tem a capacidade de instigar situações rituais na vida cidadina. O que é dito, feito, vestido e como essas ações são conduzidas, consciente ou inconscientemente, é influenciado pela ambiguidade enfrentada pelos artistas na rua que, ao mesmo tempo, são apenas usuários comuns da cidade e precisam transcender essa condição naturalizada para realizar suas atividades. Tomemos o exemplo do semáforo, onde a dinâmica desse espaço é transmutada a cada minuto. À medida em que as pessoas nos automóveis e vias estão em constante trânsito, os parâmetros que orientam a concepção de suas performances também se modificam, influenciados, de alguma forma, pelos enquadramentos realizados pela nova audiência. Isso pode não ficar evidente devido ao automatismo da vida cotidiana, mas se revela de formas extraordinárias quando destrinchamos uma simples tarde em um semáforo em registros multimídia. Cada registro é mais sensível a determinadas expressões e promove relações distintas.

Nessa incessante busca por compreender e moldar, de maneira peculiar e permeável às influências urbanas, a própria identidade, e a atividade desempenhada para aqueles que transitam pelas ruas, vislumbro o componente essencial na criação do que poderíamos denominar como um *palco simbólico* ou uma *tenda imaginária*. Esse movimento opera uma metamorfose do ambiente urbano que funciona através de uma espécie de acordo tácito entre o público e o artista, mediado por diversos elementos, onde ocorre uma transmutação que, por exemplo, consegue converter, mesmo que brevemente, uma simples faixa de pedestres em um autêntico picadeiro de circo.

Dessa forma, o malabarista necessita decifrar a percepção que o público tem dele (algo que se altera a cada sinal de trânsito) para, então, empreender esforços performáticos na manipulação consciente desta percepção. É imperativo, de certa forma, decifrar e interagir com o pulso coletivo, tentando perceber, por meio de perspectivas pontuais, o que está passando pela mente das pessoas. Analisar esses movimentos operados pelo performer também nos instigou a explorar as similaridades e disparidades nos processos entre o que pode ser caracterizado como *pesquisa de campo*, atividade compartilhada por etnógrafos, produtores audiovisuais e artistas que atuam nas ruas. A partir desse ponto, surgiu a indagação de como (re)apresentar a figura do artista de rua, especialmente considerando a relação específica de Rayne com o eixo Jaú–Piracicaba.

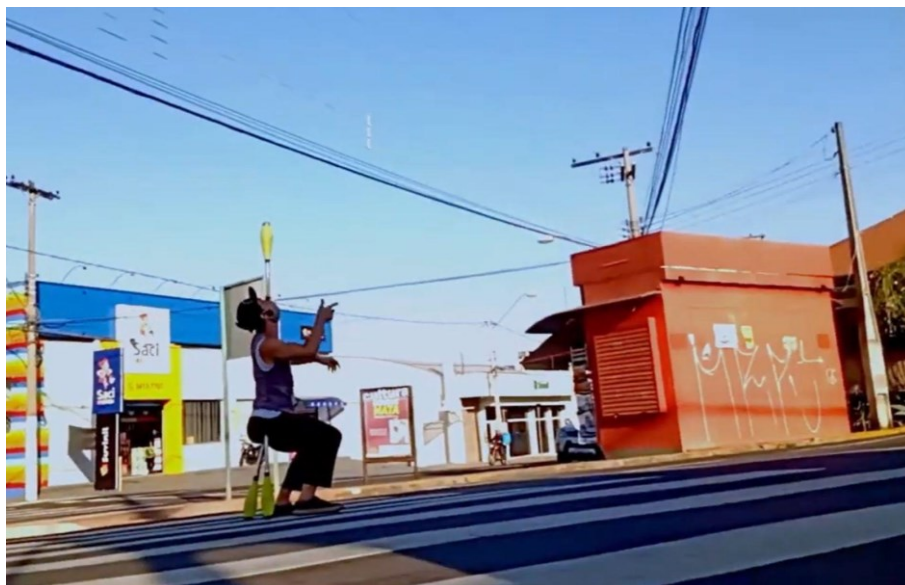


Figura 4 – Erguendo o circo na faixa de pedestres. Fonte: acervo do autor.

Devemos considerar que as pessoas que se apropriam de espaços urbanos para realizarem práticas artísticas também desempenham múltiplos papéis e são diversas entre si, dependendo de fatores como espaço, tempo, raça, classe, gênero, sexualidade, cultura e subjetividade. Os artistas de rua estão continuamente envolvidos em negociações para compartilhar espaços urbanos com uma variedade de pessoas, incluindo a população em situação de rua, trabalhadores urbanos, transeuntes e o público em geral, que se tornam temporariamente absorvidos por suas provocações públicas.

Conforme Alfred Gell (1996) aponta, as estratégias utilizadas para fisgar a atenção do público revelam muito sobre as obras, as intenções dos criadores e o contexto em que a performance ocorre. Por meio dos episódios de nossa minissérie etnográfica, exploremos como expressões intermediáticas dessas interações multissensoriais podem lançar luz sobre a sociabilidade urbana, a arte em situação de rua e como elas se entrelaçam nos malabarismos de Rayne nos cruzamentos entre Jaú e Piracicaba, onde ele realizava suas performances nos semáforos.

A performance apreendendo o ritmo da cidade

No primeiro episódio da minissérie de vídeos que produzimos, apresentamos imagens de Rayne fazendo malabarismo em dois semáforos e horários diferentes. O primeiro, que dura 53 segundos, foi filmado entre 18h30min e 19h30min, em uma via de duas faixas por sentido, separadas por um canteiro central. O fluxo de carros, pessoas e

malabaristas era significativo, mas não a ponto de tornar inviável a prática do malabarismo. Nesse local, o fato de todos os veículos precisarem se posicionar próximos uns dos outros, somado à presença de apenas duas faixas, criava uma sensação de proximidade entre o público e o artista. Como resultado, havia um contraste entre o ritmo acelerado dos carros e das pessoas em movimento e uma performance com uma “levada tranquila”, muito mais desacelerada em comparação ao ritmo da cidade de Piracicaba que, naquele momento, estava se aproximando do fim do horário de pico.

Ali, Rayne se tornava um ponto de repouso para os olhares perdidos na correria, no barulho, no calor dos motores e no cheiro de combustível de um local movimentado, próximo a um posto de abastecimento. Era um horário em que a maioria das pessoas já havia se exposto a um dia inteiro de trabalho, interações sociais, trânsito na cidade ou outras atividades. Os elementos levados em consideração para se apresentar em um local e para um público como esse são completamente diferentes das cenas que constituem as últimas do episódio, onde há quatro faixas de veículos em um amplo cruzamento em frente a um atacadista. O mesmo malabarista, atuando em um análogo do equipamento urbano (semáforos) na mesma cidade, precisava inventar suas armadilhas para fisgar a atenção do público e erguer sua lona inventada de modos completamente diferentes.



Figura 5 – O dono da rua. Fonte: acervo do autor.

No semáforo da figura 6, ainda em Piracicaba, é o malabarista que corre mais do que a cidade. As ruas largas dão a impressão de lentidão no fluxo dos carros, mas, devido

à distância entre os veículos e entre eles e Rayne, o malabarista precisa se apressar mais para exibir suas habilidades com as claves e prender a atenção do público. Além disso, ele corre para coletar as contribuições que às vezes vêm de carros distantes na fila, antes que o sinal fique verde e o fluxo seja liberado naquela faixa. Nesse momento, ele retorna para deixar as contribuições junto com suas outras coisas e já se apresentar para a outra série de faixas que acabou de fechar.

Embora o horário seja mais confortável devido ao menor movimento de carros — já que Rayne se apresenta nesse local no final da tarde — e a exposição ao barulho e ao cheiro de gasolina seja reduzida, além da duração do sinal vermelho ser maior (61 segundos), as imagens em movimento revelam que a temporalidade do fluxo da apresentação é muito mais acelerada. Assim, a percepção da duração do tempo nesse segundo exemplo é experimentada de forma significativamente menor do que no primeiro.



Figura 6 – Performance no cruzamento em frente ao Atacadão (Piracicaba, São Paulo). Fonte: acervo do autor.

Isso ocorre tanto pela configuração do espaço quanto pela quantidade de pessoas que vão assistir, o que aumenta o número de contribuições. Assim, em um semáforo com maior tempo cronológico, a percepção que o artista e o público têm da duração da apresentação pode ser menor do que a do outro, que dura 53 segundos, mas apresenta menor distância física entre as pessoas e uma maior interatividade.

A profunda efemeridade dessas apresentações em faróis lhes confere uma imensa preciosidade analítica para os estudos de performance. Um pesquisador que observa os números desses artistas, além de testemunhar uma nova performance com público e movimentos distintos a cada minuto, também acompanha uma série de intervenções inevitáveis do ambiente urbano. O praticante da arte em situação de rua se vê constantemente desafiado a adaptar sua performance diante de cada novo sinal de trânsito, erguendo sua estrutura de apresentação em resposta às variáveis circundantes.

Isso também implica em um planejamento prévio meticuloso e na revisão constante para as apresentações subsequentes, levando em consideração as pessoas presentes e as dinâmicas do espaço ocupado nos últimos números. Tomemos, por exemplo, a inserção de Rayne no semáforo mencionado anteriormente. Meu colaborador afirmou diversas vezes que costumava optar pelos finais de tarde para se apresentar naquela região, pois ela conecta duas vias que são inevitáveis para grande parte das pessoas entre diferentes partes da cidade, aumentando a probabilidade de o local estar movimentado. Além disso, muitas pessoas que estariam saindo do trabalho em horário comercial, aliviadas com o fim do expediente, poderiam se sentir mais propensas a contribuir com o chapéu.



Figura 7 – Passando o chapéu. Fonte: acervo do autor.

Quando ele chegou, já tinham algumas pessoas pedindo dinheiro, vendendo mercadorias e se apresentando na encruzilhada costumeira. Nesse contexto, foi preciso interagir com essas pessoas, pedir permissão para se estabelecer e negociar o espaço que é

simultaneamente palco para artistas, ponto de espera para motoristas, caminho para pedestres e local de comércio para os vendedores ambulantes. Além disso, o semáforo fica ao lado da moradia temporária improvisada por pessoas que residem em situação de rua, tendo outras inúmeras funções.

Se Rayne optasse por iniciar sua performance sem estabelecer comunicação prévia com os presentes, poderiam surgir mal-entendidos desconfortáveis para todos os envolvidos, resultando em uma perda de tempo significativa, visto que todos poderiam estar dedicados a seus afazeres. Da mesma forma, se muitas pessoas adentrassem o espaço da faixa de pedestres simultaneamente, os condutores poderiam se distrair ou se sentirem desconfortáveis, o que prejudicaria todos que dependem daquele ambiente para alguma atividade.

No dia em questão, notamos que o fluxo de contribuintes estava operando em uma frequência relativamente baixa. Quando nos aproximamos do semáforo, percebemos que já havia um vendedor de paçocas e outro malabarista ocupando o local. Inicialmente, os artistas optaram por adotar uma abordagem de revezamento em suas apresentações, cada um ocupando a faixa de pedestres sozinho a cada rodada do farol vermelho. O vendedor ambulante, por sua vez, apesar de participar de todas as rodadas, escolheu focar suas atividades exclusivamente nos veículos posicionados a partir do quarto lugar na fila.



Figura 8 – Rayne e Nicolas na Saldanha Marinho. Fonte: acervo do autor

Embora essa estratégia tenha funcionado em um primeiro momento, a quantidade de contribuições angariadas pelo vendedor ambulante o levou a explorar, um tanto consternado, outras possibilidades de localização, decidindo vender sua mercadoria em outro ponto da área. Enquanto isso, Rayne e Nicolas, o outro malabarista presente, continuaram alternando as apresentações. Algumas vezes, eles se apresentavam na mesma rodada, trocando passes de claves, mesmo sem nunca terem ensaiado juntos. Após aproximadamente 40 minutos de intenso trabalho, Nicolas resolveu empreender uma breve incursão em direção à rua por onde vinham os carros que transitavam na direção oposta. No entanto, sua experiência naquele local logo o fez repensar a decisão, já que percebeu que, embora ali pudesse realizar duas rodadas consecutivas de apresentações sem precisar aguardar, as contribuições que estava recebendo eram significativamente menores em comparação ao local anterior, onde compartilhava o espaço com outros artistas.

O ambiente da sinaleira metamorfoseou-se de diversas formas em apenas uma hora. Nicolas, Rayne e o vendedor de balas que estavam naquele semáforo, precisaram interagir entre si para se valer do mesmo espaço da cidade naquele momento. E também foram fazendo escolhas que interferiam no planejamento e execução de suas atividades, ligadas às coisas que o semáforo lhes faz fazer (Small, 1998). É preciso entender e saber lidar não só com os sujeitos que transitam e ocupam sua lona inventada na rua, mas com o agente que esse próprio espaço é, e nas formas como ele se implica sobre, e responde às configurações de nossas agências. A arte na rua, como universo social e simbólico e forma urbana de sociabilidade e interação social (Martins, 2020, p. 8), é marcada por trânsitos, mobilidades e pela adaptabilidade aos diferentes modos de estar na cidade.

Os artistas de rua, na qualidade de intérpretes do espaço urbano, dialogam não apenas com o público, mas também com o próprio ambiente onde as relações se desenrolam. Essa dança entre ocupação, interação e adaptação é um aspecto inerente à sua experiência. Essa negociação não se limita ao espaço físico, mas abrange as variadas necessidades, aspirações e intenções das pessoas que compartilham o cenário urbano.

A arte em situação de rua, que abarca uma ampla gama de expressões, como malabarismo, música e performance, constitui uma forma particular de sociabilidade urbana. Ela transcende as fronteiras entre público e privado, planejamento e espontaneidade, formalidade e informalidade. Os artistas não apenas criam performances, mas também estabelecem momentaneamente suas configurações de interações sociais que se desenrolam no cenário urbano. No entanto, essa dança envolve não apenas interações humanas, mas também a cidade como uma entidade ativa na coreografia da arte de rua.

Semáforos, praças, ruas e avenidas se transformam e oferecem oportunidades e limitações, influenciando a forma como os artistas criam e apresentam suas performances.

Nesse contexto, podemos dizer que a arte em situação de rua se configura como uma forma de conhecimento singular sobre a cidade e a sociedade. Ela transcende fronteiras analíticas convencionais, proporcionando uma visão singular das complexidades da vida urbana. Assim, as experiências desses artistas nos convidam, ainda, a pensar a Antropologia para além do discurso e da interpretação simbólica, como uma exploração das estratégias e ações, das *artes de fazer* (Certeau, 1980) que transcendem as palavras.



Figura 9 – Performance na Saldanha Marinho com a Independência (Piracicaba, São Paulo). Fonte: acervo do autor.

Assim como Feld (2020) nos incita a ressoar a Antropologia, ou seja, perceber e descrever os sons no tempo e no espaço, e não somente nas ideias, a arte de rua nos desafia a “malabarizar” a relação entre arte, cidade e sociedade. Trata-se de uma forma de ocupação artística da cidade que ecoa em diversas direções e pode enriquecer a compreensão antropológica desses universos tão multifacetados e vibrantes.

Algumas conclusões

A abordagem metodológica adotada na pesquisa de mestrado (Sanson, 2022) aqui relatada, que consistiu na investigação da arte em situação de rua por meio da produção

conjunta de uma minissérie etnográfica no eixo Jaú–Piracicaba, apesar de desafiadora, revelou-se profundamente enriquecedora e perspicaz para a análise da questão.

Ao invés de apenas utilizar imagens como um complemento, a produção da minissérie etnográfica tornou-se uma maneira central de abordar e compreender a complexa interação entre os praticantes de arte em situação de rua e os diversos agentes envolvidos em sua prática artística nos semáforos daquelas cidades.

Essa forma de trabalho não só enriqueceu o processo de pesquisa, amalgamando nossas impressões e registros multimídia, mas também facilitou a comunicação e a disseminação dos resultados da investigação. O audiovisual se revelou um veículo para compartilhar as discussões de forma acessível, fortalecendo pontes entre a academia e outros públicos interessados nas temáticas abordadas. A produção da minissérie etnográfica, nesse caso, permitiu uma compreensão mais ampla e significativa da complexidade da vida urbana e da prática artística em contextos urbanos específicos. Ao mesmo tempo, promoveu espaços de diálogo e de disseminação de conhecimento de forma mais acessível e, por isso, intersubjetiva e intervocal. O contato com o material multimídia nos possibilitou a “reiteração da observação, tornando possível [...] a reavaliação de aspectos que, na situação de campo, revelavam-se essenciais na recomposição das relações ecológicas, tecnológicas e socioestruturais do grupo estudado[...]” (Bittencourt, 1998, p. 202).

Se, do ponto de vista etnográfico, o audiovisual se manifestou como potente ferramenta de pesquisa, por outro lado, para produzir materiais audiovisuais em situação de rua com extrema precariedade de equipamentos, tivemos de assumir diversos limites em relação às produções visuais convencionais. A escolha das imagens e dos sons constituintes dos episódios buscou expressar os acontecimentos que queríamos ressaltar na pesquisa. Assim, muitas vezes, o registro que mostrava o dado que precisávamos naquele momento não era o mais bem gravado. O barulho da cidade quase engolia as frases que eram ditas e muitas imagens ficaram embaçadas por conta da câmera trincada. A preocupação com a segurança dos equipamentos nas vias públicas nem sempre permitia que o melhor plano fosse o possível de ser utilizado para registrar determinada cena. Além disso, a preocupação com a construção de relações sinceras com nossos interlocutores nem sempre nos permitiu usar a câmera e, em algumas outras vezes, condicionou-nos a não registrar com parâmetros técnicos muito elaborados.

No início, foi frustrante nos deparar com essas dissonâncias, mas, por meio das conversas entre nós e outros interlocutores da pesquisa, fomos compreendendo que os

desafios materiais da produção dessa pesquisa se imprimiam na estética dos materiais que dela se originaram. Foi uma pesquisa operada pela fome (Artaud, 1938) no sentido de que foi feita por gente com sede de mostrar agentes e situações que escapam de muitas pesquisas e obras que falam destes, porém, nas quais eles não se reconhecem.

O resultado foi uma estética também da fome (Rocha, 1965), no sentido que buscamos mostrar a articulação entre a arte na rua e a situação de rua do ponto de vista de coisas que são *sentidas* e vividas por essa coletividade, mas, muitas vezes, não são *compreendidas* (Rocha, 1965, p. 2) quando trabalhadas por quem não as experimentou na pele. Nossa minissérie não é um material com uma estética harmoniosa e uma montagem sofisticada. É um trabalho marcado pelas limitações técnicas e tecnológicas que se impuseram sobre nós. Entretanto, trata-se de um documento sincero sobre a arte em situação de rua no eixo Jaú–Piracicaba, produzido por dois artistas de rua que encontraram na abordagem fílmica uma ferramenta metodológica e comunicacional de construção de relações com outras pessoas ligadas à performance urbana e à situação de rua em contextos de adversidades econômicas e performáticas. As imagens estão embebidas nessas adversidades, mas constituem uma narrativa pertinente sobre a questão. Nós torcemos para que equipes de cineastas e antropólogos possam produzir materiais cada vez mais complexos e com diversidade estética sobre a temática.

Outro limite com o qual nos deparamos⁶ foi com relação ao banco de arquivos multimídia. Os dados estavam armazenados em uma conta institucional que tinha contrato de *backup* infinito em uma nuvem do *Google* para os estudantes da Universidade Federal Fluminense (UFF), onde me graduei. Entretanto, o contrato entre as instituições mudou em 2023, limitando as contas a vinte *gigabytes* de armazenamento. Já em 2024, o acesso a ex-alunos foi interrompido. A instituição nos avisou com antecedência, mas nós não tínhamos condições materiais de guardar aquele material em nossas máquinas. Portanto, boa parte dos registros se foram com a suspensão da conta. Os outros interlocutores que tinham acesso à pasta com os dados, aproximadamente 15 pessoas, também perderam o acesso ao material. Alguns contatos que eram feitos através do e-mail desta conta também não foram mais realizados.

O armazenamento e compartilhamento dos dados exerceram uma função central neste trabalho. Para antropólogos visuais e outros pesquisadores que trabalham com compartilhamento de bancos de dados, torna-se imprescindível o acesso a tecnologias de informação e comunicação que permitam o trânsito de arquivos. Restringir ou limitar o

⁶ Agradeço a pessoa comentadora deste trabalho que nos atinou para a importância deste ponto.

acesso dos pesquisadores a nuvens de armazenamento impõe uma barreira econômica à produção fílmica, já que somente quem tem dinheiro para comprar um *HD* externo ou uma nuvem pode captar registros sem se preocupar com a pouca capacidade de *backup* disponível.

Diversas universidades tiveram seus contratos transformados com a *Google* e outras empresas, e o comprometimento do banco de dados desta pesquisa e de diversas outras, sinaliza uma urgência de políticas que fomentem o acesso de pesquisadores pobres a tecnologias de registro e difusão de seus dados. Acredito que uma das soluções possíveis é a elaboração de um sistema de nuvens pelo Governo Federal, sem mediações com empresas multinacionais, e que garanta equidade de acesso a todos os pesquisadores vinculados às instituições federais.

Finalmente, se a arte em situação de rua é um agente liminar nas cidades onde se manifesta, buscamos utilizar tecnologias e metodologias de registro, levantamento e interpretação para estudar esse fenômeno. Do mesmo modo, a produção de narrativas sobre a arte em situação de rua deve ser tão *polifônica* (Bakhtin, 1992), intervocal e dialógica quanto a complexa rede de atores e mediadores que se constitui quando pessoas se apropriam do espaço público para práticas artísticas. Termino com o desejo propositivo por mais colaborações e “misturanças” entre arte, a situação de rua, o audiovisual e as pesquisas de campo em geral, seja através da intermedialidade, da fome, ou quaisquer outros recursos que possam ser frutíferos. Que cada vez mais palhaços possam antropologizar seus malabarismos enquanto erguem suas lonas inventadas pelas ruas e que, na mesma medida, antropólogos, cineastas e outros profissionais possam malabarizar e empalhar suas pesquisas pelas cidades.

Referências

AGIER, Michel. Do direito à cidade ao fazer-cidade. O antropólogo, a margem e o centro. *Mana*, v. 21, p. 483–498, 2015.

ALEGRE, Maria Sylvia Porto. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. In: FELDMAN-BIANCO Bela; LEITE, Miriam Lifchitz Moreira (Org.). *Desafios da imagem-fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus Editora, 1998. p. 75–112.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Fenda, 1938.

BACAL, Tatiana. *O produtor como autor: o digital como ferramenta, fetiche e estética*. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Universidade Federal do Rio de

Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BECKER, Howard S. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto. *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 9–26.

BITTENCOURT, Luciana Aguiar. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus Editora, 1998. p. 197–212.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1980.

FELD, Steven. Dialogic editing: interpreting how Kaluli read sound and sentiment. *Cultural Anthropology*, v. 2, n. 2, p. 190–210, 1987.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. 2nd ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

FELD, Steven. Ressoar a antropologia: uma jam session com Steven Feld. *Mana*, v. 26, p. e263600, 2020.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

GELL, Alfred. Traps as Artworks and Artworks as Traps. *The Anthropology of Art*, v. 1, n. 1, p. 219, 1996.

GOFFMAN, Erving. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Cambridge: Harvard University Press, 1974.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

HAICAULT, Monique. L’audio-visuel dans la pratique Scientifique em sociologie: enseignement et recherche. In: GUILLOU, Anne; HAICAULT, Monique; GUIBERT, Pascal. *Pratiques audiovisuelles en Sociologie*. Nantes: LERSCO, 1987. p. 225–238.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Texto visual e texto verbal. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus Editora, 1998. p. 37–50.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista brasileira de ciências sociais*, v. 17, p. 11–29, 2002.

MARTINS, Vinicius Gusmão. *Terê, a Cidade das Pedras: um estudo da pixação no contexto não metropolitano*. 2020. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia,

Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*, v. 3, n. 7, p. 1–3, 1965.

ROUCH, Jean; FULCHIGNONI, Enrico. Conversation between Jean Rouch and Professor Enrico Fulchignoni. *Visual Anthropology*, v. 2, p. 265–301, 1989.

ROUCH, Jean. The camera and man. In: HOCKINGS, Paul. *Principles of visual anthropology*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1995. p. 79–98.

SANSON, João Pedro. *Da lama ao caos: a arte em situação de rua*. 2022. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

SCHECHNER, Richard. *Between theater anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda., 2012.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. 2a ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

TURNER, Victor. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008.

Recebido em 31 de dezembro de 2023.

Aceito em 4 de setembro de 2024.

Consentimento, parto e violência: pensando enquadramentos

Mariah Torres Aleixo

Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
mariahaleixo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5004-8318>

RESUMO

O artigo debate a importância da noção de consentimento no enquadramento de experiências de parto como casos de violência obstétrica. A discussão é feita a partir de relatos etnográficos de duas interlocutoras. Nas reivindicações das mulheres contra a violência obstétrica, a necessidade de consentir sobre procedimentos a serem realizados no parto aparece como motivo principal para concebê-lo como experiência violenta. Buscando respeito à autonomia, elas elaboram o Plano de Parto, um documento em que a mulher detalha as preferências em relação às intervenções que assente ou não em *seu* parto. Porém, considerando assimetrias de poder entre a parturiente e os profissionais da saúde e situações imprevistas, nem sempre o planejamento inicial é respeitado. Assim, busco entender em quais situações a falta do consentimento é considerada necessária e em quais ela passa a ser configurada violência pelas interlocutoras, a partir nas noções de enquadramento e cuidado.

Palavras-chave: Antropologia do Parto; Violência Obstétrica; Cuidado; Consentimento; Plano de Parto.

Consent, birth and violence: thinking about frameworks

ABSTRACT

The article discusses the importance of the notion of consent in framing childbirth experiences as cases of obstetric violence. The discussion is based on ethnographic reports by two interlocutors. In women's claims against obstetric violence, the need to consent to procedures to be performed during childbirth appears as the main reason for conceiving childbirth as a violent experience. Seeking respect for autonomy, they prepare the Childbirth Plan, a document in which the woman details her preferences regarding the interventions that she authorizes or not to be carried out during *her* birth. However, considering power asymmetries between the parturient woman and the health professionals and unforeseen situations, the initial planning is not always respected. Thus, I seek to understand in which situations the lack of consent is considered necessary and in which it becomes violence by the interlocutors, based on the notions of framing and care.

Keywords: Birth Anthropology; Obstetric Violence; Care; Consent; Birth Plan.

Consentimiento, parto y violencia: pensando en marcos

RESUMEN

El artículo discute la importancia de la noción de consentimiento en el encuadre de las experiencias del parto como casos de violencia obstétrica. La discusión se basa en informes etnográficos dos interlocutores. En los reclamos de las mujeres contra la violencia obstétrica, la necesidad de consentir los procedimientos a realizarse durante el parto aparece como el principal motivo para concebir el parto como una experiencia violenta. Buscando el respeto a la autonomía elaboran el Plan de Parto, documento en el que la mujer detalla sus preferencias en relación a las intervenciones que se basan o no en *su* parto. Sin embargo, considerando asimetrías de poder entre la parturienta y los profesionales de salud y situaciones imprevistas, no siempre se respeta la planificación inicial. Así, busco comprender en qué situaciones la falta de consentimiento se considera necesaria y en cuáles se convierte en violencia por parte de los interlocutores, basado en las nociones de encuadre y cuidado.

Palabras clave: Antropología del Parto; Violencia Obstétrica; Cuidado; Consentir; Plan de Parto.

Introdução

É possível dizer que há um crescente interesse da antropologia brasileira em entender e estudar a noção de consentimento em suas mais diversas nuances (Zilli; Russo; Díaz-Benitez, 2020; Fernandes; Rangel; Díaz-Benitez; Zampiroli, 2020). Isso vem acontecendo em um contexto de ampliação das reivindicações contra a violência sexual em que, algumas vezes, as próprias antropólogas fazem parte do ativismo, ao mesmo tempo em que tentam refletir sobre ele. São exemplos disso os trabalhos de Heloísa Buarque de Almeida (2019) no âmbito dos casos de assédio e estupro na Universidade de São Paulo (USP), e de Fabiene Gama (2022), em casos semelhantes ocorridos com mulheres estudantes na Universidade de Brasília (UnB).

Essas duas autoras, cada uma à sua maneira, apontam para a questão central que define (ou não) um encontro mais íntimo como violência sexual: a noção de consentimento. Mostram uma série de embates institucionais nos quais o que está em jogo entre mulheres estudantes, agentes institucionais da universidade, entre eles professores e técnicos, advogados, familiares das vítimas e acusados, é justamente delimitar a fronteira do que foi consentido ou não. Nesses conflitos, há quem diga que a estudante aceitar o convite para ir a uma festa significa que ela consentiu a relação sexual que poderia resultar do encontro. Numa “moral sexual” arcaica — mas aparentemente ainda em vigor na visão de muitos dos atores envolvidos nos conflitos — há uma divisão entre as estudantes que se dão ao respeito e aquelas que não. Quanto às últimas, é possível todo tipo de investidas sexuais, mesmo que estivessem bêbadas e/ou inconscientes no momento. Tanto Buarque de Almeida (2019) quanto Gama (2022) evidenciam que a luta de estudantes e professoras contra violências sexuais nas universidades diz respeito à reformulação de concepções como essas. Entendo que o cenário que elas delineiam é de reivindicação pelo direito ao consentimento, isto é, o direito que mulheres estudantes têm de consentir sobre quaisquer investidas sexuais, sem coerções, intimidações ou abuso de estados em que elas estejam inconscientes.

Seguindo a esteira do interesse antropológico sobre consentimento, justamente por pressupor que ele é diferente a cada contexto, além de ser poroso e negociado, como mostram Camila Fernandes, Ewerton Rangel, Maria Elvira Díaz-Benitez e Oswaldo Zampiroli (2020), é que proponho aqui discutir consentimento nas situações de parturição. Não estou diretamente envolvida no ativismo contra a violência obstétrica, porém pesquiso o assunto, entre outras coisas, por entender legítimas as reivindicações por não violência no parto e reconhecer que existem situações violentas às quais as mulheres não

podem ser submetidas. Falo, portanto, desse lugar. Assim como no conflito envolvendo situações de violência sexual em contexto universitário, a discussão que proponho aqui está imersa em uma reivindicação por direitos das gestantes e poder de escolha durante o processo do parto, manejada pelas ações mais recentes do movimento pela humanização e nascimento e contra a violência obstétrica.

A noção de violência obstétrica tem sido difundida no Brasil há mais ou menos quinze anos, muito por influência de outros países da América Latina, especialmente Venezuela¹ e Argentina², que elaboraram definições legais dessa espécie de violência em seu ordenamento jurídico. Mas tal categoria, em seus sentidos distintivos, como um tipo específico de violência de gênero, tem se difundido no país particularmente por meio do ativismo de uma série de mães ativas³ e profissionais da saúde ligados à humanização do parto, que começaram a nomear como violência obstétrica tanto uma série de maus-tratos ocorridos no processo do parto, quanto algumas intervenções médicas hospitalares de rotina, como a manobra de Kristeller⁴, a episiotomia (corte no períneo para “ajudar” a saída do bebê), a tricotomia (raspagem de pelos pubianos), o uso de ocitocina sintética para acelerar contrações, a cesárea desnecessária (sem real indicação médica), para citar alguns elementos mais presentes nas reivindicações (Pulherz, 2013a; 2013b).

Nesse sentido, a violência obstétrica tem duas dimensões. Uma mais facilmente reconhecível, relativa a maus tratos, como xingamentos, tratamentos ríspidos, falas grosseiras de profissionais da saúde que dizem para a parturiente não gritar ou mesmo

¹ Segundo a *Ley Orgánica nº 38.668 sobre el Derechos de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia*, “[s]e entiende por violencia obstétrica la apropiación del cuerpo y procesos reproductivos de las mujeres por personal de salud, que se expresa en un trato deshumanizador, en un abuso de medicalización y patologización de los procesos naturales, trayendo consigo pérdida de autonomía y capacidad de decidir libremente sobre sus cuerpos y sexualidad, impactando negativamente en la calidad de vida de las mujeres” (República Bolivariana de Venezuela, 2007, p. 9),

² Segundo a *Ley 26.485/2009 de Protección Integral para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia Contra las Mujeres*, violência obstétrica é “aquella que ejerce el personal de salud sobre el cuerpo y los procesos reproductivos de las mujeres, expresada en un trato deshumanizado, un abuso de medicalización y patologización de los procesos naturales, de conformidad con la ley 25.929” (Argentina, 2009, p. 2). Já a lei nº 25.929, de 2004, diz respeito à proteção à gravidez e ao recém-nascido.

³ Refiro-me à Parto do Princípio – Mulheres em Rede pela Maternidade Ativa, grupo nacional de mães que elaborou o dossiê “Violência Obstétrica – Parirás com Dor” que foi entregue à Comissão Parlamentar Mista de Inquérito (CPMI) da Violência contra a Mulher, ocorrida entre 2012 e 2013 no âmbito do Congresso Nacional. Uma parte desse grupo mães ativas fundou a Organização Não Governamental (ONG) Artemis em 2013, que tem sede em São Paulo e tem por objetivo combater a violência doméstica e a violência obstétrica.

⁴ Empurrar a parte superior do útero que, numa parturiente, significa “forçar” a saída do bebê. A técnica está proscrita pela Organização Mundial da Saúde (OMS), mas ainda é realizada em muitas instituições hospitalares no país.

rebaixamentos morais comumente exemplificados pelas interlocutoras, como a fala “na hora de fazer não gritou” ou “não grita/chora, ano que vem você está aqui de novo”. E outra face, mais “técnica”, que questiona procedimentos que eram realizados rotineiramente na assistência ao parto e que muitos profissionais da saúde, especialmente médicos, aprenderam como sendo o correto a ser feito, mesmo que a ginecologia e as orientações profissionais mais recentes também não indiquem que eles sejam realizados rotineiramente, como é o caso da episiotomia. É por conta principalmente dessa segunda dimensão que muitos médicos não se sentem à vontade com o uso do termo violência obstétrica, como mostrou o levantamento de Maristella Sens e Ana Maria Stamm (2019) com obstetras e residentes de uma maternidade pública humanizada no sul do país. O contexto etnográfico de minha pesquisa também reitera isso. Combater a violência no parto implica uma mudança expressiva no modo como a obstetrícia é praticada no país.

Acompanhando ativistas pela humanização do parto e contra a violência obstétrica, entre doulas, médicas(os), enfermeiras(os), advogadas(os) e mulheres que buscaram partos humanizados, tenho observado que uma questão primordial para o enquadramento de uma situação como episódio de violência obstétrica é se a parturiente pôde decidir, escolher, se queria ou não os procedimentos médicos e hospitalares realizados em seu corpo ao longo do processo de parturição. Utilizo aqui a noção de enquadramento/moldura elaborada por Judith Butler (2017) para refletir sobre as interpretações que Renata e Onete deram às suas experiências de parturição. A violência obstétrica é uma categoria normativa que tem se expandido pela vida social. Nas reivindicações públicas, postagens em redes sociais e mesmo nas narrativas de ativistas e vítimas, acabam sendo formadas “convenções explicativas” (Debert; Gregori, 2008, p. 176) dessa espécie de violência. A noção de enquadramento/moldura ajuda a entender dimensões que podem escapar das convenções mais ou menos normativas da violência obstétrica. Esses escapes evidenciam também que as dimensões atinentes ao cuidado (Mol, 2008) precisam ser consideradas para compreender melhor as situações de parturição narradas pelas interlocutoras.

Renata e Onete tiveram contato com o universo da humanização do parto e estão entre diversas mulheres que têm exigido uma relação mais igualitária com profissionais da saúde, evocando o direito de decidir e negociar a assistência à saúde que estão recebendo, o que tem sido demonstrado em outras pesquisas que abordam parturição no campo da antropologia (Carneiro, 2015a; Rezende, 2019; 2020; Russo; Nucci, 2020). Entendendo o parto como um direito reprodutivo em que suas escolhas devem ser respeitadas, muitas mulheres elaboram um Plano de Parto, documento em que manifestam o que querem e o

que não querem que ocorra ao longo do seu processo de parto no hospital/maternidade. Essas mulheres são muitas vezes orientadas por doulas, advogadas com quem fazem cursos ou que contratam, médicas ou enfermeiras a fazerem tal plano, a fim de resguardar seus direitos. O Plano de Parto é uma prática estimulada pela Organização Mundial da Saúde (OMS) no documento *Assistência ao Parto Normal: Um guia prático*, de 1996, que foi traduzido e editado pelo Ministério da Saúde algumas vezes (Brasil, 2017). No guia da OMS ele é definido como um “plano individual determinando onde e por quem o parto será realizado, feito em conjunto com a mulher durante a gestação, e comunicado a seu marido/companheiro e, se aplicável, a sua família” (OMS, 1996, p. 69).

Como discutirei mais adiante, o Plano de Parto pode ser tanto usado pela gestante em sua tentativa de diálogo com a equipe hospitalar que irá lhe atender ao longo do trabalho de parto, quanto pode ser sugerido por médicos e enfermeiros obstétricos ao longo do pré-natal, uma vez que existem orientações nesse sentido na formação mais recente desses profissionais (Riffel; Moretto, 2017; Medeiros; Figueiredo; Correa; Barbieri, 2019). O próprio guia da OMS é dirigido aos profissionais da saúde, embora muitas vezes seja lido e utilizado por mulheres que desejam um parto vaginal e/ou natural. Isso acontece especialmente quando elas lançam mão do Plano de Parto sem que necessariamente os profissionais da saúde tenham sugerido, fato que tem ocorrido na Argentina, como mostram Maria Jimena Mantilla e Martín Hernan Di Marco (2020), mas também no Brasil, como abaixo demonstrarei em diálogo com duas interlocutoras da minha pesquisa de doutorado.

É importante ter em conta que o consentimento não é somente uma demanda atual de certas mulheres que almejam ter seus desejos respeitados ao longo do processo de parto. A necessidade de que o paciente dê o seu consentimento — incluindo na área obstétrica — constitui debate filosófico (Flanigan, 2016) e orientação nítida aos profissionais da saúde (Castro; Quintana; Olesiak; München, 2020). Com o objetivo de atender ao princípio bioético da autonomia⁵, o Código de Ética Médica (CEM), o Conselho Federal de Medicina (Resolução nº 01/2016) e o Conselho Nacional de Saúde (Resolução nº 466/2012) instruem os profissionais a aplicarem o chamado Termo de

⁵ Segundo informam Carolina Castro, Alberto Quintana, Luísa Olesiak e Mikaela München (2020), os quatro princípios bioéticos que devem ser observados pelos profissionais da saúde são: “beneficência (o profissional deve agir pelo bem da vida e da saúde); não maleficência (não causar dano a outra pessoa); justiça (todo ser humano tem direito de ser atendido na medida de suas necessidades) e autonomia (direito do paciente ou representante legal de tomar as próprias decisões quanto a procedimentos diagnósticos e terapêuticos)” (p. 524).

Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) ou simplesmente “consentimento informado”. Porém, na rotina clínica e hospitalar, ele acaba se convertendo em mero documento burocrático, que serve mais para proteger profissionais da saúde de eventual responsabilização judicial posterior que para estabelecer diálogos com os pacientes e, assim, garantir o exercício de sua autonomia (Castro; Quintana; Olesiak; München, 2020).

Nesse texto, porém, não discuto o consentimento em termos biomédicos, mas sim sob o ponto de vista da antropologia, buscando entender o processo de alcance de tal consentimento na prática, tendo em conta que as mulheres com quem estabeleci diálogo tinham os próprios anseios em relação ao parto.

As duas entrevistas que abordo nesse texto fazem parte da minha pesquisa de doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em que busquei entender como a noção de violência obstétrica tem sido manejada por ativistas, profissionais — médicos e advogados — e pessoas que passaram a se entender como vítimas ou mesmo que queriam conversar sobre a história de seus partos (Aleixo, 2023). Nas inserções em campo junto a esse último grupo, realizei entrevistas em profundidade com dez mulheres que me relataram seus partos e histórias reprodutivas. No entanto, as de Renata e Onete desafiam as molduras comuns da violência obstétrica e, por isso, são boas para pensar. Elas buscaram ter partos humanizados no Rio Grande do Sul e, nessa busca, tiveram desfechos bem diferentes entre si. Em suas histórias, a questão do Plano de Parto geralmente aparece juntamente com a noção de consentimento, pois elas discorrem sobre se seus desejos foram levados ou não em consideração pela equipe que lhes atendeu. Elas têm entre 35 e 45 anos e formação educacional em nível de pós-graduação. Renata⁶ teve dois filhos com alguns anos de diferença entre um e outro, no mesmo hospital. Seu relato consiste na comparação entre as duas experiências vividas na instituição e o porquê a primeira foi violenta e a segunda não. Onete, por sua vez, buscava ter um parto vaginal humanizado, mas desistiu dele diante da dor, e pediu para que fosse realizada uma cesárea.

A partir das histórias das interlocutoras, busco entender *se* e *como* elas enquadram suas experiências de parto como casos de violência obstétrica. Tento compreender, a partir desses enquadramentos, o que contribui para que tais experiências sejam incluídas ou excluídas dessa noção de violência, e o que a ideia de consentimento e eventuais usos do Plano de Parto contribuem nessas inclusões/exclusões. Posteriormente, a partir de uma síntese das histórias de Renata e Onete, formulo possíveis entendimentos do

⁶ O nome das interlocutoras é fictício.

consentimento no parto e sua relação com o que é incluído na noção de violência obstétrica, discutindo o que a categoria de cuidado tem a ver com isso.

Os depoimentos são ricos e detalhados. Elas foram generosas em contar sobre experiências de parto eventualmente dolorosas e sentidas em alguns momentos como revoltantes. Não há espaço hábil para ser fiel ao detalhamento das suas narrativas e isso também fugiria ao escopo da reflexão que estou propondo. Então, conto aqui brevemente as trajetórias reprodutivas e histórias de parto dessas duas mulheres, com destaque aos elementos que se sintonizam com os objetivos do artigo.

Comparando experiências

Renata tinha 35 anos quando me contou sobre os partos de seus dois filhos, nascidos em Porto Alegre, capital gaúcha. Um dos filhos nasceu em 2013 e o outro em 2017, no mesmo hospital, uma grande instituição pública localizada no centro da cidade e que funciona como hospital-escola, local em que muitas equipes de médicos e enfermeiros residentes aprendem suas profissões na prática. Ela é branca, tem formação em nível de doutorado e trabalha como professora no ensino fundamental de uma escola na região metropolitana de Porto Alegre. Quando engravidou do primeiro filho, estava finalizando o mestrado e procurou se cercar do “universo do parto”: participou de grupos de gestantes, presenciais e *on-line*, fez ioga para grávidas e exercícios para o períneo⁷. Tudo para se preparar para o parto vaginal com o mínimo de intervenções possíveis, como desejava.

O acompanhamento pré-natal foi feito no posto de saúde próximo à sua casa. Logo de início, Renata me explicou que fez os pré-natais e os partos pelo Sistema Único de Saúde (SUS). Por isso, o médico que lhe orientou durante as duas gestações não é o que esteve dando assistência ao nascimento dos filhos no hospital. Quando se dá à luz pelo SUS, a parturiente é atendida pela equipe médica e de enfermagem que está escalada para o plantão.

Renata tinha algumas preocupações a respeito do parto, por isso, perguntou se era possível se alimentar e beber água durante o processo e o médico a tranquilizou dizendo

⁷ Nos meios da humanização do parto, muitas gestantes são incentivadas a fazerem exercícios para o períneo, região entre o ânus e a vagina que sustenta o assoalho pélvico, para que ele esteja preparado para o parto vaginal. Existe um ramo que geralmente faz isso, chamado fisioterapia pélvica. Esses exercícios podem ser feitos tanto com profissional de fisioterapia, quando em sessões de ioga, mas as abordagens não são necessariamente iguais.

que sim, que ela só não poderia se alimentar de “comidas pesadas”. Na ocasião, ele sugeriu que ela levasse consigo uma garrafa de água quando fosse dar entrada no hospital. Outro ponto que Renata perguntou ao médico durante o pré-natal foi a respeito da episiotomia, pois ela queria que não fosse feita. Quanto a isso, o médico disse que havia divergências entre aqueles obstetras que faziam episiotomia de rotina e aqueles que acreditam não ser necessário efetuar a incisão regularmente, somente em algumas situações específicas. Mas, depois de explicar isso, ele a tranquilizou, dizendo que se ela não quisesse a episiotomia, bastava comunicar a equipe, pois tinha direito a negar o procedimento e que seria dever da equipe atender o pedido. Ela contou que o pré-natal foi ótimo, mas enfatizou que estudava muito sobre a fisiologia do parto normal, protocolos de saúde, como ela disse, “por fora”, junto com o marido. Com isso, quando chegava no consultório, já tinha perguntas específicas.

No nascimento do primeiro filho, as contrações começaram numa sexta-feira pela manhã, mas não estavam ritmadas, então, ela decidiu esperar. À noite, começou a perder líquido. As contrações ainda não estavam cadenciadas, mas resolveu ir ao hospital para passar por uma avaliação especializada. Chegando lá, ela acabou sendo encaminhada para a internação. Seu marido ficou na recepção resolvendo trâmites burocráticos do seu ingresso na instituição. Ela havia redigido um Plano de Parto quando estava com 38 semanas de gestação, do qual tirou duas cópias: uma ficou com sua mãe e a outra com o marido. No entanto, o Plano não foi acolhido.

[...] Aí ele [o marido] disse que tentou falar do Plano de Parto, e disseram que não era lá que entregava, era pra equipe médica, mas a gente não teve abertura em nenhum momento para mostrar isso pra equipe médica, até porque a gente não podia entrar com nenhum documento, não podia ter celular, então a gente ficou lá dentro, incomunicável (Renata, entrevista, 29 de outubro de 2019).

Assim, Renata contou que desde que ingressou não pôde comer nem ingerir quaisquer líquidos. A garrafinha que levou por orientação do médico do pré-natal não pôde entrar com ela. Renata só tomou o primeiro copo de água no sábado, no meio da tarde, depois que o filho nasceu. Antes disso, porém, havia tomado água da torneira do banheiro sem que ninguém além do marido (que estava como acompanhante) soubesse, pois estava com muita sede. Em suas palavras, desde que entrou no hospital foi iniciado “um festival de coisas ruins”. Além da privação de líquido, quando a enfermeira lhe avaliou, fez um exame de toque doloroso e raspou seus pelos pubianos apenas de um lado

da vulva, dizendo que fez aquilo caso Renata precisasse da cirurgia. Ela foi surpreendida por tais condutas e só houve essa justificação da possibilidade de cirurgia porque Renata reclamou, já que tinha alergia aquele tipo de depilação.

Quando estava na fase expulsiva do parto, observou um dos médicos da equipe — era um residente — pegar um bisturi para fazer uma episiotomia. Com isso, fez um pedido que continuou repetindo: “não me faz uma episio”. Mesmo assim, o procedimento foi feito. A episiotomia e o fato de não poder ingerir líquido foram as “coisas ruins” que ela entende como marcantes e que a deixaram muito chateada. Ela disse que ficou feliz por ter parido o filho e reflete que a realização do procedimento foi uma espécie de azar, pois o residente estava ali aprendendo, então teria que ser feito o corte em alguém. Por uma infeliz coincidência, era ela quem estava ali no momento. O que a revolta mais, então, quando lembra, foi a privação de água, pois não há nada que a justificasse. Entre o ingresso no hospital, passando pelo parto até o momento em que amamentou o filho pela primeira vez, Renata contou ter sido assistida por umas quatro equipes médicas e de enfermagem diferentes, refletindo que cada uma tinha uma maneira de agir. Tanto que, quando foi levada para uma enfermaria após o parto, disse que “parecia outro mundo”. Ali foi quando uma enfermeira lhe ofereceu um copo d’água e outra lhe ensinou técnicas para ajudar a fazer o bebê mamar. Todos foram muito atenciosos, o que evidenciou um contraste com as equipes anteriores.

Quando ficou grávida do segundo filho, Renata voltou a se consultar com o mesmo médico do pré-natal, que atendia no posto de saúde na região em que morava. Sabendo que o hospital em que teve o filho em 2013 era o de referência, disse ao médico que ficava receosa que as situações ruins se repetissem no nascimento do segundo filho. Ele a informou que esse hospital, nesse intervalo de tempo, havia sido reformado no que dizia respeito a sua estrutura física, mas não só isso. Houve também mudanças na equipe médica e de enfermagem, além da maneira com que eram gerenciadas as residências. Porém, ela, receosa que essa informação não tivesse efeitos práticos na assistência ao parto, atrasou o quanto pôde a ida à instituição desde o momento em que começou a sentir as contrações. Ela disse que estudou bastante, da mesma maneira que na primeira gestação, e talvez até mais, porque os grupos de discussão sobre parto estavam mais numerosos e conhecidos. Quanto ao Plano de Parto, comentou com o médico sobre a experiência anterior e ele disse que tem muitos hospitais que não aceitam o documento porque acham que “isso é

inovação dessas mulheres que querem parir em casa”⁸. Por isso, Renata afirmou que, além de ter adiado a ida para o hospital o quanto pôde, estava pronta para negar o que não quisesse que fosse feito pelos profissionais ao longo da sua estadia na instituição hospitalar. Enquanto estava em casa sentindo as contrações e aliviando suas dores com exercícios e água quente, fez refeições leves e bebeu bastante água. Chegando no hospital, surpreendeu-se com a mudança no tratamento. Primeiro, com uma enfermeira na sala de triagem, depois, com o médico residente que lhe assistiu no parto.

Na sala de triagem ela foi avaliada quanto à dilatação. Uma enfermeira entrou perguntando se poderia fazer exame de toque em Renata e ela disse que não, que só queria fazer quando fosse para a sala de pré-parto. Essa profissional assentiu e foi embora. Depois de um tempo, outra enfermeira veio e houve o seguinte diálogo: “[...] ela disse ‘eu vou só afastar a calcinha para o lado, tá bom?’. E eu: ‘tá bom’. [...] Ela levantou, afastou e disse ‘olha, eu acho que a gente pode ir para o pré-parto sim’. Aí eu: ‘muito obrigado.’ Fomos lá, eu fui andando” (Renata, entrevista, 29 de outubro de 2019). Nessa outra sala, recusou que pusessem soro glicosado, afirmando que já havia comido e não precisaria. Mesmo assim, ela contou que se sentia “braba”, como se estivesse se defendendo. Nesse momento, chamou o médico que, segundo ela, foi muito atencioso. Ela reproduziu a conversa que se deu entre eles. Transcrevo aqui em forma de diálogo para ser melhor assimilado:

- O que está acontecendo? Me conta quem é você.
- Eu sou Renata. Estou em trabalho de parto desde às cinco da manhã.
- Mas tu tá muito calma.
- Ah, porque não é minha primeira vez parindo, eu sei o que vai acontecer.
- Tá bom, então tu sabes o que vai acontecer. Eu preciso fazer algumas coisas contigo,
- Eu sei que também têm coisas que não precisam ser feitas.

⁸ Dia 17 de junho de 2012 aconteceu a chamada Marcha pelo Parto em Casa em muitas cidades do Brasil, simultaneamente. Tal marcha ocorreu em defesa do obstetra George Khun, que disse em rede nacional que nascer em casa poderia ser uma opção nos casos de gravidezes de baixo risco. Ele sofreu represálias no Conselho Federal de Medicina (CFM) (Carneiro, 2015b, p. 107). Nesse contexto, o CFM passou a recomendar que os partos sejam realizados em ambiente hospitalar (CFM, 2012). O Conselho Regional de Medicina do Rio de Janeiro (CREMERJ) foi que proibiu categoricamente a participação de médicos em partos domiciliares (CREMERJ, 2012). Esse episódio pode ser considerado precursor dos embates entre movimentos por humanização do parto e a categoria médica (especialmente suas entidades corporativas). Renata usou essa expressão, mas, na tese, na frente de pesquisa junto aos médicos, registrei o uso de expressões como “ideologia do parto” sendo usadas para acusar ativistas defensoras da humanização e que militam contra a violência obstétrica de “ideológicas” e não científicas.

- Bom, então eu preciso só ver como estão os batimentos [cardíacos] dele [do bebê].
- Tá. Eu vou ficar deitada de lado. Não adianta me pedir para ficar de barriga para cima que eu não vou conseguir!
- Por que?
- Porque dói muito! Porque dói muito, eu não vou conseguir!
- Tá. Só preciso que você fique imóvel.
- Tá, isso eu vou conseguir.
- Tá, se você estiver com muita dor, você vai segurar minha mão, tá bom?
- Tá bom (Renata, entrevista, 29 de outubro de 2019).

Na sequência, Renata disse para ele que estava com vontade de gritar e ele respondeu que não teria problema, que ela poderia gritar. Renata conta que essa resposta fez com que a vontade passasse. Assim, quando a dilatação estava avançada, foi levada para a sala de parto, onde o residente pediu para que ela se deitasse. Ela, por sua vez, não queria ter o segundo filho nessa posição. Tentou ficar de cócoras, mas suas pernas tremiam e ela acabou deitando, e não conseguiu se levantar para ficar em outra posição que ela julgava ser melhor que aquela. No momento expulsivo, ela pediu que não fosse feita a episiotomia, e ele respondeu: “não vou fazer nada que você não queira, não te preocupa”. O segundo filho nasceu e ela acabou tendo uma laceração de segundo grau, em seu entender, por conta da posição em que deu à luz. Em balanço e comparação entre os dois partos, ela considera que sofreu violência obstétrica no primeiro. Para Renata, sua experiência não foi tão violenta quanto as histórias que já escutou e leu, mas ainda assim foi um tipo de violência, por conta de todas as “coisas ruins”, da episiotomia e, principalmente, da privação de alimentação e água. Quanto ao nascimento do segundo filho, ela entende que o médico deveria ter oferecido outra posição para que ela parisse, porém, não classifica isso como violência, uma vez que reiterou diversas vezes o quanto foi respeitada em todo processo de parturição.

Uma espera dolorosa

Onete reside em uma cidade no interior do Rio Grande do Sul. À época do nosso diálogo, tinha 42 anos. É uma mulher branca, formada em jornalismo e direito. Quanto a esta última formação universitária, fez uma especialização, cujo tema do trabalho de conclusão do curso foi a violência obstétrica e suas possibilidades de criminalização. Considero importante citar o assunto da pesquisa porque entendo que tenha a ver com a maneira com que Onete enquadra sua própria experiência de parto.

Ela contou que procurou um médico e um parto humanizado por influência das irmãs. Explicou-me que é a irmã do meio. A mais velha teve filhos bem nova, desejava e sonhava em ter parto normal⁹, mas acabou tendo duas cesáreas indesejadas que hoje classifica como “partos roubados”¹⁰. A irmã mais velha é psicóloga e quando as discussões sobre violência obstétrica começaram a ficar mais conhecidas, ela se engajou na causa, lendo e estudando muito sobre assunto. Segundo Onete contou, sua irmã tentava convencer as pessoas — inclusive as irmãs — dos benefícios do parto humanizado. Quando a irmã caçula delas engravidou, um pouco antes de Onete, que foi a última das irmãs a ficar grávida e parir, a mais velha tentou convencê-la a optar por um parto humanizado, mas ela preferiu passar por uma cesariana e não deu ouvidos à irmã. Porém, a recuperação da cirurgia foi dolorosa, com uma série de complicações que Onete não detalhou muito bem. Mas, dado esse contexto, quando Onete engravidou, começou a dialogar com a irmã mais velha para se informar sobre a melhor forma de se “conseguir” um parto normal.

Pelos seus relatos, tanto os pessoais quanto sobre as irmãs, Onete vivia/vive em um ambiente em que a realização da cesárea é a regra quanto aos nascimentos. Ela tem plano de saúde e sua mãe é médica, porém não é ginecologista/obstetra. Tanto que, quando ela optou por ter um parto humanizado, a mãe foi única a não concordar com ela, mas Onete contou que ela não buscou convencê-la a não tentar por esse modelo, apenas não concordava com alguns preceitos, como o da espera para a entrada em trabalho de parto em até 42 semanas de gestação, por exemplo.

Onete teve a filha em 2016 em um hospital de modelo misto, que atende convênios particulares e SUS, e que fica numa cidade próxima a que morava. Convencida pela irmã mais velha, ela começou a participar de grupos sobre parto humanizado na internet, assistiu ao filme “O renascimento do parto”, leu diversos *sites* e *blogs* sobre o assunto e começou a seguir perfis de profissionais da saúde dessa linha nas redes sociais. Foi nesse ambiente virtual de discussões sobre a humanização do parto que ela recebeu a indicação do médico que começou a lhe atender no pré-natal (ela já estava com uns cinco meses de

⁹ Onete usa parto normal e parto humanizado como sinônimos.

¹⁰ Termo êmico usado nos meios da humanização do parto para denunciar que o profissional da saúde se apropriou da experiência da parturiente, não respeitando seus desejos, principalmente o de viver todas as sensações do parto vaginal. Comumente se usa o termo “partos roubados” nas situações em que a parturiente desejava um parto vaginal (ou mesmo totalmente natural, sem nenhuma intervenção médica) e acabou tendo uma cesariana.

gestação quando fez a troca para esse que ela denomina “humanizado”) e foi quem também lhe assistiu ao longo desse período.

Ela havia combinado com o médico que eles iriam esperar que ela entrasse em trabalho de parto até 42 semanas de gestação, caso isso não acontecesse, iriam induzi-lo. No dia em que completou as 42 semanas, começou a sentir contrações. Era uma quarta-feira à tarde. Ela havia contratado uma doula que foi para sua casa e ficou com ela durante toda a madrugada ajudando a aliviar as dores das contrações. No outro dia, quinta-feira à tarde, Onete foi ao hospital dar entrada na internação para o nascimento da filha. Havia passado 24 horas da primeira contração, e ela estava com muita dor. Mas a avaliação médica após o exame de toque era de que ela estava com apenas um centímetro de dilatação. Era preciso dilatar mais nove centímetros para acontecer o parto vaginal. Nisso, a equipe de enfermagem, juntamente com o médico, inseriu um remédio em sua vagina para tentar fazer com que a dilatação progredisse, o que não aconteceu. Depois, injetaram-lhe ocitocina e a dilatação também não progrediu como o esperado. As dores aumentaram muito e ela começou a pedir para fazer uma cesariana. Disse que não aguentava mais: “pelo amor de Deus, implorava. E todo mundo olhava pra minha cara assim [ela tenta imitar mudando o semblante], com aquela cara de quem não queria” (Onete, entrevista, 7 de março de 2020). Ela disse que a cesárea só foi realizada à meia noite, quando já tinha pedido há muito tempo pela cirurgia e não era atendida. Pediu para sua mãe, que estava presente, lhe salvar. Sua mãe, por sua vez, conversou com o médico que apenas nesse momento pareceu ter entendido que ela tinha realmente desistido e foi contactar o anestesista. Até ele chegar, houve mais tempo de espera.

Onete comenta que acabou não fazendo o Plano de Parto, apesar de conhecer o instrumento. Mas reflete que, mesmo que tivesse feito, não teria ajudado muito:

É muito diferente do que a gente planeja, sabe. ‘Ah, faz um Plano de Parto’. Que p* de Plano de Parto. Eu não cheguei a fazer um Plano de Parto mesmo, assim. Eu fiquei sempre deixando para depois, depois, e não fiz. Mas eu já tinha dito as coisas que eu queria assim. Mas não funciona como você [pensa], nada acontece como você imagina (Onete, entrevista, 7 de março de 2020).

Onete contou que a cirurgia foi tranquila e a recuperação, ótima. Não houve nenhuma complicação como as da irmã mais nova. Ela se ressentiu porque não escutaram sua vontade de ir para a cesárea quando a dilatação não estava mais avançando e ela estava sentindo dor. Em sua opinião, ela esperou muito até que fosse levada para a cesárea. Essa

grande espera foi vivida por ela como uma violência, mas, em seu relato, Onete enfatiza que não foi uma violência obstétrica, porque ela não passou por todas as situações que são classificadas como exemplos deste tipo de violência, segundo o que ela estudou no trabalho da especialização. Para Onete, o problema é a idealização do parto normal e o fato de “o pessoal do parto humanizado” não preparar a mulher para quando não dá certo, isto é, não a preparar para aquilo que não foi planejado. “Você tem que conhecer todas as nuances da situação”, ela disse.

Considerações finais: uma moldura relacional é possível?

Creio que as histórias de parto — e impressões — de Renata e Onete podem ajudar a pensar as relações entre consentimento, parto, cuidado e violência obstétrica. Refletir sobre os enquadramentos que elas fazem das situações; se suas decisões foram ou não respeitadas; se o evento constituiu uma violência e de que tipo, podem ajudar a pensar a violência obstétrica de maneira um pouco menos normativa. Suas experiências e vivências são interessantes sobretudo porque elas estavam familiarizadas com o universo da humanização do parto e do combate à violência obstétrica, mas entendem que existem nuances das situações e sabem que nem tudo sairá conforme o idealizado. No caso de Renata, ela parece ter assentado tal entendimento após as “coisas ruins” que aconteceram no parto do primeiro filho.

Utilizo a noção de enquadramento/moldura de Judith Butler (2017) para refletir sobre as interpretações que Renata e Onete deram às suas experiências de parturição. A autora usa a ideia de enquadramento/moldura para criticar certas reivindicações políticas por reconhecimento. Não porque entenda que elas não sejam legítimas, mas porque, segundo Butler, elas acontecem por meio de um arranjo que deixa de lado a maneira processual e interdependente com que os sujeitos são constituídos. Para a autora, tais demandas falham por pressupor que existem seres atomizados prontos para serem reconhecidos, isto é, enquadrados na moldura. Essa crítica se dirige principalmente a certos tipos de multiculturalismo que demandam reconhecimento pelo Estado de grupos culturais diferenciados. Butler propõe, ao invés desse modelo, uma ideia universal de precariedade em que todos se entendam igualmente passíveis de morte, dor, sofrimento, e, por isso, consigam lidar com os outros com menos violência e mais igualdade. Esta última, para Butler (2017), é pensada não pela ideia de que as pessoas nascem iguais em direitos e liberdades, mas sim porque a vida (não somente a humana) faz parte de uma “precariedade compartilhada” (p. 256).

A aceção dessa “precariedade compartilhada” nega, então, a ideia normativa do reconhecimento, de pensar em termos de indivíduos, que, nessa formulação, já existem como sujeitos antes das relações que estabelecem com os demais. Na proposta da autora, pensar a interdependência entre os seres é o que levaria ao caminho de uma vida social mais igualitária, justamente porque tal interdependência é o que forma o sujeito. Este se forma a partir das relações que estabelece, em diferentes contextos, ao longo do tempo, sempre em processo. Tendo em conta as formulações de Butler (2017), o enquadramento da violência obstétrica como uma espécie de violência é similar às demais violências adjetivadas e “criadas” por molduras específicas, como a doméstica, a policial, violência contra crianças, para citar alguns exemplos. São molduras que acabam por delimitar e restringir as situações que compõem as espécies de violência. E tais molduras, também “criam” — delimitam — as vítimas e agressores de cada tipo de violência. É um esquema normativo formado a partir de “convenções explicativas” (Debert; Gregori, 2008, p. 176), que ocorre também com a noção de violência obstétrica, mesmo que não haja uma lei federal no Brasil sobre esse tipo de violência¹¹.

Embora a violência obstétrica não seja definida em lei federal como o é a violência doméstica pela Lei Maria da Penha (nº 11.340/2006), por exemplo, os atores que fazem parte da sua formulação como categoria de violência, entre ativistas e *experts*, conformam um raciocínio baseado no desenho da representação criticado por Butler (2017), com a eleição de determinadas situações como típicas e a “separação” ou um certo “confronto” entre vítimas e agressores/perpetradores/algozes. No contexto brasileiro, as gestantes/parturientes e pessoas que gestam são as vítimas, consumadas ou em potencial, e os profissionais da saúde, principalmente os médicos, são os possíveis agressores. Em que pese inúmeras ativistas reiterarem que diversos profissionais — desde funcionários de hospitais, passando por enfermeiros, doulas, psicólogos, médicos anestesistas, além dos obstetras — possam vir a cometer violência obstétrica, o embate público se dá principalmente com a categoria médica. Até mesmo porque o CFM e os conselhos estaduais de medicina têm agido no sentido de invalidar o uso do termo violência obstétrica, pois, segundo eles, essa expressão criminalizaria a prática da medicina, além de colocar em questão a “bondade do médico” (Morais, 2016; Farina, 2019; Lara, 2022).

¹¹ No Brasil, não há uma lei ou mesmo política pública que defina o que é violência obstétrica. No entanto, como falei no início, as leis da Venezuela e Argentina ajudam brasileiras nessa delimitação. Além disso, há diversas leis municipais e estaduais sobre violência obstétrica, além de projetos de lei em tramitação no Congresso Nacional.

O primeiro parto de Renata é lido por ela, por mim e provavelmente por diversas pessoas minimamente familiarizadas com os esquemas normativos de reivindicações de não violência, como um caso de violência obstétrica. É talvez por conta desse esquema normativo apreendido e estudado por Onete em sua especialização, que ela entende não ter sofrido esse tipo de violência. Foi uma situação violenta, dolorosa, mas não um caso de violência obstétrica porque tal tipo de cena não se insere nos enquadramentos que criam/criaram uma “situação típica” como acontece na história do primeiro parto de Renata. A imposição da cesariana geralmente entra no *script* do que seria um parto ocorrido com violência obstétrica, no entanto, não se pode dizer o mesmo de uma cesárea desejada em um momento de grande estresse corporal, como no caso de Onete que desistiu do parto vaginal humanizado que tinha planejado.

Como comentei na introdução, a noção de consentimento tem se mostrado muito presente na definição do que é violência obstétrica. Esse consentimento deve ser entendido como o respeito às escolhas, decisões e desejos das parturientes. Não se trata do “consentimento informado” que elas têm que assinar pro forma nas instituições médicas e hospitalares, estando muito mais próximo da ideia de um Plano de Parto, em que a gestante manifesta previamente como deseja que sua experiência aconteça. No parto do primeiro filho, Renata teve suas decisões e desejos desrespeitados, seja porque não houve abertura da instituição para o acolhimento do Plano de Parto, seja porque ela não pôde beber água ou comer e, também, porque foi feita uma incisão no períneo enquanto ela pedia que isso não acontecesse. Mas a situação se configurou como violência obstétrica porque houve violação do seu consentimento e de suas escolhas? Ou por que ela não foi tratada com o cuidado que esperava? Questiono isso porque no nascimento do segundo filho, o respeito com que foi tratada pela enfermeira e principalmente pelo médico parece ter sido o fator primordial para que a experiência fosse avaliada por Renata como positiva, mesmo que ela não tenha escolhido a posição em que acabou parindo. Esse fato ela não deixou de mencionar, mas a diferença entre os relatos é contundente.

Quando ela não queria ficar na posição mais propícia ao exame dos batimentos cardíacos do bebê, houve ali uma negociação entre o médico e ela. Imagino que ele tenha insistido porque sabia que o exame era importante naquele momento e, provavelmente, por também supor isso é que Renata colaborou como pôde, na medida em que as dores das contrações permitiram. Ainda voltarei ao tema da colaboração.

Pensando a noção de consentimento no caso de Onete, cabe interrogar sobre que tipos de decisão podem ser tomados diante de uma equipe médica orientada pelos

enquadramentos da humanização do parto. Dito de outra forma, ao ouvir, ler e tentar analisar a história de Onete, não consigo deixar de pensar na hipótese contrária: e se ela não quisesse que fosse injetada ocitocina e mesmo assim tivessem feito isso sem seu consentimento? E se lhe tivessem feito a episiotomia enquanto ela pedia que não, como aconteceu no primeiro parto de Renata? Certamente seriam episódios lidos como violência obstétrica, por desrespeitar as decisões da parturiente, por realizar intervenções sem seu consentimento. Mas demorar para atender aos apelos pela realização da cesárea não pode ser, de certa forma, uma maneira de não respeitar as decisões da gestante? Estou fazendo esses questionamentos como um convite e uma tentativa de pensar fora da moldura. E, nessa tentativa, a experimentação de uma dor não desejada pode ser experienciada como violência, ainda mais quando há o pedido para que ela seja sanada e ele não é atendido de pronto.

A situação do parto de Onete remete à discussão sobre a dor no parto humanizado. Rosamaria Carneiro (2015a) mostra que, nos grupos de preparo para o parto que acompanhou em 2010 e 2011 em São Paulo, a releitura da dor acontecia pela separação entre dor e sofrimento. As interlocutoras de Carneiro (2015a) desejavam um “parto mais natural”, e por isso entendiam que as contrações, por serem um processo fisiológico, não deveriam ser encaradas como sofrimento. Elas desejavam viver todo o momento do parto da forma mais intensa possível, respeitando os tempos do corpo. Os preceitos da humanização do nascimento se expandiram nos últimos anos, seja em função dos ativismos, seja em decorrência de políticas públicas de humanização¹². Tendo isso em conta, a reinterpretação da dor nos meios da humanização acaba não atingindo a todas as gestantes/parturientes da mesma forma. Ela parece fazer sentido para as mais envolvidas com a pauta, ou mesmo que aderem a ela de uma maneira mais “radical”. Aquelas que desejam um parto não somente vaginal, mas natural, no sentido de ser um processo puramente fisiológico sem intervenção “externa”.

¹² Em 2000 foi lançado o Programa de Humanização do Pré-Natal e do Nascimento. Em 2011, houve a criação da Rede Cegonha, um pacote de ações da assistência à saúde materna e infantil no SUS. Entre outras coisas, ela foi responsável pela criação de Centros de Parto Natural e pela realização de Pré-Natal nas Unidades Básicas de Saúde (UBS). Em 2013, houve a criação de especializações em enfermagem obstétrica, residência na mesma área e treinamento segundo as “Boas Práticas”. Em 2017, teve início o Projeto ÁpiceON – Aprimoramento e Inovação no cuidado e Ensino em Obstetrícia e Neonatologia. Esta é uma iniciativa do Ministério da Saúde que tem a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) como instituição executora. Objetiva qualificar profissionais de hospitais universitários e de ensino que façam parte da Rede Cegonha. Sobre as políticas públicas de humanização do parto e nascimento, ver Carmem Simone Grilo Diniz, Dafne Rattner, Ana Flávia D’Oliveira, Janaína Aguiar e Denise Niy (2018).

Onete, por exemplo, chegou a dizer: “nós mulheres, a gente já sofre com tanta coisa, para querer exigir que uma mulher ainda passe por um sofrimento desse assim, para dizer que é guerreira? Eu, não tem, não tem essa. Não quero ser guerreira, sabe, eu quero que a coisa aconteça da melhor forma” (Onete, entrevista, 7 de março de 2020). Para pessoas como ela, a imposição de uma dor, nesse caso, entendida como sofrimento, pode sim ser experienciada como uma situação de violência. Isso também é mostrado por Sônia Giacomini e Olívia Hirsh (2020) ao contarem a história Carla, uma mulher negra que trabalhava como manicure, e foi admitida numa Casa de Parto¹³ para dar à luz. Segundo as autoras, ela já estava vinculada à Casa desde o pré-natal, e gostava do tratamento recebido ali e da proposta da instituição. Mas, à medida em que as dores das contrações iam aumentando, ela passou a desejar uma cesariana e teve que ser transferida, porque ali na Casa o procedimento não era realizado. Ao refletirem sobre esse episódio, Giacomini e Hirsh (2020) dizem que a vivência de uma dor não desejada pode ser um sofrimento e vir a ser compreendida como violenta. Há muita semelhança entre a história de Onete e de Carla, contada pelas autoras; no entanto, as duas são bem diferentes quanto a pertença racial e de classe. Em comum têm o fato de que aderiram a propostas de humanização do nascimento sem a sua versão mais “natural”. Digamos que eram mulheres que, nas palavras de Onete, “queriam que as coisas acontecessem da melhor forma”, mas não necessariamente estavam dispostas a sentir contrações tão fortes ou mesmo esperar tanto.

Mas, volto à ideia da colaboração, que foi como nomeei o diálogo entre Renata e o médico que lhe assistiu no segundo parto. Fiz isso pensando na noção de “lógica do cuidado” elaborada por Annemarie Mol (2008). A antropóloga, a partir da análise das práticas de cuidado de profissionais da saúde e pacientes em torno da Diabetes tipo 1, diz que, ao contrário da “lógica da escolha”, a “lógica do cuidado” na assistência em saúde consiste na colaboração entre enfermeiros, médicos e pacientes para que seja atingido um objetivo comum. No contexto que ela acompanhou, uma vida com qualidade, apesar da doença crônica. Devido ao objetivo em comum a ser permanentemente alcançado, há a tomada das decisões práticas corriqueiras, ora pelo paciente, ora pelo profissional da saúde. No entanto, isso não faz tanta diferença na lógica do cuidado, uma vez que o

¹³ “Diferentemente dos Centros de Parto Natural, as casas de parto funcionam de maneira independente de qualquer outro serviço de saúde. Em sua maioria, são geridas pela equipe de enfermagem, enfermeiras obstétricas e técnicas de enfermagem, sem a figura do médico e sem a possibilidade de cirurgia. Funcionam como ambientes de atenção ao parto de baixo risco, com protocolos particulares que definiriam para cada uma o que vem a ser esse tipo de parto” (Carneiro, 2021, p. 38).

primordial não é respeitar as decisões pré-estabelecidas, mas sim atingir um objetivo comum, no qual ambos se engajam a promover uma vida saudável, apesar da doença.

Como se diz popularmente, “gravidez não é doença” e nem o parto é uma doença crônica como a Diabetes. Porém, a ideia da colaboração e perseguição dos melhores resultados em conjunto que fazem parte da “lógica do cuidado”, descrita e formulada por Mol (2008) podem ser interessantes para entender o contexto da saúde como um todo, inclusive a atenção às gestantes/parturientes, não somente a assistência aos doentes crônicos. A “lógica do cuidado” se manifesta no diálogo de Renata com o médico que transcrevi anteriormente. Certamente há profissionais da saúde não tão dedicados, há problemas de remuneração insuficiente ou falta de reajuste, e todos os preconceitos e discriminações que atravessam as interações sociais. Mas, se fossem concebidos enquadramentos da violência obstétrica inclusivos à “lógica do cuidado”, quem sabe a pauta da não-violência no parto ganhasse mais adeptos, ou, talvez, profissionais da saúde um pouco mais abertos ao diálogo.

O que formula Mol (2008) vai ao encontro da ideia de interdependência fundada na precariedade de Butler (2017). Retomando também desta última a compreensão de que o sujeito se forma por meio da relação com os demais, pensar o consentimento na forma de um Plano de Parto estanque, ou mesmo como um conjunto de decisões, desejos e escolhas inegociáveis, pode não contemplar a relacionalidade inerente ao modo de ser do sujeito. A aposta nas escolhas prévias — por documento escrito ou expressadas verbalmente — pode estar fadada ao fracasso. Os próprios estudos da enfermagem (Riffel; Moretto, 2017; Medeiros; Figueiredo; Correa; Barbieri, 2019) evocam que o Plano de Parto é mais efetivo se for pensado como instrumento de diálogo entre a parturiente e os profissionais da assistência à saúde.

Fernandes, Rangel, Díaz-Benitez e Zampiroli (2020) elaboram, com base em pesquisas etnográficas sobre violências sexuais, que o consentimento pode ser pensado como poroso e negociado. Na prática — ao menos pelo que indicam interlocutoras como Renata e Onete — o consentimento pensado no âmbito da assistência ao parto e inserido no debate da violência obstétrica também o é. Caberia, talvez, reformular alguns enquadramentos/molduras da violência obstétrica que comportem a relacionalidade inerente à essa constatação.

Referências

ALMEIDA, Heloísa Buarque de. Violence sexuelle et de genre à l'université: du secret à la bataille pour la reconnaissance. *Brésil(s): Sciences Humaines et Sociales*, n. 16, p. 1-18, 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/bresils/5348>. Acesso em: 7 mar. 2021.

BRASIL. *Lei Maria da Penha*: Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm. Acesso em: 27 mai. 2024.

BRASIL. *Diretrizes nacionais de assistência ao parto normal*: versão resumida. Brasília: Ministério da Saúde, 2017. Disponível em: https://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/diretrizes_nacionais_assistencia_parto_normal.pdf. Acesso em: 20 mar. 2021.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra*: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CARNEIRO, Rosamaria. *Cenas de parto e políticas do corpo*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2015a.

CARNEIRO, Rosamaria. “Para chegar ao Bojador, é preciso ir além da dor”: sofrimento no parto e suas potencialidades. *Sexualidad, Salud y Sociedad – Revista Latinoamericana*, n. 20, p. 91-112, 2015b. <https://doi.org/10.1590/1984-6487.sess.2015.20.08.a>

CARNEIRO, Rosamaria. “Em casa é mais seguro!”: o olhar do refúgio, do privilégio e da política pública. In: TEIXEIRA, Luiz; RODRIGUES, Andreza; NUCCI, Marina; SILVA, Fernanda (Org.). *Medicalização do parto*: saberes e práticas. São Paulo: Hucitec, 2021. p. 35-48.

CASTRO, Carolina Fernandes de; QUINTANA, Alberto Manuel; OLESIAK, Luísa da Rosa; MÜNCHEN, Mikaela. Termo de consentimento livre e esclarecido na assistência à saúde. *Revista Bioética*, v. 28, p. 522-530, 2020. Disponível em: https://revistabioetica.cfm.org.br/revista_bioetica/article/view/2213. Acesso em: 7 mar. 2021.

CONSELHO FEDERAL DE MEDICINA. *Recomendação 1/2012*: Recomenda-se que a realização do parto ocorra em ambiente hospitalar de forma preferencial por ser mais segura. 2012. Disponível em: https://portal.cfm.org.br/images/Recomendacoes/1_2012.pdf. Acesso em: 23 de março de 2023.

CONSELHO REGIONAL DE MEDICINA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. *Resolução CREMERJ n. 265/2012*: dispõe sobre a proibição da participação do médico em partos domiciliares. 2012. Disponível em: https://sistemas.cfm.org.br/normas/arquivos/resolucoes/RJ/2012/265_2012.pdf Acesso em 23 de março de 2023.

DEBERT, Guita Grin; GREGORI, Maria Filomena. Violência e gênero: novas propostas, velhos dilemas. *RBCS*, v. 23, n. 66, p. 165-211, 2008.

DINIZ, Carmem Simone Grilo; RATTNER, Dafne; D'OLIVEIRA, Ana Flavia; AGUIAR, Janaína Marques; NIY, Denise. Disrespect and abuse in childbirth in Brazil: social activism, public policies and providers' training. *Reproductive Health Matters*, v. 26, n. 53, p. 19-35, 2018. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/30106349/>. Acesso em: 28 abr. 2024.

FARINA, Erik. Prefeita de Pelotas veta projeto de lei contra violência obstétrica que causou polêmica em comunidade médica. *GaúchaZH*, 2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/saude/noticia/2019/04/prefeita-de-pelotas-veta-projeto-de-lei-contraviolencia-obstetrica-que-causou-polemica-entre-comunidade-medica-cjuyj9yio01jl01ron9xt4ge6.html>. Acesso em: 22 mar. 2024.

FERNANDES, Camila; RANGEL, Everton; DÍAZ-BENÍTEZ, Maria Elvira; ZAMPIROLI, Oswaldo. As porosidades do *consentimento*. Pensando afetos e relações de intimidade. *Sexualidad, Salud y Sociedad – Revista Latinoamericana*, n. 35, p. 165-193, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sess/a/vRMRnWn968qCt8XhbwH4csd/>. Acesso em: 20 mar. 2021.

FLANIGAN, Jessica. Obstetric autonomy and informed consent. *Ethical Theory and Moral Practice*, v. 19, p. 225-244, 2016. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24762615>. Acesso em: 20 mar. 2021.

GAMA, Fabiene. Violências contra mulheres em universidades brasileiras: escrachos, denúncias, mediações. In: ALMEIDA, Tânia Mara; ZANELLO, Valeska. (Org.). *Panoramas da violência contra mulheres nas universidades brasileiras e latino-americanas*. Brasília: OAB Editora, 2022. p. 325-355.

GIACOMINI, Sonia; HIRSH, Olivia. Parto “natural” e/ou “humanizado”? Uma reflexão a partir da classe. *Revista Estudos Feministas*, v. 28, n. 1, e57704, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/pr6t6CkMxPyxhQL9BfCTW4P/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 28 abr. 2024.

LARA, Bruna de. Ministério da Saúde incentiva violência obstétrica em lançamento da nova Caderneta da Gestante. *Intercept_Brasil*, 2022. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2022/05/09/ministerio-da-saude-raphael-camara-violencia-episiotomia/>. Acesso em: 22 mar. 2024.

MANTILLA, Maria Jimena; DI MARCO, Martín Hernán. Reflexividad, autonomía y consentimiento. Un análisis de las experiencias de mujeres en la búsqueda de un parto fisiológico em la Ciudad de Buenos Aires. *Sexualidad, Salud y Sociedad – Revista Latinoamericana*, n. 35, p. 260-282, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sess/a/PXTzyMySbTzg34vvT3fWrVz/abstract/?lang=es>. Acesso em: 20 mar. 2024.

MEDEIROS, Renata; FIGUEIREDO, Grazielle; CORREA, Áurea; BARBIERI, Márcia. Repercussões da utilização do plano de parto no processo de parturição. *Revista Gaúcha de enfermagem*, v. 40, p. e20180233, 2019. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rgenf/a/FwsQmg48tP6BrWrd95GhWhJ>. Acesso em: 23 fev. 2021.

MOL, Annemarie. *The logic of care: health and the problem of patient choice*. London: Routledge, 2008.

MORAIS, Roberto Magliano de. Violência obstétrica ou contra o obstetra? *Conselho Federal de Medicina*, 2016. Disponível em: <https://portal.cfm.org.br/artigos/violencia-obstetrica-ou-contra-o-obstetra/>. Acesso em: 29 abr. 2024.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. *Maternidade segura – assistência ao parto normal: um guia prático*. Genebra: OMS, 1996. Disponível em: https://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/maternidade_segura_assistencia_parto_normal_guia_pratico.pdf. Acesso em: 14 fev. 2019.

PULHEZ, Mariana. “Parem a violência obstétrica!”: a construção das noções de “violência” e “vítima” nas experiências de parto. *RBSE- Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 12, n. 35, p. 544-564, 2013a. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/PulhezArt%20Copy.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2019.

PULHEZ, Mariana. A “violência obstétrica” e a disputa em torno dos direitos sexuais e reprodutivos. In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos)*, Florianópolis, 2013b. Disponível em: http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1372972128_ARQUIVO_PULHEZ_MarianaMarques_fazendogenero10_ST69.pdf. Acesso em: 14 jan. 2019.

SENS, Maristella Müller; STAMM, Ana Maria Nunes de Faria. A percepção dos médicos sobre as dimensões da violência obstétrica e/ou institucional. *Interface (Botucatu)*, n. 23, e170915, p. 1-16, 2019.

REPÚBLICA ARGENTINA. *Ley de protección integral para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres*. Disponível em: servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/150000-154999/152155/norma.htm. Acesso em: 15 fev. 2019.

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA. *Ley orgánica sobre el derechos de las mujeres a una vida libre de violencia*. Disponível em: <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2008/6604.pdf>. Acesso em: 15 fev; 2019.

REZENDE, Claudia Barcellos. Histórias de superação: parto, experiência e emoção. *Horizontes Antropológicos*, v. 25, n. 54, p. 203-225, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832019000200008>. Acesso em: 28 abr. 2024.

REZENDE, Claudia Barcellos. Sentidos da maternidade em narrativas de parto no Rio de Janeiro. *Sociol. Antropol.*, v. 10, n. 1, p. 201-220, 2020. <https://doi.org/10.1590/2238-38752019v1017>

RIFFEL, Mariene Jaeger; MORETTO, Virgínia Leismann. O Plano de Parto como instrumento de inovação tecnológica para o parto e nascimento. *Revista de Extensão*, n. 14, p. 52-58, 2017. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/index.php/revext/article/view/92729/52734>. Acesso em: 9 jan. 2021.

RUSSO, Jane; NUCCI, Marina. Parindo no paraíso: parto humanizado, ocitocina e a produção corporal de uma nova maternidade. *Interface (Botucatu)*, n. 24, e180390, 2020. <https://doi.org/10.1590/Interface.180390>

ZILLI, Bruno; RUSSO, Jane; DÍAS-BENÍTEZ, Maria Elvira; MENEZES, Rachel Aisengart. Consentimento e poder médico: reflexões sobre dor, violência e prazer. *Sexualidad, Salud y Sociedad – Revista Latinoamericana*, n. 35, p. 159-164, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sess/a/Crxx8rBGrwCf9gbsfr674bv/>. Acesso em: 9 jan. 2021.

Recebido em 28 de agosto de 2023

Aceito em 7 de maio de 2024

“Oh mulambo, tu não tem estádio”: reflexões antropológicas acerca de um grupo de torcedores vascaínos assistindo um clássico do futebol

Milena da Costa Matias

Universidade Federal da Paraíba

milenamatiasf@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-5059-1850>

RESUMO

Este relato etnográfico traz reflexões produzidas por meio do acompanhamento de um grupo de torcedores (as) vascaínos (as) que se reúnem para assistir às transmissões dos jogos do clube em um bar situado na cidade de João Pessoa, Paraíba, Brasil. O dia narrado neste relato foi um jogo entre Vasco e Flamengo e se insere no campo da Antropologia Urbana e da Antropologia das Práticas Esportivas. O futebol, como um recorte da sociedade brasileira, revela muitas questões sociais. Neste relato, descrevo aspectos da performance dos torcedores homens que, em muitos momentos, estão arraigados de vestígios de machismo, cujos indícios surgem a partir da construção do gênero masculino. Versa também sobre a dinâmica de organização do grupo para essa atividade e como, por meio dele, o espaço urbano produz relações de sociabilidade e novos movimentos e fluxos na cidade a partir do objetivo de estar em um espaço entre iguais.

Palavras-chave: Antropologia das práticas esportivas; Grupos de torcedores; Futebol; Sociabilidade; Cidade.

“Hey mulambo, you don’t have a stadium”: anthropological reflections from a group of Vasco fans on classic football gameday

ABSTRACT

This ethnographic report brings reflections produced through monitoring a group of Vasco fans who gather to watch the broadcast of the club's games in a bar located in the city of João Pessoa, Paraíba/BR. The day narrated in this report was a classic game between Vasco and Flamengo and fell within the greater field of Urban Anthropology and Sports Practices. Football, as a section of Brazilian society reveals many social issues to us, as descriptives aspects of the actions of male fans, which in many moments are rooted in traces of machismo within the construction of the masculine gender. Also talking about the dynamics of group organization for this activity and how through it, urban space produces sociability relationships and new movements and flows in the city based on the objective of being in a space of equals.

Keywords: Anthropology of Sports Practices; Fan groups; Football; Sociability; City.

“Ay mulambo, no tienes estadio”: reflexiones antropológicas de un grupo de hinchas del Vasco viendo un clásico de fútbol

RESUMEN

Este informe etnográfico contiene reflexiones producidas a partir del seguimiento de un grupo de hinchas del Vasco que se reúnen para ver la transmisión de los partidos del club en un bar de la ciudad de João Pessoa, Paraíba/BR. La jornada narrada en este reportaje fue un clásico entre Vasco y Flamengo y se inscribe en el campo de la Antropología Urbana y las Prácticas Deportivas. El fútbol, como sección transversal de la sociedad brasileña, revela muchas cuestiones sociales. En este informe, describo aspectos de la actuación de los hinchas masculinos, que a menudo está arraigada en trazos de machismo, que parte de la construcción del género masculino. También discuto la dinámica de cómo el grupo se organiza para esta actividad y cómo, a través de ella, el espacio urbano produce relaciones de sociabilidad y nuevos movimientos y flujos en la ciudad basados en el objetivo de estar en un espacio de iguales.

Palabras clave: Antropología de las prácticas deportivas; Agrupaciones de aficionados; Fútbol; Sociabilidad; Ciudad.

Introdução

O presente relato etnográfico versa sobre grupos de torcedores de times de futebol que se reúnem nos bares de João Pessoa, Paraíba, para assistir às transmissões dos jogos de futebol, bem como as subjetividades que se constroem a partir do torcer. Juntamente com as interações sociais entre os torcedores e as questões relativas a gênero, infância e performance dos(as) torcedores(as). Este relato é um fragmento do meu diário de campo, no qual tenho desenvolvido reflexões sobre o universo do futebol, que farão parte da minha tese de doutorado, ainda em andamento. No primeiro tópico, “Futebol, gregarismo e o grupo de torcedores Vasco Paraíba”, trago alguns autores importantes que utilizo como embasamento da pesquisa no que diz respeito ao entendimento do que é o futebol e o surgimento das primeiras torcidas uniformizadas do Brasil. Apresento, ainda, o grupo sobre o qual este relato trata, o grupo de torcedores Vasco Paraíba, e trago o perfil de torcedores(as), com foco nos marcadores sociais da diferença. Em seguida, início a discussão sobre as primeiras questões observadas no dia deste jogo, como a relação do futebol com a alimentação, que desencadeia uma discussão sobre a categoria cuidado no momento dos jogos, levando em consideração a presença das mulheres/mães que também vivem essa experiência, mas de forma distinta dos homens em alguns momentos.

No segundo tópico, “É como se fossem um lixo”: rivalidades e disputas entre torcidas”, trago dados a respeito de como os(as) torcedores(as) enxergam as torcidas rivais e de que forma essas disputas e rivalidades se fazem presente no momento dos jogos, pensando esse aspecto do futebol à luz da perspectiva simmeliana de conflito, na qual as divergências se mostram como importante elemento dentro dos grupos sociais.

No terceiro tópico, intitulado “Quando o corpo está para jogo: reflexões sobre ser uma pesquisadora mulher”, descrevo alguns desafios que eu, como uma pesquisadora mulher, enfrento ao fazer pesquisa, pensando também as estratégias que são necessárias para construir vínculos com os(as) interlocutores(as) e também para minimizar os riscos que uma etnografia pode trazer à uma pesquisadora mulher. Nesse sentido, resalto a importância de estar sempre trazendo a questão de gênero para as discussões metodológicas.

Por fim, no último tópico, intitulado “Ouvindo cada grito e cada canto: pensando as masculinidades construídas entre os torcedores”, observo, através do vocabulário e de alguns cantos, como os torcedores evidenciam uma afirmação da masculinidade e da heteronormatividade. Além disso, discuto como o futebol possui interferências do patriarcalismo e como, em muitos momentos, o masculino é colocado como superior ao

feminino, com momentos de falas hostis, mesmo com a crescente presença de mulheres nas torcidas e grupos de torcedores(as).

Futebol, gregarismo e o grupo de torcedores Vasco Paraíba

Para a compreensão do universo do futebol, utilizo algumas referências como Roberto DaMatta (1982), que concebe o futebol como veículo de uma série de dramatizações da sociedade brasileira. Esse autor conjectura que, quanto mais adentramos no mundo do futebol, mais possibilidades temos de produzir interpretações sobre a sociedade brasileira. Roberto DaMatta faz uma leitura do sistema social brasileiro utilizando o futebol. Para ele, devemos fazer uma análise do futebol junto com uma análise da sociedade. Portanto, estudar futebol é pensar a relação esporte/sociedade. Nesse sentido, alinho-me a perspectiva que esse autor traz no sentido de compreender que, embora o futebol também seja visto como um produto do mercado e de relações de poder de uma civilização que tem seu alicerce na produção de riqueza (modo capitalista de produção), nele estão contidos elementos de relações complexas que constituem a vida em sociedade.

Partilho também da discussão de Luiz Henrique de Toledo (2000) que, ao discutir o processo de popularização do futebol no Brasil, aponta para um elemento muito importante que não eram os jogadores, nem os funcionários, nem as diretorias dos clubes, mas um que traz entusiasmo ao futebol: os torcedores, aos quais, de acordo com o autor, pode ser atribuído um sentido de suporte moral, elevação da emoção e, em terceiro lugar, mas não menos importante, auxílio financeiro para os clubes por meio de programas de sócio torcedor, lojas com produtos oficiais e compras de ingressos.

As décadas 40 e 50 marcam um período de ascensão das formas coletivizadas de torcer em que surgem algumas das primeiras torcidas uniformizadas no Brasil, dotadas de diversidade e complexidade. Esses grupos passam a atuar não só em campo, mas na esfera pública, por meios de projetos e ações sociais. Toledo (2000) destaca que, com esse movimento efervescente, não se pode tomar explicações simplistas sobre as formas de torcer e as diversas identidades torcedoras. Qualquer tentativa de redução cai por terra quando se pensa o enorme panorama do universo torcedor no Brasil. Dessa forma, proponho-me a pensar justamente nessa complexidade das relações entre torcedores(as) e suas experiências coletivas.

No primeiro momento de campo, estive realizando observação participante com um grupo de torcedores(as) que se chama “Vasco Paraíba”. Eles são torcedores do Club

de Regatas Vasco da Gama, cujas alcunhas são “Gigante da Colina, Cruzmaltino, Almirante” e o seu mascote é um pirata, que remete ao comandante navegador Vasco da Gama, pois o Clube foi fundado por um grupo de imigrantes portugueses em 21 de agosto de 1898, na cidade do Rio de Janeiro. Esses portugueses decidiram criar uma agremiação esportiva que, de início, tratou de esportes aquáticos. Nesse sentido, iniciou-se como um clube de remo e, posteriormente, em 1916, o futebol foi incluído no clube. A partir disso, o futebol começou a conquistar uma legião de torcedores(as) pelo Brasil.

Dessa forma, apesar de não ser um time local, o clube tem uma torcida significativa na Paraíba, onde, em 2018, nasceu a torcida Vasco Paraíba, com o objetivo de se reunir para assistir às transmissões dos jogos do Vasco. “A distância é apenas um detalhe” é o slogan do grupo, pois, mesmo de longe, os membros apoiam o Vasco em cada jogo, vibrando, torcendo e cantando durante a partida.

A articulação desses encontros acontece por meio do grupo de *WhatsApp*¹ e da rede social *Instagram*², onde os(as) interessados(as) em assistirem à transmissão do jogo, de forma coletiva, se manifestam, dando seu nome para ser incluído na lista que será passada para o proprietário do bar, que deve se preparar para suprir a demanda quanto a alimentos, bebidas e atendimento.

O grupo é bastante diverso, formado por homens e mulheres, com presença de muitas pessoas negras e LGBTQIAPN+, de diferentes profissões. Na questão geracional, o grupo também é diverso. Há jovens na faixa de 20 anos até adultos de 40 e 50 anos.

Os membros da torcida Vasco Paraíba residem em diversos bairros de João Pessoa, mas um número considerável reside no bairro Valentina, que fica localizado na parte sul da cidade. É um bairro periférico no sentido geográfico, pois se distancia do centro, e no sentido social, por possuir algumas comunidades, e que está em expansão, com a construção de diversos prédios residenciais e comércios.

Em cada jogo que acompanho, vou observando e captando novas questões relacionadas às formas de torcer e aos entornos sociais do futebol. O dia de jogo, para o(a)

¹ Whatsapp é um aplicativo de troca de mensagens de texto, áudio e vídeo. Pode ser baixado em aparelhos Android ou IOS.

² O *Instagram* é uma rede social *online* de compartilhamento de fotos e vídeos entre seus usuários, que permite aplicar filtros digitais e compartilhá-los em uma variedade de serviços de redes sociais. O aplicativo pode ser baixado em aparelhos Android ou IOS.

torcedor(a), é um dia de lazer entre família e amigos(as) e de socializar com pessoas que possuem algo em comum: o time.

Era um domingo quente, 22 de outubro de 2023, por volta do meio dia e meia, quando cheguei ao bar Espetos Mastodontes — que fica localizado no bairro Valentina. Ainda havia poucas pessoas no bar: os funcionários, o proprietário, Louise (diretora da torcida Vasco Paraíba) e sua companheira, Gaby, que já estavam a postos para receber os(as) torcedores(as) que haviam dado seus nomes para a lista de quem iria assistir ao jogo em grupo. Além de estarem recepcionando as pessoas, elas também estavam fazendo a venda dos copos personalizados com a logomarca do grupo. A estampa do copo é formada por um homem negro vestindo a camisa do Vasco, segurando uma faixa com a palavra “resistiremos” que tem a bandeira do estado da Paraíba no canto inferior das duas extremidades e, ao fundo, a imagem de um conjunto de casas, que lembram bairros periféricos. Ao lado direito do homem, o farol de Cabo Branco, que é um dos principais cartões postais da cidade de João Pessoa. Do lado esquerdo, o sol. Esses dois elementos representam João Pessoa, cidade onde acontecem os encontros do grupo. O copo possui ainda a logomarca oficial do grupo Vasco Paraíba, que é um brasão com uma embarcação e um chapéu de couro acima das velas, um sinal diacrítico que vem para representar o estado da Paraíba. Já a frase “A distância é apenas um detalhe”, simboliza a lealdade dos(as) torcedores(as) que, mesmo estando em uma cidade distante do estádio do Vasco (São Januário, localizado no Rio de Janeiro), torcem e se mobilizam onde estão. A estampa do copo explica, através da arte, um pouco do que é o grupo.

Eu realizei o pagamento do meu copo personalizado e procurei uma mesa para me acomodar. Estrategicamente, eu sempre opto por sentar em uma mesa que fica na ponta da primeira ou da segunda fileira, para que eu possa ter uma visão panorâmica das pessoas, enxergando-as de frente, para captar suas expressões, gestos e tudo que acontece durante o jogo.

Aos poucos, os(as) torcedores(as) foram chegando e preenchendo o espaço do bar. O jogo estava marcado para começar às 16h. Mas, nesse dia, foi combinada a realização de um pré-jogo, ou seja, um momento de reunião e descontração antes da partida de futebol televisionada. O início do pré-jogo é um momento de aquecimento, em que os(as) torcedores(as) conversam sobre as expectativas para a partida, começam a beber, comer, festejar. É um momento no qual se estabelece o que Georg Simmel (1983; 2006) chama de sociabilidade. Nesse caso, tendo em vista que o bar recebe uma torcida única (a do

Vasco), esse momento abre espaço para criação de vínculos de amizade e de relações que passam a se estreitar em um convívio para além dos momentos dos jogos.

Esse convívio dos(as) torcedores(as) pode ser compreendido através da ideia de “laços de associação” que Simmel (1983; 2006) apresenta. Os laços de associação permitem que as pessoas com instintos e interesses em comum interajam e formem uma sociedade. Isso pode ser entendido em um sentido genérico de sociedade como população geral, e no sentido de um grupo que possui identificações entre si. Para o autor, a humanidade se une porque encontra algum motivo satisfatório para tal. Por isso, Simmel define a sociabilidade como a forma lúdica da socição. Para Simmel, a sociabilidade não precisa necessariamente ter um objetivo, apenas o sucesso do momento ou que se produza uma lembrança dele. No entanto, o momento no qual os(as) torcedores(as) se encontram, possui um objetivo que é apoiar o seu time, criando outras extensões, que são as amizades que nascem e/ou se fortalecem a partir desse momento. Como também aponta o autor: “em consequência disso, as condições e os resultados do processo de sociabilidade são exclusivamente as pessoas que se encontram numa reunião social. Seu caráter é determinado por qualidades pessoais tais como amabilidade, refinamento, cordialidade e muitas outras fontes de atração” (Simmel, 1983, p. 170).

Nesse dia em especial, o bar acrescentou um prato que não costumava estar disponível no cardápio, a feijoada. O pré-jogo estava marcando exatamente para o horário em que a maioria das pessoas almoça, ao meio dia. Esse foi um elemento interessante desse dia, já que o “comer” esteve presente no pré-jogo, e a comida é algo que une pessoas, assim como o futebol. As pessoas chegavam, comiam e se acomodavam nas mesas. Observando as pessoas comendo, pensei em como o ato de comer está presente em momentos coletivos como esse. O prato escolhido, a feijoada, evoca as tradições e costumes brasileiros. No Brasil, a feijoada foi incorporada como símbolo de nacionalidade. Esse prato foi criado pelos povos escravizados, utilizando as sobras das partes do porco que eram desprezadas pelos senhores, conforme mostra Peter Fry (1982).

A alimentação tem um papel essencial para a vida, ela aparece como uma atividade central em diversas sociedades, já que o ser humano sempre teve que produzir as condições materiais de sua existência. Caçadores, camponeses, proletários na sociedade capitalista, entre outros, precisam produzir ou ir em busca de meios para conseguir o alimento. O momento da refeição pode ser útil ao pesquisador para estabelecer uma relação com os(as) interlocutores(as). Eu mesma já utilizei do momento do almoço para me aproximar de meus interlocutores durante minha pesquisa de campo na graduação. Ou

o próprio alimento pode ser o elemento central de uma pesquisa, pois, a partir dele, o(a) pesquisador(a) pode desvendar importantes aspectos do grupo estudado. O espaço da cozinha, por exemplo, no momento do preparo dos alimentos, a convivência e as relações que ali acontecem já são por si só um espaço revelador.

A comensalidade permeia todas as relações sociais humanas, como em ocasiões como casamentos, batizados e aniversários. Até rituais fúnebres, nos quais o corpo do morto é velado e, simultaneamente, são servidas comidas e bebidas em sua homenagem. No mundo corporativo, é comum marcar almoços para fechar negócios ou entregar vinhos/whiskys de presente a um cliente. Existem os rituais religiosos que também são permeados pela comensalidade, como nas religiões de matriz africana, nos quais os alimentos são preparados no terreiro com regras específicas e ofertados aos santos. Nas festas em celebração aos santos da igreja católica, como São João e São Pedro, comemora-se um período de colheita e, por isso, há uma abundância de alimentos em todas as festividades juninas. Nas festas pagãs, a comida também é presente. Em diversos momentos de sociabilidade, ao receber amigos ou familiares em casa, sempre prezamos por ter algo a oferecer, ou quando vamos participar de momentos na casa de amigos, é comum que se discuta quem leva qual prato, assim como nas festas de fim de ano, em que fazem brincadeiras envolvendo trocas de doces e panetones. Essas e outras formas de compartilhar e/ou trocar comida são vivenciadas ao longo da vida. O futebol é mais um desses momentos em que a comensalidade aparece. Geralmente, as pessoas têm o hábito de consumir bebidas alcóolicas, juntamente com o que se chama de “tira-gosto” ou petiscos, para acompanhar a cerveja ou outras bebidas.

Discutindo sobre o ato de comer, DaMatta faz a seguinte afirmação: “comida não é apenas uma substância alimentar, mas é também um modo, um estilo e um jeito de alimentar-se” (DaMatta, 1986, p. 56). Dessa forma, é possível trazer uma discussão sobre como é possível, através da observação do ato de comer, identificar como funcionam as relações em alguns grupos, nas quais aparecem os papéis de gênero, classe e raça. A antropologia enfatiza os aspectos simbólicos da alimentação, pois a comensalidade não satisfaz apenas as necessidades fisiológicas do ser humano, mas permeia uma série de simbolismos nas interações sociais.

A feijoada fez com que eu me sentisse provocada a observar outros momentos nos quais o grupo se reunirá, para me ater a quem fará a comida, quem servirá, quem lavará os pratos, entre outras tarefas. Em alguns grupos sociais que observei, como famílias e grupos de amigos, existe uma divisão das tarefas marcada pelo gênero. Nesse sentido, por

exemplo, os homens seriam os responsáveis por levar as bebidas e as mulheres a comida. Outro bom exemplo para entender essa divisão é quando são feitas cotas para comprar ingredientes para um determinado encontro. As mulheres, além de participarem financeiramente, ficam também responsáveis pelo preparo dos alimentos.

Nos momentos de transmissão dos jogos, observo que é a mulher/mãe quem para de comer ou de prestar atenção no telão para alimentar a criança, enquanto os homens continuam a assistir ao jogo e a tomar sua cerveja. Ver essas cenas de mulheres/mães alimentando seus filhos, me fez pensar em uma categoria essencial, a de cuidado, para discutir essa face das torcedoras, que estão ali para torcer, mas que, em nenhum momento, conseguem se desvincular de atividades voltadas para o outro. O cuidado consiste, grosso modo, em uma prática ou atividade que o ser humano desenvolve para manutenção da vida, incluindo nossos corpos e o ambiente em que vivemos. Essa categoria possui um caráter polissêmico. Ao contextualizar o cuidado, Marcia Reis Longhi (2019) afirma que essa categoria pode ser pensada como prática ou como disposição moral.

Por meio da observação do ato de comer, percebi que o que aparentemente seria só um dia de pré-jogo atípico, por estarem todos reunidos no horário do almoço, com o diferencial de ter a disposição um prato que não fazia parte do cardápio regular do bar, na verdade, demonstrou que o gênero interfere em como a pessoa desfruta daquele momento de lazer e como a pessoa vai vivenciar aquele espaço, se vai poder ver o jogo ou se terá tarefas a executar.

Homens e mulheres estão sujeitos a moralidades distintas. Se o homem não interrompe o ato de assistir ao jogo para alimentar a criança, ele não é apontado como um “pai ruim”. No entanto, se a mulher não percebe que seus(suas) filhos(as) estão com fome e continua prestando atenção ao jogo e tomando sua cerveja, logo, ela é julgada como uma mãe “desnaturada” — termo bastante utilizado para se referir às mães que não atendem ao que a sociedade considera como uma mãe que preenche todos os requisitos da maternagem.

Em *Os Nuer*, E. E. Evans-Pritchard (2005), nos oferece uma noção de tempo que é construído por meio das relações interpessoais, juntamente com a noção de espaço, que serve para refletirmos sobre como o tempo da mulher e do homem são diferentes. As pesquisas sobre a relação da maternidade e do cuidado, como mostra Camila Fernandes (2018), apontam que o tempo de cuidado, na maior parte das famílias, é despendido pela mulher, além de ser desvalorizado e/ou deslegitimado, em detrimento do tempo do homem que é ocupado com outras funções, a exemplo do trabalho “de verdade”, que

seria aquele feito fora de casa. No caso que trago, percebe-se como essa lógica do tempo de cuidado não é legitimado, tendo em vista que o próprio lazer da mulher se transforma em tempo de cuidado. Essa disparidade de gênero pode ser entendida levando em consideração que, historicamente, construiu-se uma ideia de “instinto materno”, em que a mulher é colocada como uma cuidadora nata, que deve ser responsabilizada por atividades da vida privada, fazendo, assim, com que o cuidado seja muitas vezes invisibilizado ou colocado como algo inerente à mulher. Já ao homem, é destinado o papel de provedor e responsável pelas atividades no âmbito público, criando núcleos familiares sob um modelo patriarcal (Palomo, 2008; Scott, 2010; Fraser, 2016 *apud* Longui, 2019).

Ser a mulher quem provê as necessidades de uma criança no momento do jogo revela muito sobre como a mulher é sempre colocada em uma posição de serviço e cuidado, mesmo em momentos que deveriam ser exclusivamente de lazer. Uma vez que, para a maior parte dos homens, o seu momento de lazer não recebe interferências, seja estando em casa ou em espaços públicos, como é o caso do bar, percebe-se como o cuidado é romantizado pela sociedade e tratado como se fosse algo inerente à mulher. Na verdade, essa atribuição foi construída historicamente como algo que deveria ser imposto como atividade das mulheres e/ou das mães. Colocando, assim, os homens em mais uma posição de privilégio em detrimento de uma sobrecarga de funções na vida da mulher.

Enquanto esse movimento acontecia, um dos torcedores pegou algumas bandeiras do Vasco para pendurar nas grades do bar, tornando-o um ambiente que trazia símbolos materiais referentes ao time, com uma estética voltada ao futebol. Além dessa ornamentação (bandeiras, bolas e instrumentos musicais decorados com adesivos do brasão do time), as pessoas também traziam esses símbolos consigo em vestimentas, camisas, bonés, tatuagens e/ou acessórios, para mostrar seu apoio ao time e seu pertencimento ao grupo de torcedores(as). Dessa forma, para quem passava na rua, era explícito que o bar era o espaço que refletia uma coletividade que tinha algo em comum, pois a visão era de muito preto e branco (cores do brasão do time). Essa ornamentação no bar, seguindo os escritos de Sherry Ortner (2011), mostra que os símbolos desempenham operações práticas no processo social. A cultura é incorporada em símbolos públicos, através dos quais as sociedades comunicam sua visão de mundo. Todo o visual do bar comunicava a quem passava que ali era o espaço de um grupo, onde acontecia uma prática coletiva, ou seja, esses símbolos operam como veículos de cultura. Nesse caso, são representações da cultura do torcer que nos permite adentrar em questões importantes sobre o perfil torcedor, uma vez que os elementos simbólicos não se encerram em si mesmos.

Com o passar das horas, o bar foi sendo ocupado com mais pessoas do que comporta sua capacidade máxima. Os músicos foram chegando e iniciando a montagem do som e dos instrumentos, organizando-se em mesas no centro do bar. Os músicos eram quatro: um cavaquinista, um pandeirista, um tocador de tantã e um vocalista que também tocava banjo. O pagode teve início com músicas comuns, mas, quando o horário do jogo se aproximou, aproximadamente uns 30 minutos antes, começaram a cantar algumas paródias de músicas que foram criadas pela torcida do Vasco, como “Ana Júlia Vascaína” (da música “Ana Júlia”, de Los Hermanos) e “Falta você” (do cantor Thiaguinho).

O jogo iniciou às 16h. A “bateria”, que é formada por duas pessoas que tocam um surdo e um repique e que tem a função de animar a torcida durante o jogo, através das músicas e dos gritos de guerra do time, fica sempre incentivando todos(as) a cantarem. Com isso, o jogo vai acontecendo, mas pouco ou quase nada se consegue ouvir da narração, pois a prioridade é vibrar e cantar durante todo o tempo da partida.

“É como se fossem um lixo”: rivalidades e disputas entre torcidas

É essencial endossar que esse não era um jogo comum, mas um clássico entre Vasco e Flamengo. Podemos afirmar que entre torcedores(as) dos dois times e dos amantes do futebol, é quase unânime a opinião de que eles são os maiores rivais entre os clubes do Rio de Janeiro. Em jogos entre rivais, podem acontecer situações de brigas entre as torcidas, devido às provocações por meio de gestos e/ou palavras, algo que já aconteceu dentro dos estádios e também pode acontecer nos bares, já que muitos transmitem os jogos como forma de atrair o público e melhorar sua lucratividade.

Dessa forma, os bares onde as torcidas dos dois times assistem ao jogo, caso estejam próximos, podem ter de lidar com possíveis conflitos. Entre as torcidas do Vasco e algumas torcidas de outros times, pode acontecer o que Alfred Radcliffe-Brown (1973) chama de parentesco por brincadeira, que consiste em relações que são de antagonismo e amistosidade simultaneamente. Em outras palavras, pode ser compreendido como um desrespeito lícito. Nessas relações, as pessoas se importunam ou se zombam, mas não há um aborrecimento real com as palavras utilizadas. Há diferentes formas dessa relação se apresentar: pode ser apenas verbalmente ou pode haver contato físico, além de gestos obscenos.

No futebol, é comum que ocorram importunações amigáveis entre torcedores de times adversários, conforme discutido por Radcliffe-Brown (1973). Isso não acontece

entre as torcidas de Vasco e Flamengo, em que a relação não é apenas de adversários comuns, mas de arqui-inimigos que vivenciam uma extrema rivalidade que, em momento de jogos em bares, não há espaço para amistosidade. Esses conflitos acontecem dentro dos estádios e também em seus entornos. Uma vez que o futebol levanta questões que estão na vida cotidiana, o conflito acontece também em outros espaços, sendo um fenômeno comum da vida social como um todo.

No entanto, nos dias em que o bar exibe a transmissão do jogo do Vasco, apenas torcedores que fazem parte do grupo Vasco Paraíba e/ou outros que sejam vascaínos e estejam identificados como tal podem entrar no estabelecimento, algo que foi negociado com o proprietário do bar. Por esse motivo, esse espaço se configura como um ambiente confortável e seguro para os(as) vascaínos(as) se expressarem e se manifestarem entre seus pares durante o jogo. O que não quer dizer que os(as) torcedores(as) sejam a favor da torcida única nos estádios, pelo contrário, as provocações e a rivalidade são elementos constitutivos do futebol que o tornam ainda mais interessante. Contudo, o momento de torcer no bar é diferente daquele do estádio. No bar, os(as) torcedores(as) podem ficar tranquilos(as), sem estar em estado de alerta, apenas assistindo ao jogo, sem se preocupar com quaisquer problemas causados por algum membro de torcida rival.

Transitar pela cidade e em bares que são abertos a todas as torcidas em dias como esse pode gerar riscos, pois é comum que ocorram brigas e enfrentamentos verbais. A segurança é uma preocupação da diretoria do grupo e as mulheres com quem já conversei relataram que se sentem mais protegidas assistindo aos jogos em um local onde só estejam vascaínos, devido a algumas situações de violência que já vivenciaram em outros bares que estavam abertos ao público (com presença do time rival) e também em mediação de estádios de futebol. Com isso, o bar se torna um espaço seguro para os(as) torcedores(as) do Vasco, já que, nesse caso, as expressões utilizadas são dirigidas apenas aos jogadores do time adversário e ao árbitro da partida.

A torcida vascaína, mesmo estando na ausência da torcida flamenguista, não deixa passar a oportunidade de falar e cantar músicas que insultam o seu rival. Algumas das músicas mais cantadas foram: 1- “E no maraca eu vou curtir, no São Janú vou me acabar, a mulambada toda chora, não tem estádio pra jogar, dá-lhe, dá-lhe meu Vasco”; 2- “Oh mulambo, tu não tem estádio, oh mulambo, tu não tem estádio, pede pra jogar em São Januário, Eurico falou: Joga na casa do caralho”; 3- “Mulambo me diz como sente, não ter estádio pra jogar, ganhar somente no apito e a mídia suja te apoiar”; 4- “O senhor é vascaíno, vascaíno eu também sou. A Força é rei, a Raça é cu, porrada no urubu”. Nas

músicas, o Flamengo é chamado de “mulambo”. Além desse termo, existem outras expressões atribuídas ao rival, como “Flamídia”, “Varmengo”, “Flamerda”, “Flamizera”. Também são faladas algumas expressões a respeito dos(as) seus(suas) torcedores(as) e da sua torcida organizada, sempre em tom de ofensa explícita, todas elas expressando a rivalidade e o sentimento de extrema aversão que a torcida vascaína nutre pelo Flamengo.

Ao questionar alguns interlocutores sobre o termo “mulambo”, obtive algumas respostas. Esse termo se refere a algo sujo. Nas palavras de uma interlocutora, a expressão tem o seguinte significado:

Porque é como se fosse algo sujo, ruim. E faz jus à torcida péssima que eles têm. É como se fossem um lixo. Hoje tem jogo dos mulambos, é tipo um: hoje tem jogo dos lixos/sujos (T. R., 09/02/2024, entrevista, João Pessoa).

Outro interlocutor deu a seguinte resposta:

Mulambo é uma coisa pobre, suja, imunda. Aquele povo todo sujo com roupa rasgada, que vive sujo. Mas acredito que a maioria do pessoal não sabe disso. Nem sabe porque chama de mulambo, porque é um termo meio preconceituoso e não condiz com o que a torcida do Vasco prega. Mas aí acho que contra o Flamengo vale de tudo (G. F., 02/02/2024, entrevista, João Pessoa).

Vale a pena salientar que o conflito não é algo necessariamente negativo, pelo contrário, para Simmel (2011 [1964]), até mesmos as divergências de um grupo estão integradas, trazendo suas contribuições para as unidades sociais. É através do conflito, por exemplo, que se mudam regras de um grupo de torcedores em prol da organização e melhor funcionamento da dinâmica dos grupos ou que novos grupos podem vir a surgir. Dessa forma, para os estudos etnográficos, os conflitos possuem seu valor sociológico. Simmel destaca que um grupo absolutamente harmonioso e unificado é irreal, ou seja, alguns conflitos causam desconfortos e/ou transformações, mas a sociedade em que vivemos é fruto dos mesmos.

Quando o corpo está pra jogo: reflexões sobre ser uma pesquisadora mulher

Esse não foi o meu primeiro dia em campo, mas fiz minhas reflexões acerca de “estar” nesse espaço, pois a sensação de estar ali era bastante antagônica. Ao mesmo tempo em que me sentia segura e familiarizada com o lugar, pois já estava frequentando, me sentia estranha e observada. Pensando sobre como eu me sentia, recordei da fase em que estive fazendo campo para escrever minha dissertação (meados de 2019). Na minha

primeira ida a campo, fui acompanhada do meu irmão, pois não conhecia o ambiente e nem as pessoas. O lugar era uma praça com a presença de muitos homens e eu fiquei receosa de chegar sozinha. Senti no meu irmão a segurança necessária para iniciar minhas idas a campo. Após esse primeiro dia em que fui com meu irmão, consegui me sentir à vontade o suficiente para ir sozinha.

Dessa vez, pesquiso em um espaço também com uma forte presença masculina, que não posso deixar de evidenciar. Pois, como uma pesquisadora mulher, considero que se faz necessário refletir sobre minha presença e meu corpo no campo, sobre como ser mulher nos faz experienciar determinados espaços de forma única. Muitas vezes, vou assistir aos jogos acompanhada, mais uma vez de uma presença masculina, o meu namorado, e isso faz com que eu me sinta segura, mesmo em um ambiente com tantos homens. O que me intriga e estava latente em meu pensamento nesse dia era que esse conforto e essa segurança que eu sentia não eram porque eu estava sendo genuinamente respeitada, mas sim porque o respeito era ao meu companheiro. Isso é fruto de uma sociedade machista, que não respeita as mulheres, mas sim os homens que as acompanham. São comportamentos que infelizmente ainda permanecem na sociedade e, consequentemente, em espaços onde se vive o futebol. Será que se eu fosse me inserir nesse espaço para realizar meu campo sozinha, eu teria o mesmo conforto de estar frequentemente em um bar cheio de homens? Que riscos eu correria em fazer campo sozinha, muitas vezes no período da noite, tendo que utilizar algum meio de transporte e transitar pela cidade em horários considerados perigosos?

Em “Etnografia Arriscada: dos limites entre vicissitudes e “riscos” no fazer etnográfico contemporâneo”, Alinne Bonetti e Soraya Fleischer (2010) propõem ampliar a noção de “risco” quando se trata do fazer etnográfico, uma vez que essa categoria sempre foi muito pensada sob a perspectiva epidemiológica/biomédica e/ou criminal. No entanto, os imponderáveis que ocorrem em uma pesquisa estão para além desses dois âmbitos. Ao sair nas ruas para produzir etnografia, estamos expostas e vulneráveis de diversas formas.

Isso posto, essa ideia de risco pode ser pensada no plural, considerando os riscos específicos de cada campo, e não o risco como categoria universal. Em minha pesquisa, identifico que corro alguns riscos que dizem respeito à minha integridade física. Estar me locomovendo para chegar ao campo já oferece um risco, pois, muitas vezes, utilizo aplicativo de transporte na modalidade de moto. Diversas vezes já peguei *motoboys* que

fizeram o percurso em alta velocidade e, se não fosse minha experiência em estar na garupa, certamente alguns acidentes poderiam ter acontecido.

A maioria dos jogos acontece no período da noite. Houve alguns dias em que tive dificuldades de conseguir corrida para voltar para casa através do aplicativo, ficando sujeita ao assédio de homens que estavam no bar. Esses tipos de situações me fizeram pensar sobre como ser uma mulher pesquisadora requer ainda mais estratégia para estar em campo, principalmente em uma pesquisa vinculada com a temática futebolística. Se um pesquisador homem define os seus objetivos de pesquisa e planeja seu roteiro de entrevistas, qual caminho teórico e em quais espaços ele irá pesquisar, uma pesquisadora mulher precisa pensar todas essas questões e ainda como irá se proteger e tentar minimizar os riscos que seu campo lhe oferece.

Pesquisar é correr riscos, sobretudo quando se é mulher. A mulher pesquisadora vivencia questões em campo que os homens talvez não se deem conta de que aconteçam. A mulher se preocupa até mesmo com o que vestir, como chegar ao local, de que forma seu corpo vai ser visto e se isso pode interferir ou não no estabelecimento das relações com os(as) interlocutores(as), e diversas outras questões que precisam ser colocadas em nossas metodologias, para que haja reflexões maiores sobre a antropologia que é feita por mulheres.

Também refleti sobre como seria minha aproximação com as mulheres da torcida. Estar acompanhada, mesmo com toda aquela conotação machista de ser “a mulher de fulano”, nessa situação seria uma vantagem, pois eu não seria considerada uma ameaça, não causaria possíveis ciúmes em mulheres que estivessem com seus cônjuges. Dessa forma, passei a ver um lado positivo do qual eu poderia me beneficiar sempre que me aproximasse mais efetivamente dos torcedores com o objetivo de realizar as entrevistas.

Além disso, estar em campo me fez refletir sobre o quanto fico dividida entre viver as duas faces, a pesquisadora/antropóloga e a torcedora. O bar é o espaço onde pesquiso, mas que surgiu a partir de um momento pessoal de lazer. Uma vez que tenho essa identificação com o Vasco, sou uma torcedora e cheguei no grupo como tal, essa foi a minha primeira identidade e, só posteriormente, fui aos poucos acrescentando a informação de que eu estaria realizando uma pesquisa de doutorado.

Enquanto a bola corria no campo, eu observava a torcida, seus gestos, suas expressões e suas falas. Eu queria captar desde os detalhes sutis até as atitudes mais exorbitantes. O comportamento da torcida é guiado pelo que acontece em campo e eu me concentrava em observar as pessoas e não o telão. Embora fosse tentador voltar minha

atenção ao que acontecia dentro de campo, percebi que minha leitura de jogo deveria se basear na torcida, pois não poderia perder nenhum detalhe sobre como os(as) torcedores(as) se comportavam. Seus rostos expressavam indignação, tensão, raiva em alguns momentos, além de uma série de sentimentos que o jogo de futebol proporciona. A maioria das pessoas da torcida olhava fixamente para o telão. Um jogo entre Flamengo e Vasco provoca uma espécie de preocupação, ao mesmo tempo em que acarreta uma gana diferente de vencer. Então, quando algum jogador fazia alguma jogada boa, a torcida logo começava a cantar, levantava as mãos e vibrava na esperança de sair um gol do Vasco. Percebi, em meio a torcida, que existe a compreensão ou o consenso entre os(as) torcedores(as) de que, quanto mais a torcida canta, mais forças dá ao time, mesmo estando longe do estádio.

Nesses momentos em que a torcida vibrava e cantava, eu me sentia movida pela mesma sensação de euforia, levantava minhas mãos e cantava, lamentava os gols perdidos, não me privando de sentir as emoções, que posteriormente seriam transformadas em dados etnográficos. Tais dados colocam em evidência as minhas duas identidades, a de torcedora e pesquisadora, simultaneamente. As duas totalmente imersas e fascinadas por aquele contexto, conseguindo, assim, ter um olhar atento às minuciosidades que aconteciam ao longo do jogo.

Pensar essa dualidade de identidades que se cruzam enquanto observo meus interlocutores, dialoga muito bem com a concepção que Jeanne Favret-Saada (2005) traz em sua obra *“Ser afetado”*, na qual ela destaca que, muitas vezes, os(as) autores(as) não se colocam ou negam seu lugar na experiência humana. A autora estudou a feitiçaria no Bocage, França, e refletiu sobre quantas questões ficavam em aberto ou eram respondidas de forma superficial pelo fato de alguns/algumas pesquisadores(as) contratarem informantes ou por dispensarem de fato participar do fenômeno pesquisado. Favret-Saada percebeu que seria necessário reconsiderar e repensar o afeto, não em seu sentido de sentimento, nem o de receber ou dar, mas sobre o afeto como forma de viver a experiência, a ação de afetar-se.

Os etnólogos franceses dispensavam a participação e até mesmo a observação, trabalhando com grupos de informantes para quem enviavam questionários. Já os anglo-saxões tentavam realizar a observação participante, no entanto, não os importava a participação, mas a observação. Os primeiros não estavam presentes com os grupos estudados, e os segundos, estavam, mas mantinham uma postura passiva. Então, as pesquisas sobre feitiçaria reduziam-se, muitas vezes, ao que era respondido pelos

informantes ou ao que era visto/ouvido em campo. Com isso, Favret-Saada (2005) observou que esses etnólogos não conseguiam responder questões mais profundas. Eles tinham uma questão em foco, mas não conseguiam penetrar na complexidade dos rituais e das relações que os rodeavam. Com isso, dois obstáculos surgiram: por um lado, deixar-se enfeitiçar poderia fazer com que seu trabalho de campo se tornasse uma experiência pessoal; por outro lado, afastar-se para observar à distância, poderia prejudicar sua escrita.

A escolha metodológica de Favret-Saada (2005) foi optar por fazer da participação um instrumento de conhecimento. Viver a experiência, realizar a análise e fazer dessa experiência um objeto da ciência. Orientada pelas contribuições de Favret-Saada, observo que acionar a minha identidade de torcedora faz com que eu possa ir me tornando alguém “conhecida” entre a torcida e, com isso, preparar o caminho para a construção de um diálogo como pesquisadora. Essa identificação com o time pode ser benéfica em momentos importantes para a pesquisa, como, por exemplo, a aplicação dos roteiros de entrevistas e conversas informais que geram os dados etnográficos.

Ouvindo cada grito e cada canto: pensando as masculinidades construídas entre os torcedores

Retornando novamente para a observação do comportamento da torcida, comecei a prestar atenção ao que estava sendo falado e, com isso, percebi a indignação da torcida com o árbitro que estava apitando o jogo. Segundo a torcida, muitos juízes “roubam” para o Flamengo e dão advertência aos jogadores do Vasco injustamente. Boa parte das pessoas com quem conversei colocaram que alguns juízes são flamenguistas e, por isso, beneficiam o time. Em um desses momentos, no qual a torcida discordava da ação do juiz, alguém puxou o seguinte grito: “ei, juiz, vai tomar no cu!”. Percebe-se, nesse grito, uma conotação homofóbica, porque quem toma no cu é “viado” [*sic*], “leva pau” “se dá mal” — de acordo uma conversa que tive com um interlocutor quando falei dessas expressões. Dessa forma, fui provocada a adentrar em outras questões que permeiam essas formas de torcer e começar a pensar a relação dos torcedores homens e héteros com o ideal do Vasco, que se intitula como o “Clube da Inclusão”, por apoiar diversas causas e ser engajado na luta contra a homofobia e contra o racismo. Esse grito me despertou para a seguinte observação: o quanto os homens falam expressões ligadas ao feminino ou ao que não é heteronormativo de forma negativa durante a transmissão do jogo.

Essas expressões me provocaram a estar sempre ouvindo e fazendo notas sobre o vocabulário utilizado pelos homens e problematizar o porquê do uso de certas palavras.

No momento do grito, tirei meu celular da bolsa e comecei a fazer um bloco de notas com expressões como: “filho da puta, filho de rapariga, buceta”. Todas iam sendo faladas em tom de raiva em momentos em que gols eram perdidos ou em que o juiz agia em benefício do time adversário, etc.

Pensando na fase da vida dos meninos em que estão construindo suas masculinidades, Raewyn Connell (2016) aponta que a adolescência é um período no qual as transformações do corpo atingem meninos e meninas. Nessa fase, os meninos buscam apresentar uma exagerada performance da masculinidade para se diferenciar do feminino. O esporte também é um espaço de produção da masculinidade. Os meninos que são atletas, por exemplo, são incentivados a treinar ao máximo e ignorar dores físicas. Desde a adolescência, no âmbito familiar e/ou entre amigos, os meninos são incentivados a realizarem algumas práticas para “tornarem-se homens”, recebendo o status de adultos, como, por exemplo, beber, fumar, dirigir e fazer sexo sem proteção. No meio desse contexto, a linguagem também se constitui como uma ferramenta de estímulo dessa masculinidade que está se criando, por meio de uma comunicação que reforce essa busca pela diferenciação entre o feminino e o masculino e a afirmação da masculinidade. Assim, nos espaços de futebol, é comum essas práticas de falar palavras que se referem ao feminino de forma pejorativa, construindo uma masculinidade muitas vezes violenta, pautada no patriarcalismo e no desejo de dominação do feminino.

Raewyn Connell (2016) cita o exemplo das pesquisas com alunos canadenses, que mostram que há uma intimidação e uma imposição da heterossexualidade entre os meninos de 16 e 19 anos, algo que se reflete também na forma com que esses futuros homens irão enxergar o feminino. Isso contribui com uma dinâmica violenta das relações de gênero, que infelizmente se reproduz por meio de expressões machistas e misóginas no momento de transmissão dos jogos, dentro dos estádios e na vida em social como um todo.

Em “*Nordestino: invenção do ‘falo’: uma história do gênero masculino*”, Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013) traz o processo que levou à construção do gênero masculino e da invenção do tipo que representaria o homem nordestino. O autor disserta sobre as transformações sociais que aconteceram entre o final do século XIX e o início do século XX, principalmente sobre como essas transformações estariam reverberando sobre as relações familiares no modelo patriarcal e sobre as demais relações sociais. O autor coloca o patriarcalismo como um eixo central para discutir a invenção desse tipo nordestino. O conceito de patriarcalismo não era utilizado apenas para descrever um modelo de família

ou a forma de relação entre os gêneros, mas para descrever toda uma ordem social. A família, nesse sentido, serve de modelo para análise, uma vez que é a instituição central e que se expande para todas as demais da sociedade. Essa instituição que preservaria a verticalidade das relações, obstaculizando a consciência autônoma de seus membros, que estariam todos sob a égide de uma figura masculina e autoritária.

Utilizando a discussão de Albuquerque Júnior (2013), podemos pensar o falar do homem durante o torcer como um desmembramento ou uma consequência desse tipo nordestino criado no século XX. O autor assinala que a urbanização, a tecnologia e outras esferas, ao passo em que traziam avanços sociais como um todo, modificavam as relações de gênero. O que na época chamou-se de feminização, pois as mulheres passaram a ocupar novos espaços e papéis que antes eram destinados aos homens, acontecendo assim um borramento das fronteiras de gênero que posteriormente foi pauta para discussão de grupos elitizados que buscaram resgatar a virilidade e o homem “macho”, para não serem sucumbidos por essa feminização que estaria acontecendo mediante as transformações do mundo moderno.

O homem que torce, sem estranhamento ou incômodo algum, profere palavras ligadas ao feminino colocando sempre o sentido de negativo ou inferior. Nos bares e/ou nos estádios, é comum ver a utilização dessas expressões machistas. Funestamente, o futebol, como um recorte da sociedade, carrega consigo uma herança machista, entre boa parte de quem o faz e quem o consome. Dessa forma, percebo que falar sobre esse tema evoca também o discurso das mulheres torcedoras: quem são, como se sentem e como percebem as questões de gênero no momento de reunião para assistir às transmissões dos jogos. Em alguma medida, a reprodução dessas expressões pode acontecer de maneira inconsciente e naturalizada e, ao mesmo tempo, pode haver raciocínio sobre o que é dito.

Voltando ao jogo, as horas foram passando, já era mais da metade do segundo tempo. Acontece o que a torcida mais temia: um gol do Flamengo. A torcida fica envolvida em um misto de tristeza e raiva, e eu passei alguns minutos olhando cada rosto, tentando ler cada olhar e entender o que dizia cada silêncio. Os gritos eram explícitos. Quando se grita, coloca-se a indignação para fora vorazmente, mas os olhares e o silêncio têm sempre muito a dizer. É um sofrimento diferente, não é verbalizado, mas é tão intenso quanto o de quem se levanta da cadeira xingando com as mãos para cima.

O clima vai ficando tenso, as pessoas ficam mais apreensivas e preocupadas, pois o final do jogo vai se aproximando. Mas logo voltam a cantar e a vibrar. Nesse momento, os gritos que vinham a calhar com a situação do jogo eram: “o Vasco é o time da virada,

o Vasco é o time do amor” e “oh, vamos virar Vasco, oh, vamos virar Vasco”. Com o placar desfavorável, alguns(as) torcedores(as) silenciaram, outros(as) permanecem cantando durante 15 minutos que pareceram durar uma hora. Mesmo com todo o esforço para cantar nesses minutos finais, o jogo chega ao fim com o Vasco perdendo de 1x0.

Mas isso não é capaz de fazer a torcida deixar de ser fanática. A bateria puxa a última música, enquanto isso, as pessoas se direcionam para o caixa para realizar o pagamento da conta e o bar vai se esvaziando. Foram 150 pessoas participando desse momento, de acordo com a lista de presença feita pela diretoria.

Considerações finais

O futebol faz traçar novos caminhos pela cidade, faz relações se formarem, faz os espaços ganharem novas formas de uso, faz pessoas de idade, classe, bairros, poder aquisitivo e visão política diferentes, se encontrarem e estarem em um objetivo em comum. Além de tudo isso, ele mexe com as emoções.

Pensando sobre a cidade e sobre a forma com que eu havia me inserido em meu campo, passo a dialogar com a abordagem *de perto e de dentro*, cunhada por José Guilherme Cantor Magnani (2002), compreendendo que é evidente que o capitalismo trouxe diversas consequências para o meio urbano, como a privatização da vida coletiva, a segregação, a evitação de contatos, a restrição nas redes de relacionamentos, entre outras mudanças na forma de se relacionar dos grupos entre si e com o espaço. Não obstante, as cidades não podem ser vistas apenas sob essa ótica, como um conglomerado de prejuízos e de desordenamento, pois, mesmo perante esses problemas, é possível perceber novas formas de sociabilidade e de usos dos espaços. Sendo assim, uma observação *de perto e de dentro* contribui com uma etnografia que não ignora as novas nuances que o espaço urbano apresenta e proporciona aos nossos interlocutores.

O futebol movimenta a cidade. Por meio do ato de torcer, podemos compreender como a cidade é ocupada e as dinâmicas que acontecem a partir do interesse de estar com seus pares para apoiar seu time. As pessoas se deslocam com o objetivo de assistir ao jogo. Esse tipo de ocupação do espaço urbano tem a ver com um sentimento de gregarismo e pertencimento. Muitos(as) dos(as) interlocutores(as) passaram a ter aquele bairro e aquele bar como parte de seus trajetos, após o grupo passar a se reunir ali para ver o jogo. Quando perguntei às interlocutoras e aos interlocutores o porquê de sair de casa e se dirigir até o bar para ver o jogo, qual o significado de estarem torcendo junto aos demais. As respostas foram sobre poder estar torcendo com intensidade, cantando, apoiando o time e uns aos

outros e também sobre ter com quem comemorar as vitórias. É a celebração em conjunto que torna o momento ainda mais singular.

Esses depoimentos me remetem ao pensamento de Glória Maria Diógenes (1998) ao falar sobre a territorialidade das cidades modernas, suas fronteiras, seus limites e como a pessoa, o cidadão, passou a se relacionar com o meio urbano a partir do século XIX, o que implica em um novo olhar para a cidade e um novo existir social, que a autora traz como um novo comportamento público. Nesse sentido, são “performances, estilos, coreografias, qual seja, encenações públicas dinamizam o acontecer social” (Diógenes, 1998, p. 272). No meio desse novo comportamento público, existe o silenciamento e o afastamento. As performances são cumprimentos rápidos nas ruas e conversas em vias de passagem ao invés de haver um planejamento para encontros propositais em um espaço.

No entanto, o futebol proporciona uma subversão desse comportamento distanciado; ele aproxima, cria redes que crescem e ultrapassam o momento do jogo no bar. O futebol faz com que as pessoas queiram interagir. Nesse caso, ele provoca um comportamento sociável, oposto ao caráter blasé, que Simmel (2005) nos apresenta em *“As grandes cidades e a vida do espírito”*. O caráter blasé se refere a um modo de ser, no qual as pessoas não dispendem energia de esboçar reação umas às outras, não vivem os pequenos prazeres, são incapazes de reagir a novos estímulos. Essa mudança na vida e no tempo, que se tornou, em sua maior parte, destinado ao trabalho, causa uma indiferença e círculos pequenos. O futebol, em contrapartida, expande, multiplica os círculos e desperta uma afabilidade.

O ato de torcer coletivamente é um momento de descanso e de lazer. É do lazer que se retira força para a dinâmica da vida social, no que diz respeito ao trabalho laboral, atividades domésticas, cuidado, educação de crianças e jovens e outras inúmeras atividades que a maior parte da população precisa realizar, pois apenas uma pequena parcela tem poder aquisitivo suficiente para terceirizá-las. É preciso salientar que as questões que aparecem nas pesquisas relacionadas ao futebol se estendem a outros espaços de sociabilidade. As situações que ocorrem no universo do futebol retratam a forma como as relações sociais como um todo acontecem, as diferentes formas de viver em grupo e algumas problemáticas que precisamos apontar no intuito de pensar em uma sociedade com equidade e igualdade. No que tange ao machismo, à desigualdade de gênero, dentre outras, entendemos que o futebol é um recorte da sociedade, ou seja, ele é o que a sociedade é. Mas isso não anula a potência das camadas provenientes dele, as relações

humanas, as redes de afeto, as formas de ocupar a cidade e a fruição de vida social a partir de uma bola rolando em campo.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do “falo”: uma história do gênero masculino (1920–1940)*. 2a ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

CONNELL, Raewyn. *Gênero em termos reais*. São Paulo: nVersos, 2016.

DAMATTA, Roberto. Esporte na sociedade: um ensaio sobre o futebol brasileiro. In: DAMATTA, Roberto; FLORES, Luiz Felipe Baêta Neves; GUEDES, Simone Lahud; VOGEL, Arno. *Universo do Futebol: Esporte e Sociedade Brasileira*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982. p. 19–42.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DIÓGENES, Glória Maria dos Santos. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento Hip Hop*. 1998. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 1998.

EVANS-PRITCHARD, E. E. *Os Nuer: Uma descrição dos modos de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. *Cadernos de Campo (São Paulo-1991)*, v. 13, n. 13, p. 155–161, 2005.

FERNANDES, Camila. O tempo do cuidado: batalhas femininas por autonomia e mobilidade. In: RANGEL, Everton; FERNANDES, Camila; LIMA, Fátima (Org.). Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018. p. 297–320.

FLEISCHER, Soraya; BONETTI, Alinne. Etnografia arriscada: dos limites entre vicissitudes e “riscos” no fazer etnográfico contemporâneo. *Teoria & Pesquisa Revista de Ciência Política*, v. 19, n. 1, 2010. Disponível em: <https://www.teoriaepesquisa.ufscar.br/index.php/tp/article/view/205>. Acesso em: 14 out. 2024.

FRY, Peter. Feijoada e “Soul Food”: notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais. In: FRY, Peter. *Para Inglês Ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p. 47–53.

LONGHI, Márcia Reis. Os dilemas de Ruth: Conexões entre saúde, família e cuidados. *Revista Mundaú*, v. 1, n. 6, p. 145–158, 2019.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 49, p. 11–29, 2002.

ORTNER, Sherry B. Teoria na antropologia desde os anos 60. *Mana*, v. 17, p. 419–466, 2011.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred. Os parentescos por brincadeira. In: RADCLIFFE-BROWN, Alfred. *Estrutura e função na sociedade primitiva*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 115–143.

SIMMEL, Georg. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana*, v. 11, p. 577-591, 2005.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais de sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SIMMEL, Georg. O conflito como sociação. RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 10, n. 30, p. 568–573, 2011 [1964].

TOLEDO, Luiz Henrique de. Lógicas no futebol: Dimensões simbólicas de um esporte nacional. 2000. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

Recebido em 29 de março de 2024.

Aceito em 22 de outubro de 2024.

Entre resistência e paridade: uma análise das experiências afetivas na perspectiva de mulheres negras em um bairro periférico de Natal/RN

Resenha da dissertação: SILVA, Amanda Raquel da. *A cor das relações: corpo, idade e afetividade na experiência de mulheres negras em um bairro de Natal/RN*. 2019. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

Ana Patrícia Silva Moura

Universidade Federal de Pernambuco
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
ana.moura@ufrn.br
<https://orcid.org/0000-0001-8985-259X>

Bruna Tavares Pimentel

Universidade Federal da Paraíba
bruna.t.pimentel@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7055-3979>

Amanda Raquel da Silva possui graduação em Ciências Sociais, mestrado em Antropologia Social e atualmente é doutoranda em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)¹. Ela é a segunda pessoa da sua família a ter acesso à universidade. A primeira foi sua irmã mais velha, que entrou no ano anterior, em 2014. A geração anterior à de Silva — mãe, tias e tios — trabalha como empregadas domésticas e também na

¹ Informações extraídas do Currículo *Lattes* da pesquisadora. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/8172401889868958>. Acesso em: 6 ago. 2024.

agricultura, assim como a geração anterior a eles, com uma remuneração abaixo do salário-mínimo nacional.

A dissertação de autoria de Amanda Raquel da Silva intitula-se “A cor das relações: corpo, idade e afetividade na experiência de mulheres negras em um bairro de Natal/RN” e foi apresentada ao PPGAS da UFRN em 2019. O trabalho de Silva teve grande impacto na antropologia. Em 2019, recebeu o prêmio de melhor dissertação do PPGAS/UFRN e foi indicada para participar do Concurso Brasileiro de Teses e Dissertações em Ciências Sociais da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (Anpocs) em 2020. Além disso, recebeu menção honrosa no 2º Prêmio AMAR Fogo Editorial de Teses, Dissertações e Monografias.

Após o reconhecimento da qualidade e relevância social da dissertação de Amanda Raquel da Silva, outros prêmios² foram surgindo no âmbito do PPGAS/UFRN. No texto apresentado, a autora relata que é atuante no movimento negro do estado do Rio Grande do Norte e participa do Coletivo de Mulheres Negras “As Carolinas”. A sua participação nos movimentos sociais colaborou diretamente para a construção da pesquisa, que se baseou teoricamente nos discursos das intelectuais Sueli Carneiro (2011), Claudia Fonseca (2000), Patrícia Hill Collins (2016) e Angela Davis (2016), articulando as vivências das interlocutoras. É importante mencionar a autoafirmação da negritude de Silva, que é descendente de uma família quilombola e, até os vinte anos de idade, se identificava como “morena”. O processo de reconhecimento da negritude que ocorre com muitas pessoas pode ser lento por conta do racismo estrutural que coloca parte da população negra em negação da sua negritude. Com o uso de vários termos, há um processo de distanciamento do pardo, preto e negro. Ao passo que não se reconhecem e fogem desses termos, as pessoas também não são aceitas como brancas.

A dissertação de Silva foi dividida em quatro seções. Na primeira, a introdução, é apresentada a questão norteadora da pesquisa, assim como a temática e o percurso metodológico — também trazendo uma perspectiva etnográfica da pesquisadora, como ativista e Agente Comunitário de Saúde (ACS). A pesquisa foi

² Em 2021, a tese de Jociara Nóbrega, intitulada “Família, emoções e biosociabilidade: a mobilização de pessoas com uma doença rara no Rio Grande do Norte - a síndrome de berardinelli”, orientada por Carlos Guilherme Octaviano do Valle, ficou em 2º lugar no Prêmio Tabata Santos na Reunião de Antropologia da Saúde. No mesmo ano, a tese de Francisco Cleiton Vieira Silva do Rêgo, orientado por Rozeli Porto, foi ganhadora do prêmio Capes de Tese pelo PPGAS/UFRN na área de Antropologia/Arqueologia. Por fim, em 2022, a tese de Arthur Costa Novo, sob a orientação de Carlos Guilherme Octaviano do Valle, foi eleita a melhor tese do PPGAS/UFRN e obteve menção honrosa no X Prêmio Antropologia e Direitos Humanos da Associação Brasileira de Antropologia (ABA).

realizada na zona norte de Natal, Rio Grande do Norte, parte considerada a mais violenta da cidade. É nessa região que Silva reside e atua, desde 2015, como agente comunitária de saúde. A população dessa região convive com altos índices de desemprego, subemprego e trabalhos informais.

Na segunda seção, a autora destaca a relevância das contribuições científicas sobre a afetividade, sobretudo, voltada para o conhecimento da população negra. Na terceira parte, Silva apresenta e descreve o perfil das mulheres negras interlocutoras da pesquisa, posicionando-as na perspectiva da afetividade, levando em consideração não só as vivências romântico-afetivas com os seus parceiros, mas também a pluralidade de afetos a partir do cuidado de quem convive com as interlocutoras, seja o companheiro afetivo-sexual, amigadas, familiares ou vizinhas. Silva propõe considerar o âmbito doméstico como um espaço de construção afetiva e de segurança material e subjetiva para as mulheres. Na quarta e última seção, a saúde, o corpo, a beleza e a sexualidade das mulheres são debatidas a partir dos seus discursos e de como esses fatores podem se correlacionar em suas vivências.

O objetivo da pesquisa foi realizar uma etnografia e analisar as experiências afetivas das mulheres negras, especialmente as da comunidade Paraíso, a partir da pergunta norteadora “como as mulheres negras pensam a si e a afetividade?”. O foco foi um grupo de mulheres negras na terceira idade, moradoras de um bairro considerado periférico. Tendo em vista que a pesquisadora atua como agente comunitária de saúde, era comum que as mulheres a procurassem para desabafar, questionar, expor preocupações e demandas, o que a levou a refletir sobre a solidão da mulher negra na terceira idade.

Nesse sentido, as interlocutoras da pesquisa foram mulheres negras de um bairro periférico, com faixa etária entre 50 a 75 anos. A metodologia desempenhada pela autora é fruto da sua sensibilidade como uma mulher negra que foi além das problematizações acadêmicas. Silva voltou seu olhar para a tradição, pois considera a oralidade das pessoas “mais velhas” como fonte de conhecimento transmitido para os “mais novos”. Esse ponto representa a sensibilidade da autora para olhar as histórias e experiências dessas mulheres, com a cautela de lidar com vidas, humanidade e respeito à ancestralidade.

Nesse sentido, a etnografia é inspirada na perspectiva de Lila Abu-Lughod (2000) de “contar histórias”. Na dissertação, é possível perceber o compartilhamento de histórias, que nos leva a refletir sobre como as mulheres negras buscavam a autora para contar suas vivências a partir de uma identificação, que pode estar voltada ao gênero e/ou a raça. De

certa forma, essa mesma identificação pode ter levado a autora a adotar um comportamento de escuta atenta e cuidado.

Por estar envolvida no processo de mediação entre a comunidade e a Unidade Básica de Saúde (UBS), a pesquisadora destaca a existência de uma relação de cuidado e diálogo entre as(os) ACS e as(os) residentes do bairro. Segundo Silva, essa relação facilitou a coleta dos dados da dissertação, que se deu a partir de entrevistas com seis mulheres negras, nas faixas etárias dos 50 aos 75 anos de idade, sendo duas viúvas, uma divorciada e três em relações estáveis. Os diálogos foram transcritos sem alterar as expressões linguísticas utilizadas pelas interlocutoras, a fim de manter a singularidade das participantes.

A inserção de Silva está relacionada ao seu lugar em campo. Nesse sentido, a autoetnografia, conforme a perspectiva de Daniela Versiani (2005), inclui a complexidade da compreensão do objeto, abrangendo tanto a percepção da própria pesquisadora quanto a de suas interlocutoras. Isso permitiu que Silva, ao longo do trabalho, se colocasse e falasse sobre suas experiências e suas sensibilidades, que se entrelaçam à teoria, com o objeto da pesquisa e com o saber. A proposta de Versiani (2005), desse modo, é evitar estratégias de leituras engessadas das subjetividades e identidades.

Para abordar a afetividade, a autora retoma obras de duas autoras negras de países diferentes: bell hooks, norte-americana, e Beatriz Nascimento, brasileira. A escolha das autoras se deu por conta de uma estratégia política, como uma forma de promover visibilidade aos seus escritos que pouco circulam nas disciplinas universitárias, apesar das grandes contribuições que elas oferecem. A teoria de Beatriz Nascimento é elucidada e apresentada por meio da obra de Alex Ratts (2007), na qual o autor narra as vivências dela.

Silva inicia o debate teórico a partir da perspectiva de bell hooks (2000), trazendo a ideia de que o amor é uma ação, um ato de resistência. A questão política, nesse aspecto, parte de uma ótica de que as pessoas negras vivenciaram relações baseadas em violência durante o período escravocrata. Os afetos, nesse sentido, são táticas de sobrevivência, pois o racismo fomenta o ódio a si mesma (o), entre negras e negros, e que também se estende a outros tipos de relação.

Ainda na perspectiva de bell hooks (2000), a pesquisadora destaca a necessidade de as mulheres negras explorarem a sua vida interior, o que corrobora para o reconhecimento dos próprios sentimentos, permitindo que os afetos possam ser preenchidos em contato com outras pessoas.

Beatriz Nascimento, por sua vez, atrela as questões econômicas e psíquicas às discussões a respeito da afetividade, que se relacionam estruturalmente às opressões vivenciadas pelas mulheres negras e impactam nas relações com outros sexos. No contexto brasileiro, no qual as mulheres negras lutam diariamente contra o racismo e o machismo ao mesmo tempo, é necessário que exista uma paridade econômica e social entre as duas pessoas em uma relação afetiva (Ratts, 2007).

Dessa forma, Beatriz Nascimento acentua a necessidade de que exista uma parceria, pois a mulher negra, que está inserida em determinados padrões sociais, também estará mais vulnerável a discriminações entre as pessoas do seu convívio. A potência de uma mulher negra, que se especializa e alcança alguns padrões sociais, é uma ameaça ao parceiro, pois as perspectivas e exigências da mulher negra mudam, o que faz com que elas enxerguem traços de dominação unilateral (Ratts, 2007).

Nessa perspectiva decolonial, baseada nas questões colocadas por hooks (2000) e Nascimento (Ratts, 2007), Silva contesta a ideia do amor romântico, no qual há a fantasia de submissão das mulheres em relação aos homens — modelo burguês europeu. Dessa forma, segundo a autora, é necessário que exista a busca pela paridade, transformando a ideia do amor romântico em um dinamizador cultural e social. A dissertação destaca a importância da afetividade na subjetividade negra, desmistificando a ideia de uma experiência afetiva universal. As experiências afetivas são contextualizadas e interpretadas a partir das histórias dessas mulheres, considerando tanto o presente quanto as memórias ancestrais.

No trabalho de Silva, a afetividade é analisada a partir da interseccionalidade, que possui uma dimensão influenciada pelos marcadores sociais da diferença, como gênero, raça e geração. Silva destaca a necessidade de que pesquisas a respeito da afetividade de pessoas negras sejam mais fomentadas no âmbito acadêmico, como, por exemplo, as opressões históricas afetivas que constroem a subjetividade das mulheres negras.

Partindo desses pressupostos, a autora atesta que a afetividade é uma experiência social — com influências diretas dos marcadores sociais da diferença. A interseccionalidade foi escolhida como uma teoria social e metodológica, a fim de investigar a afetividade a partir da raça, classe, gênero e geração, que são categorias analisadas simultaneamente, a partir de uma ação opressora que subalterniza as mulheres negras não só economicamente, mas também no campo da subjetividade voltado para as vivências afetivas.

Em relação a metodologia, foi possível perceber que, ao explorar as histórias relacionadas às experiências afetivas das mulheres entrevistadas, foi possível ter acesso aos seus universos pessoais e íntimos. Nesse contexto, elas compartilharam narrativas que evocaram memórias capazes de influenciar emocionalmente o estado em que se encontram no momento presente.

A pesquisadora Amanda Raquel da Silva, jovem mulher negra, ao finalizar a sua pesquisa, reconheceu a importância de perceber como experiências dolorosas podem se transformar em resiliência, sem a necessidade de ficar presa em situações de sofrimento. Pelo contrário, a pesquisadora observa que abordar narrativas afetivas pode ser uma ferramenta significativa de resistência. Essa abordagem destaca o confronto com outros discursos que tentam explicar o comportamento da população negra, muitas vezes sem compreendê-la adequadamente, ou até mesmo para evitar que experiências valiosas e conhecimentos, relevantes tanto para as pessoas quanto para a antropologia, que se baseia em experiências subjetivas, se percam no esquecimento e no silêncio.

Com base em algumas vivências das mulheres mais velhas, foi possível investigar as dinâmicas que se desenvolvem em momentos afetivos específicos essenciais para elas. Por exemplo, a esfera da conjugalidade, embora relevante, não foi algo considerado de maneira central ao abordar o tema, uma vez que não abrange todas as possibilidades de compreensão da afetividade. Na fase atual de suas vidas, estar ou não em relações erótico-afetivas não é uma prioridade, porém, é possível perceber que, ao refletir sobre a afetividade nesse momento, as interlocutoras destacaram outras relações como fundamentais, a exemplo dos vínculos com filhas e filhos, relações com suas residências, com a saúde e até mesmo com a doença. Essas relações podem manifestar aspectos afetivos em relação aos seus corpos, animais de estimação e também na construção de relações de cuidado com pessoas próximas, incluindo seus parceiros.

Dessa maneira, foram abordados conceitos relacionados ao corpo, autoestima, estética de corpos envelhecidos, negros, gordos, autoaceitação e autonegação. Esses temas foram constantemente conectados à construção afetiva, destacando-se como uma esfera crucial na reflexão sobre subjetividades. A saúde e a doença desempenharam papéis significativos em diferentes momentos, atuando como uma espécie de memória cronológica ao discutir a afetividade. Esse aspecto foi especialmente enfatizado no contexto das doenças ginecológicas, no qual alguns elementos foram determinantes em situações vivenciadas, incluindo o autocuidado e a saúde do corpo. Com base nisso, pode-se afirmar que saúde, doença e beleza estão intrinsecamente relacionadas aos processos de

vivenciar a afetividade e às interseções de raça, idade e gênero para esse grupo de mulheres. Por fim, convidamos o público leitor para ler e se apropriar das informações expostas na dissertação, com o objetivo de desnaturalizar esquemas hegemônicos dominantes no campo afetivo pautados no racismo e no sexismo.

Referências

ABU-LUGHOD, Lila. Locating ethnography. *Ethnography*, v. 1, n. 2, p. 261–267, 2000.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o Feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *Portal Geledés*. 06 mar. 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-ofeminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em: 06 ago. 2024.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

COLLINS, Patrícia Hill. Aprendendo a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 99–127, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/MZ8tzzs>. Acesso em: 06 ago. 2024.

FONSECA, Claudia. *Família, fofoca e honra: etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.

hooks, bell. Vivendo de amor. In: WERNECK, Jurema. *O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe*. Rio de Janeiro: Pallas: Criola, 2000. p. 188–198.

RATTS, Alex. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Instituto Kuanza, 2007.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2005.

Recebido em 18 de outubro de 2023.

Aceito em 31 de julho de 2024.

Acoso. ¿Denuncia legítima o victimización?: uma análise das complexidades e controvérsias por Marta Lamas

Resenha do livro: LAMAS, Marta. *Acoso: ¿Denuncia legítima o victimización?* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.

Bruna Fani Duarte Rocha

Universidade Federal de Santa Catarina
faniduartee@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0588-4234>

Carolina Giordano Bergmann

Universidade Federal de Santa Catarina
Instituto Federal Catarinense
carolinabergmann@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7989-2464>

Miriam Pillar Grossi

Universidade Federal de Santa Catarina
miriam.grossi@ufsc.br
<https://orcid.org/0000-0002-4399-6544>

Pâmela Laurentina Sampaio Reis

Universidade Federal de Santa Catarina
pamelalaurentinasr@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6780-6381>

A reflexão sobre o assédio atravessa distintas esferas, que vão desde movimentos sociais até ciclos acadêmicos e políticos. A complexidade que envolve o tema evidencia a importância de compreendê-lo a partir da interseção dos marcadores sociais da diferença e dos distintos contextos sociais e culturais. Assim, Marta Lamas, em seu livro, *Acoso: ¿Denuncia legítima o victimización?*, publicado na coleção Centzontle, do Fondo de Cultura Económica, em 2018, apresenta ao leitor a situação do assédio no contexto mexicano em

tom provocativo, polêmico e controverso. A obra está organizada em sete capítulos, precedidos por um prólogo, no qual encontramos o eixo central do livro em torno do discurso hegemônico sobre o tema, que se contrapõe frontalmente aos argumentos levantados pelo movimento de denúncia #MeToo. A autora também dialoga com as manifestações contrárias a este movimento feitas por um grupo de atrizes, acadêmicas e ativistas francesas.

A discussão está centrada na percepção do assédio como uma consequência da desigualdade entre homens e mulheres ou como uma tentativa puritana para controlar a sexualidade. A interrogação de Lamas (2018) ressoa em um debate mais amplo sobre como a sociedade lida com questões de assédio, violência sexual e poder. Lamas questiona se as denúncias refletem uma mudança genuína em direção a uma sociedade mais igualitária ou se tentam restringir ou reprimir a expressão sexual. Ao levantar esse ponto, a autora evidencia a complexidade dessas dinâmicas. Isso pode levantar questões sobre até que ponto as denúncias estão sendo interpretadas não apenas como reivindicações legítimas de justiça, mas também como tentativas de regular e controlar o comportamento sexual.

Lamas (2018) apresenta as diferentes perspectivas sobre o assédio entre as mulheres norte-americanas e francesas. Ela destaca as contribuições do feminismo radical dos Estados Unidos como um dos principais referenciais analíticos em seu livro e analisa a perspectiva que emerge da França em resposta ao #MeToo, que expressa uma demarcação e uma crítica ao julgamento midiático e ao extremismo resultantes da ideia de que toda solicitação sexual deve ser considerada assédio. Marta Lamas chama a atenção para o avanço do puritanismo e do discurso vitimista e punitivista, além da necessidade de reconhecer os diferentes significados sobre temas como relacionamento, conduta sexual, vida privada, assédio e estupro em cada país. Embora o grave problema do assédio e do estupro assumam contornos distintos em diferentes países, a autora argumenta que “devemos aproveitar certos elementos desses acontecimentos midiáticos para debater, pois algo que nos atravessa de forma semelhante, apesar dos processos e contextos diferentes, é a divisão entre feministas em relação à perspectiva interpretativa do problema”¹(Lamas, 2018, p. 15, tradução nossa).

¹ No original: “*Debemos aprovechar ciertos elementos de esos acontecimientos mediáticos para debatir, pues algo que nos atraviesa por igual, pese a los procesos y contextos diferentes, es la división entre feministas respecto a la perspectiva interpretativa del problema*” (Lamas, 2018, p. 15).

Nessa direção, a antropóloga mexicana elabora uma análise do percurso histórico do assédio, localizando-o no processo nomeado por Bolívar Echeverría (2008) de “americanização da modernidade”, para quem o fenômeno da americanização é geral e ocorre em diversas áreas no século XX. A utilização desse conceito ilustra a capilaridade das tendências econômica, social e política impostas pelos Estados Unidos, impregnando a vida civilizada com o americanismo ou com a identidade americana. Marta Lamas (2018) utilizou a teorização de Bolívar Echeverría para destacar a relação entre a hegemonia no discurso sobre o assédio detido por dominâncias feministas e o impacto do papel das teorizações e do ativismo das feministas americanas nas diversas partes do mundo, especialmente no México. A autora aponta para o problema do entendimento sobre assédio e estupro proposto pelas feministas radicais americanas ter chegado a um nível mundial, contribuindo, de certa forma, para a banalização da maneira como analisam e abordam os temas. Exploraremos os desdobramentos dessa análise no decorrer dos capítulos.

No primeiro capítulo, “*De la liberación sexual al miedo a la sexualidad*”, Lamas (2018) nos apresenta o conceito de *Sex Wars*, uma “guerra” em torno da sexualidade, na qual feministas, em 1971, divergiam sobre o significado de liberdade sexual e violência sexual — tema que estará presente durante toda a leitura. É neste capítulo que Marta Lamas discute o surgimento da luta e das organizações contra o assédio sexual no trabalho, destacando como as feministas se envolveram nessa luta, pautando a diversidade de perspectivas e tendências dentro do movimento social. Ela apresenta Catherine MacKinnon, considerada por muitas como pioneira nessa luta e responsável “pela interpretação de que o assédio no trabalho mantém a relação de dominação patriarcal” (Lamas, 2018, p. 25–26). A autora também analisa a abordagem feminista que luta contra as distintas expressões da violência sexual. Entretanto, a ideia de MacKinnon de que as mulheres são uma classe oprimida e tratadas como mero objeto sexual, na opinião da autora, contribuiu para um discurso vitimista que essencializa as mulheres como “vítimas de agressões sexuais” ou como “sobreviventes”. Ao longo do livro, a autora critica essa visão, apontando para uma possível perpetuação do domínio masculino. A aliança das feministas radicais com grupos religiosos e conservadores na luta contra a pornografia e a prostituição também é abordada, evidenciando como essa aliança contribuiu para um discurso moralista. Além disso, outros conceitos de assédio são apresentados como forma de contrabalançar e criticar o entendimento hegemônico das feministas radicais americanas. Além disso, para autora, é importante considerar o processo de formulação dos conceitos com o objetivo de distinguir os tipos de comportamentos, por exemplo,

nem todo “olhar insistente, proposta indecorosa ou um gesto obsceno podem ser considerados como assédio sexual” (Lamas, 2018, p. 62).

O segundo capítulo, “*Violencia sexual y victimismo mujerista*”, inicia com Lamas (2018) destacando a importância do movimento feminista no processo de visibilização da naturalização social da violência contra a mulher. Um dos principais temas do feminismo e nenhum outro conseguiu aprovar tantas leis, ter tanto recurso e visibilidade quanto o assédio.

Branca Alves e Jacqueline Pitanguy, ao contarem a história do feminismo no Brasil destacaram o quanto esse movimento contribuiu para mudanças na legislação brasileira que tiveram impacto direto na qualidade de vida das mulheres. Uma dessas mudanças foi a criação do Fórum Feminista do Rio de Janeiro, em 1985, que “[...] atuou fortemente nas atividades políticas organizadas pelas mulheres brasileiras para incluir, na Constituição de 1988, a igualdade de direitos entre homens e mulheres” (Alves; Pitanguy, 2022, p. 142). Nesse período, houve uma forte pressão das feministas (e dos coletivos por elas criados) para que os governos comesçassem a olhar para as questões das mulheres. “Seja no Centro da Mulher Brasileira, no Coletivo Feminista, no Fórum e nos diversos espaços em que atuava no feminismo, as pautas de violência, sexualidade e reprodução se sobressaíam nas discussões e na ação política daqueles anos [meados da década de 80]” (Alves; Pitanguy, 2022, p. 143).

Com a criação do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM), em 1985, formado por muitas feministas, este começou a produzir e divulgar estatísticas a respeito da situação das mulheres brasileiras. Nesse sentido, “o trabalho desenvolvido pelo CNDM [...] influenciou políticas públicas e deu uma dimensão nacional às temáticas do feminismo” (Alves; Pitanguy, 2022, p. 243–244). O CNDM também teve papel fundamental na elaboração da Constituição Federal de 1988, contribuindo para incluir emendas constitucionais a respeito de temas que interessavam às mulheres: “o processo Constituinte era dividido em temas, capítulos: direitos individuais, direitos sociais, família, violência, direitos reprodutivos. [...] O CNDM tinha uma linha de montagem de emendas” (Alves; Pitanguy, 2022, p. 255–256). Em todos esses temas, o CNDM atuou por meio das mulheres do comitê, que tiveram um grande trabalho para mobilizar outras mulheres e grupos de todo o país para também participarem do processo da constituinte, contribuindo diretamente para a inclusão de dispositivos legais que tinham por objetivo proteger as mulheres das diversas violências a que estavam expostas.

Outro exemplo de como o feminismo atuou na aprovação de leis em favor das mulheres foi no caso da Lei nº 11.340, de 07 de agosto de 2006, mais conhecida como “Lei Maria da Penha”². No processo de aprovação dessa legislação, um consórcio de Organizações Não Governamentais (ONGs) feministas, junto com acadêmicas e juristas, teve forte atuação no Congresso Nacional durante a tramitação do projeto, contribuindo na definição do conteúdo da lei e garantindo que esse conteúdo estivesse alinhado às demandas do consórcio (Carone, 2018).

É nesse momento do texto que Lamas (2018) aproveita para introduzir o polêmico tema da vitimização. Em sua opinião, o discurso feminista hegemônico das feministas radicais entende que a condição de vítima é parte da condição feminina, o que ela critica ao longo do texto, pois entende que isso está afastado da visão libertária que o feminismo propõe para a mulher. A autora argumenta que, ao ser retratada constantemente como vítima, a mulher é colocada em uma posição de alguém que sempre precisa de proteção, perdendo sua autonomia e capacidade de ação. Além disso, contribui para uma visão parcial nos casos de assédio/estupro, pois, se há mulheres vítimas, há também aquelas que mentem sobre sua condição, há mulheres que cometem violência e há homens que são vítimas dessas violências. A compreensão tácita da mulher como vítima acaba “fechando nossos olhos” para outras situações. Ainda no segundo capítulo, a autora fala sobre como o discurso da “mulher como vítima” se alia ao neoliberalismo e à sua política carcerária e punitivista, entendendo a sexualidade masculina como uma ameaça da qual as mulheres precisam ser protegidas, o que reforça a ideia de que as mulheres precisam de proteção.

Marta Lamas (2018) ressalta um ponto importantíssimo nessa discussão sobre o assédio/estupro: ainda que haja mulheres que mintam e produzam violências, é importante destacar que esses casos ocorrem com menos frequência e que talvez possamos pensar nessas situações como exceções, pontos fora da curva. Mesmo que o discurso de prevenção ao assédio/estupro esteja presente e seja um tanto conservador em alguns pontos, conforme a autora relata, a situação das vítimas no momento da denúncia continua sendo preocupante se olharmos para os casos que acontecem no Brasil, por exemplo. O que vemos é uma culpabilização da vítima que, muitas vezes, prefere não denunciar porque sabe que existem grandes chances de ter sua vida devassada, seu comportamento questionado e o assediador/estuprador sair impune. A concepção da mulher como vítima, conforme propõe o discurso feminista radical, não garante que ela

² Ver: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm. Acesso em: 1 out. 2024.

receba o tratamento adequado nos momentos em que ela é vítima, e essa questão ainda precisa ser discutida.

O terceiro capítulo, *“La epidemia de acoso en las universidades estadounidenses”*, trata de alguns fenômenos importantes, como o empoderamento das estudantes que denunciaram o assédio e a disseminação do pânico sexual, conceito da antropóloga Carole Vance (1984), alinhado ao conceito de pânico moral, em referência a medos irracionais sobre certas expressões e práticas sexuais. Marta Lamas (2018) põe em pauta os discursos sobre violência sexual, epidemia de estupro e assédio e as novas políticas sexuais evidentes através de elementos como os “protocolos de consentimento” instituídos nas universidades americanas. É interessante como a autora analisa a postura do governo federal, quando este ameaça realizar um corte de recursos em escolas e universidades que tiverem denúncias de assédio. Para Lamas, tanto o pânico sexual (termo cunhado por Carol Vance) quanto o medo da denúncia, em função das regulações políticas e jurídicas, castigam a denúncia e não o assédio em si. Dessa forma, é possível que o paradigma vitimista associado ao feminismo radical, influenciado por esse pânico moral, tenha contribuído para o fortalecimento de uma visão conservadora sobre gênero e sexo. A autora destaca que tanto as feministas radicais quanto os conservadores religiosos foram responsáveis por chamar a atenção para essa suposta “epidemia” de violência sexual nas universidades, baseando-se em denúncias de casos amplamente divulgados de assédio.

Lamas (2018) segue, no quarto capítulo intitulado *“La disputa cultural entre Francia y Estados Unidos”*, percorrendo sobre as perspectivas de assédio nos dois países, a partir do surgimento do movimento *#MeToo*, que começou como uma *hashtag* nas redes sociais com o objetivo de denunciar assédios e agressões, principalmente no local de trabalho, e teve repercussão mundial, e também pelo movimento *#BalanceTonPorc*, lançado por Sandra Muller, uma periodista francesa. Lamas analisa uma afirmação do presidente Emmanuel Macron sobre assédio, na qual afirma o desejo de não se tornar uma sociedade em que toda relação entre um homem e uma mulher seja uma suspeita de domínio. A autora observa uma evidente crítica ao puritanismo e, de certa forma, ao extremismo midiático em torno do tema. A oposição de valores franceses e estadunidenses é expressa pelo que Lamas entende como americanização da modernidade, entendida como uma imposição norte-americana sobre diversos aspectos da vida social, econômica e política, impactando na influência do feminismo radical dessa nação. A crítica francesa se concentra em questionar o radicalismo e o extremismo midiático que tendem a classificar qualquer investida sexual como assédio.

No quinto capítulo, “*La controversia en Mexico*”, Lamas (2018) retoma o conceito de americanização para analisar o processo discursivo sobre o assédio. O feminismo estadunidense serviu como um parâmetro para as lutas feministas em todo o planeta e com o México não foi diferente. O que se colocava em questão no país eram os valores religiosos, como a honra que implica em modos de condutas — entre homens e mulheres — distintos e que valoram de forma diferente as atividades sexuais desses dois grupos. O conceito de honra e vergonha, de acordo com Julio Caro Baroja (1968), estaria diretamente vinculado à sexualidade. Essa ideia, que era da sociedade espanhola, impactou também a antiga sociedade mexicana. A sexualidade feminina no México está associada à decência e à reputação: espera-se que a mulher seja casta, recatada, fiel e sem desejo sexual. Para os homens, há a crença de que eles necessitam de variedade sexual de forma a garantir sua saúde. Assim, no México, a sexualidade heteronormativa segue a seguinte regra: as mulheres são responsáveis pelo sexo gratuito dentro de casa e as trabalhadoras do sexo pelas atividades pagas no âmbito público. Esse pagamento não precisa necessariamente ser em dinheiro, mas em outros tipos de favores. Assim, a autora pondera o fato de haver algumas expressões que são machistas e reconhece que é crucial eliminá-las. Contudo, questiona se é politicamente adequado classificar todos esses comportamentos como assédio, pois isso acaba por reproduzir o vitimismo presente no discurso dominante, dificultando a identificação das raízes do problema e gerando consequências negativas.

Na continuação do quinto capítulo, Lamas (2018) analisa o discurso hegemônico feminista, chamado de “*dominance feminists*” (feministas radicais), para evidenciar a influência desse movimento sobre o México, em que figuras públicas passam a denunciar assédios depois da campanha #MeToo e outras denúncias passam a explodir nas universidades, ocasionando um linchamento público, sempre questionando se deveríamos entender todas as atitudes machistas como assédio e discutindo os problemas desse entendimento.

Na sequência, no sexto capítulo, “*¿Guerra entre los sexos o conflicto de interés entre mujeres y hombres?*”, Lamas (2018) traz Duncan Kennedy (2016) para o centro do debate, com o conceito “*residuo tolerado del abuso*”, tratando do abuso sexual que permanece impune. Lamas aponta que, para Kennedy, há um profundo conflito de interesses entre homens e mulheres quando se trata de prevenção ao abuso sexual. Para Kennedy, o interesse masculino está em perpetuar o abuso, utilizando-se deste como um poder disciplinar para reforçar as normas do patriarcado. Ao final do capítulo, a autora provoca o quanto o aumento de denúncias de assédio pode estar criando um grave problema, no sentido de confundir práticas machistas com uma conduta que — supostamente — tem uma origem

sexual, enquanto problematiza: quem define o que é correto sexualmente? Esse suposto controle à conduta sexual é uma discussão já criticada pela autora como um caminho perigoso para a proposta libertária do feminismo às mulheres. Lamas finaliza dando atenção às pautas que emergem no cenário político, apontando para o discurso hegemônico e para as nuances de poder dentro do movimento feminista.

No último capítulo, “*La amnesia social*”, Lamas (2018) aborda a importância da sexualidade para a organização social. Os significados atribuídos à sexualidade operam usos em cada cultura, sendo entendidos, pela autora, como um campo de batalha entre forças políticas. Para Lamas, a amnésia, seguindo a Russell Jacoby (1977), é uma tendência atual da sociedade moderna que introduz a psicanálise para tratar das pulsões individuais e sociais nas quais o desejo e a repressão estão relacionados. Ao tratar do assédio, a autora critica a perspectiva das “*dominance feminists*” (feministas radicais) como um dispositivo que, em certa medida, está obcecado pela heterossexualidade masculina, entendendo-a sempre como algoz. Há, nesse processo, as complexidades e ambiguidades presentes nas relações humanas que estão sendo deixadas de lado. Os equívocos, para a autora, são analíticos e políticos e acabam, lamentavelmente, assemelhando-se a valores patriarcais ou judaico-cristãos, argumentando em relação às feministas radicais. Esse reducionismo é apontado, inclusive, pelo uso que algumas mulheres fizeram de seu capital erótico para obter certas vantagens. A autora questiona se a explosão de denúncias sobre assédio estaria relacionada a uma nova sensibilidade social, oriunda da rejeição à desigualdade sociopolítica entre homens e mulheres, ou diz respeito à uma reação puritana que busca domesticar a sexualidade.

O livro traz uma importante revisão do que as diferentes perspectivas do feminismo têm proposto, incluindo as possíveis consequências da influência do feminismo radical, utilizando-se da americanização da modernidade como um ponto de partida para observar diferentes fenômenos nas correntes dominantes feministas. A autora questiona os riscos e a complexidade de se definir o que é o assédio e as formas com que se lida com isso em diferentes sociedades. É indiscutível o mal-estar que a leitura provoca em um primeiro momento, especialmente ao considerar a complexidade de um mundo sexualmente violento para as mulheres, principalmente quando partimos de um contexto brasileiro, onde temos o registro de um estupro a cada seis minutos³. Entretanto, quando lemos com

³ Em 2023, o Brasil registrou um estupro a cada seis minutos, totalizando 83.988 casos de estupros e estupros de vulneráveis, o que representa um aumento de 6,5% em comparação a 2022. Esse triste recorde evidencia que a maioria das vítimas são mulheres e que, frequentemente, os agressores são

um olhar analítico, comprometido e engajado com nossa própria postura ética sobre as correntes dos movimentos feministas e seus impactos, considerando as desigualdades de gênero no âmbito jurídico, entendemos a necessidade de ponderar e buscar um caminho que reconheça a diversidade de significados em torno do termo assédio.

Por diversas vezes, o texto provoca esse incômodo ao apontar reflexões críticas, pois Lamas (2018) insiste na crítica de que as mulheres não são vítimas absolutas em cada relação com um homem e que nem todo contato de conotação sexual indevida pode ser configurado como assédio. Ainda que o texto se coloque como um questionamento às ideias hegemônicas sobre o assédio, não quer dizer que se posiciona em oposição à luta feminista, nem favorável ao assédio; pelo contrário, propõe-se a uma reflexão crítica da conduta ética, política e pedagógica do feminismo, abrindo novas perspectivas. O trabalho de Lamas reflete sobre a necessidade de desenvolver uma nova terminologia jurídica que ajude a enfrentar a realidade social do problema. Nesse contexto, a autora propõe o termo “assédio social machista” para descrever e combater as experiências cotidianas enfrentadas, principalmente por mulheres, mas também por homens gays e pessoas trans no espaço público. Além disso, sugere que, além de promover ações para prevenir essas violências, é fundamental incentivar que as mulheres aprendam a se defender. A autora ainda declara o que foi deixado pendente na discussão e contextualiza os perigos do discurso hegemônico sobre o assédio, especialmente em um contexto que leva em conta a ineficiência e o despreparo do sistema judicial mexicano.

Referências

BAROJA, Julio Caro. Honor y vergüenza. In: PERITIANY, Jean G. (Org.). El concepto del honor en la sociedad mediterránea. Madrid: Labor, 1968. p. 77–126.

CARONE, Renata Rodrigues. A atuação do movimento feminista no legislativo federal: caso da Lei Maria da Penha. Lua Nova: Revista de Cultura e Política, n. 105, p. 181–216, 2018.

ECHEVERRÍA, Bolívar. La modernidad americana. Claves para su comprensión. In: ECHEVERRÍA, Bolívar (Org.). La americanización de la modernidad: ponencias de un coloquio que tuvo lugar en la Ciudad Universitaria durante el mes de agosto de 2007. Ciudad de Mexico: Ediciones Era, 2008. p. 17–49.

pessoas que estão no ambiente familiar. Essas informações são provenientes do 18º Anuário Brasileiro de Segurança Pública (2024).

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. 18º Anuário Brasileiro de Segurança Pública. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2024. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/publicacoes/anuario-brasileiro-de-seguranca-publica/>. Acesso em: 23 set. 2024.

JACOBY, Russell. La amnesia social: una crítica de la psicología conformista desde Alder hasta Laing. Barcelona: Bosch, 1977.

KENNEDY, Duncan. Abuso sexual y vestimenta Sexy: cómo disfrutar del erotismo sin reproducir la lógica de la dominación masculina. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016.

PITANGUY, Jacqueline; ALVES, Branca Moreira. Feminismo no Brasil: memórias de quem fez acontecer. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

VANCE, Carole S. Pleasure and Danger: Towards a Politics of Sexuality. In: VANCE, Carole S. Pleasure and danger: exploring female sexuality. Boston: Routledge & K. Paul, 1984. p. 1–28.

Financiamentos

As autoras agradecem os financiamentos recebidos que possibilitaram a elaboração deste trabalho. Bruna Fani Duarte Rocha teve financiamento Print-Capes Doutorado Sanduíche (processo nº: 88887.827759/2023-00); Carolina Giordano Bergmann teve financiamento Print-Capes Doutorado Sanduíche (processo nº: 88887.716325/2022-00); e Pâmela Laurentina Sampaio Reis teve financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

Recebido em 7 de novembro de 2023.

Aceito em 26 de setembro de 2024.

“Fazendo a rua ladrilhar”: perspectivas interseccionais para a tessitura urbana

Resenha do livro: BERTH, Joice. *Se a cidade fosse nossa: racismos, falocentrismos e opressões nas cidades*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2023.

Lorrana Santos Lima

Universidade Estadual de Campinas

1175885@dac.unicamp.br

<https://orcid.org/0000-0001-5639-3702>

O livro resenhado resulta da necessidade, observada pela autora, de complexificar o debate sobre cidades e o fenômeno urbano da segregação. Joice Berth é arquiteta e urbanista pela Universidade Nove de Julho, especialista em direito urbanístico pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) de Minas Gerais, psicanalista pela Escola de Formação Lacaniana de Psicanálise, escritora e curadora. Suas pesquisas concentram-se nas temáticas de direito à cidade, raça e gênero.

“Se a cidade fosse nossa” é uma obra dividida em quatro capítulos que busca refletir sobre a produção discursiva e material do conceito de cidade, abordando-o a partir de uma perspectiva interseccional que abrange gênero, classe e, sobretudo, raça¹. Para tanto, a autora lança mão de estudos urbanos, embora critique que estes sejam demasiados centralizados no prisma socioeconômico e classista. Por essa mesma razão, Berth articula

¹ Apesar de considerar os alertas de feministas negras a respeito da não hierarquização de opressões e de sua atuação interseccional, Berth, apoiada nas proposições de Angela Davis e de Lélia González, situa raça na linha de frente de suas análises, particularmente na introdução e nos capítulos 1 e 2.

tais saberes às reflexões engendradas em suas experiências pessoais e profissionais², e às vozes de outras críticas feministas negras que pensam as interseccionalidades, a exemplo de Lélia González, especialmente em sua intenção de confrontar saberes eurocêtricos e coloniais.

Um dos seus principais objetivos é assumir os referentes concomitantemente negros e femininos da formação das cidades brasileiras, para que então se possa abrir caminho para a materialização de um urbanismo e sociedade antirracista, antimachista e antielitista, e assim conjurar a cidade como *nossa*. Desse modo, Berth orienta seu livro, sobretudo, em torno das seguintes interrogativas: e se a cidade fosse negra? E se a cidade fosse das mulheres?

Primeiramente, Berth estabelece como fundamental que todas as pessoas se reconheçam como urbanistas, no sentido de se entenderem agentes interventoras da paisagem urbana. E que, antes de definir as bases para uma nova ordem urbana (antirracista e decolonial), é preciso que compreendam as bases racistas e coloniais que galgaram nas cidades definidas pela lógica hierárquica da divisão espacial³.

Nesse sentido, é a partir da espacialização da hierarquia social que se define a territorialização da pobreza, do perigo e da violência policial. Processos esses substancializados pela cultura do medo, pela constituição discursiva de corpos favelizados e negros como a imagem do perigo. Garantidores da distinção entre uma anti-cidade (as periferias, bairros negros e pobres) e a cidade *de fato*. Dessa ótica, a cidade se confunde com a própria sociedade e seu circuito de ideias, crenças e valores (Côrrea, 1985).

Se a sociedade é racista, machista e classista, o discurso acadêmico forjado referencia-a como desprovida de cor, gênero e classe. Essa perspectiva tende a apagar a presença de agentes dissidentes da norma na descrição da formação histórica das cidades

² Articula sua formação interdisciplinar à sua subjetividade compósita (Strathern, 2006) — no seu caso, marcada pela intersecção de raça, gênero, classe e território — em algumas passagens do texto. Na introdução, enquanto criticava a limitação socioeconômica do debate sobre cidades, discutia a luta de classes como reduto potencializador de racismos. Ela escreveu: “Eu, como mulher negra e pobre, não me permito perder qualquer oportunidade de lembrar que a pobreza tem cor e gênero” (Berth, 2023, p. 18). Noutra passagem, no capítulo 1, quando discutia os efeitos da gentrificação, escreveu sobre o contexto do bairro em que morou na cidade de São Paulo: “[...] passou a (per)seguir [...] pessoas negras, não brancas *com cara de pobre*, que resistiam naquela região. Entre essas pessoas, meus filhos e eu” (Berth, 2023, p. 51, grifos da autora).

³ Toma a divisão observada por Carlos Hasenbalg e Lélia González (1982), entre lugar de branco e lugar de negro, para tratar da divisão racialmente orientada do espaço. Nesta resenha, a chamamos, também, de espacialização das relações raciais ou de espacialização das hierarquias sociais, ou seja, das distinções sociais.

brasileiras. Por esse motivo é que se faz primordial requalificar estudos urbanos e tensionar conceitos estanques sobre a cidade.

No primeiro capítulo, intitulado “Desestabilizando conceitos estáveis”, Berth segue o conselho de Saskia Sassen (2014). Nesse sentido, considera que as palavras não encerram as complexidades do fenômeno que nomeiam e fomentam uma perspectiva estanque, equivocada e supostamente neutra sobre a realidade⁴. Assim, a autora indica a necessidade de trabalhar desde os conceitos estáveis, abrindo caminho para a sua desestabilização e para uma interpretação mais densa e nítida sobre os espaços urbanos. Berth diz que quando se compreende a presença e os efeitos desses conceitos, percebe-se que a cidade não é nossa. Nessa linha, diz, faz sentido a enunciação política de direito à cidade. Participam desta enunciação, por exemplo, o grafite e a pichação⁵. A autora os localiza como linguagens urbanas inseridas na disputa narrativa e como expressões artísticas que anunciam desconforto e mal-estar social. Uma vez que alteram a estética da rua, provocam e desestabilizam a noção de normalidade e de belo no meio urbano, requalificando a ideia de pertencimento.

Contrariamente à proposta de Sassen (2014), está o negacionismo. Recebe a alcunha de negacionismo o conjunto de termos naturalizados e consolidados para os quais Berth se volta no capítulo 1⁶. A arquiteta compreende que o negacionismo está refletido na redação e implementação das políticas urbanas. Efeitos que galgam no urbanismo racista, haja vista que o negacionismo organiza o racismo urbano e suas tecnologias, a saber: a cultura do medo da violência, o estigma das corporalidades e territórios favelizados, e o

⁴ Movimento análogo à desestabilização de conceitos estáveis é trabalhar desde a equivocação controlada (De La Cadena, 2018). Diz respeito, grosseiramente, a dessemelhanças de usos, sentidos e efeitos de um conceito por agentes brutalmente distintos, como a noção de território para as perspectivas colonial e ameríndia. Outrossim, um conceito manipulado equivocadamente como universal é a noção de cidade.

⁵ Embora compreenda que a pichação reposicione existências estrategicamente marginalizadas no espaço urbano por tensionar os sentidos de cidade, belo, nobre e pertencimento, a autora é firme ao declarar que essa prática, em sua ótica, não deve ser incentivada ou socialmente aceita. Uma vez que ela a percebe inconveniente e esteticamente desagradável. Entendemos que esse posicionamento anuncia certa contradição à sua proposta de uma nova ordem urbana: Berth compreende o potencial contradiscursivo da pichação, mas não tolera que, como estética engajadora, deva ser socialmente acolhida. Sua intolerância, ela não percebe, galga na interdição de uma importante linguagem urbana utilizada, sobretudo, por um contingente populacional negro e periférico, corroborando, assim, com a distinção eugenista entre grafite (estética e moralmente aceito) e a pichação.

⁶ Observa os efeitos do negacionismo também sob o conceito psicanalítico de “formação reativa”. Berth o utiliza para analisar como a branquitude esquematiza a conversão de conteúdos inaceitáveis em aceitáveis. Como exemplo, indica as políticas urbanas supostamente empenhadas em superar desigualdades (em razão de sentimento inconsciente de culpa), mas que, carentes de aprofundamento estrutural, servem apenas para falsear comprometimento institucional em superá-las.

fundamento da gentrificação (ou enobrecimento, aburguesamento e elitização). Boa parte do negacionismo presente na efetivação das políticas urbanas define-se pela ausência de leitura racial e genericadamente orientada dos fenômenos urbanos aos quais as políticas se direcionam. Reflexo disso encontra-se nos estudos urbanos que sobrevalorizam a perspectiva socioeconômica e não dão conta das complexidades dos fenômenos, a exemplo da reprodução hierárquica de classes dentro de espaços periferizados.

Embora o capitalismo, na leitura de Berth, não tenha inventado o racismo e o machismo, é ele quem os dá personalidade própria como tecnologias de segregação. Compreendê-los desse modo, adensa o entendimento dos prismas de raça e gênero das desigualdades urbanas nas cidades atuais. Assim, convém reconhecer que o urbanismo, em sua forma moderna, marca a transição do colonialismo para a colonialidade (urbana), que organiza o meio social a partir das distinções biológicas (Quijano, 2005).

A autora remete à emergência do trabalho assalariado como atualização da segregação negra para endossar a relação direta entre a constituição do capital e a divisão racialmente orientada da cidade. A lógica da casa-grande e senzala, que se valeu das distinções entre pessoas escravizadas e exploradoras/es, subsiste na divisão centro e periferia. A despeito de localizar efeitos da ação urbanista concomitantemente capitalista e racista, Berth entende que o racismo tem sido o protagonista absoluto.

Berth se apoia nas contribuições teóricas de Patricia Hill Collins (2019) e de Winnie Bueno (2020) para recepcionar a conceituação que nomeia a espacialização das relações raciais como discursos simbólicos de controle⁷. Além de designar práticas racistas e machistas, garantem a sensação de exclusividade, como a noção de monopólio sobre determinada área urbana, contida no discurso enobrecedor. Nessa linha de argumentação, a moradia localiza-se como elemento fundamental de distinção sociourbana.

A arquiteta defende que noções associadas à exclusividade devem ser questionadas e substituídas por elementos de um urbanismo inclusivo que rompe com fundamentos da organização espacial entre centro e periferia. Nessa intenção, houve tentativa de implementar Zonas Especiais de Interesse Social (ZEIS)⁸ em zona “nobre” da capital

⁷ São discursos simbólicos de controle nomear distintamente o território urbano ou como áreas nobres, onde habitam nobres, ou como bordas/franjas da cidade, onde habitam marginais. Denominar como *comunidade* as áreas marginalizadas é um contraponto, ao mesmo tempo afetivo e subversivo, aos discursos simbólicos de controle.

⁸ São instrumentos de planejamento urbano que demarcam porções de território para uso de populações de baixa renda, seja sob a provisão de novas habitações e moradias dignas ou sob a implementação de melhorias urbanísticas, ambientais, regularização fundiária de assentamentos, entre outras coisas.

paulista, no bairro Vila Leopoldina. Todavia, moradoras(es) resistiram à realocação de três favelas para conjuntos habitacionais naquele bairro. A autora qualifica esse tipo de ação como resquícios de mentalidade eugenista.

Se essas ideias segregadoras se erguem no chão das cidades, diz Berth, toda luta antirracista, antimachista e antielitista deve vir desde o chão das cidades. Assim, devem ser desestabilizados os conceitos de direito à cidade, raça, gênero e classe, no sentido de ampliá-los e compreender suas funções políticas como organizadores estruturais e que é a partir deles que se faz a gestão da vida e da morte. Nesse ínterim, convém visualizar a estrutura⁹ que esquematiza a sociedade e as tecnologias do seu sistema de opressão.

Essas tecnologias e os conceitos estáveis de que se valem, envolvem processos de decisão, omissão e negação institucional. Nesse sentido, a autora centraliza o caso da moradia e do acesso à terra. Perturbada a ideia estável de moradia, alarga-se seu significado para: direito à moradia e a um portal de acesso aos demais direitos cidadãos que garantam a reprodução da vida humana em plenas condições (Rolnik, 2020).

Já que mulheres negras pobres são maioria esmagadora entre as pessoas que vivenciam a insegurança habitacional, a autora defende que a análise desse e de outros instrumentos de exclusão social, devem “caracterizar a triangulação entre raça, classe e gênero” (Berth, 2023, p. 86).

Apesar de existir aporte legal e jurídico que prevê o direito à moradia de segmentos minoritários (em direitos), Berth relembra que a primeira arbitrariedade fundiária brasileira foi a desapropriação violenta de indígenas, que serviu para proteger os invasores do país de outros europeus. Assim, o país lida com os efeitos conceituais, jurídicos e materiais das irregularidades fundiárias da Coroa Portuguesa. Daquele contexto, adveio os conceitos de terra como propriedade (a partir da Lei de Terras), noção enviesada de invasão e aquisição de terras pelo trabalho. Com a Lei de Terras e a Lei Eusébio de Queirós¹⁰, houve a

⁹ Enquanto a autora denuncia a colonialidade nos espaços acadêmicos (na forma de preconceito linguístico), procura traduzir a complexidade da noção de estrutura social e sua importância à análise feita em seu livro. Então, tomando de empréstimo noções de engenharia civil, ela chama de estrutura o agrupamento de elementos que garantem a construção de uma moradia. Quando fragilizada a estrutura, destaca-se a configuração dessa construção. De maneira análoga, se dá com a sociedade e sua estrutura de opressões. Podemos articular a isso referentes antropológicos de estrutura social. Se compreendermos pessoas como esses componentes (ou unidades funcionais) que se interligam em grupos sociais, visualizamos sua rede de relações como as tramas que sustentam a sociedade, ou seja, a estrutura social, que permite seu funcionamento (Radcliffe-Brown, 1973 [1924]).

¹⁰ Aprovada em 1850, a Lei Eusébio de Queirós previa o fim do tráfico negreiro e anunciava a abolição da escravidão. A Lei de Terras, aprovada no mesmo ano pelo imperador Dom Pedro II, reafirmou a

transição do colonialismo para a colonialidade que ensaiou a consolidação do capitalismo contemporâneo. A base da segregação urbana brasileira é, portanto, a questão fundiária.

Para o combate dessa lógica no atual ordenamento da cidade, Berth reconhece a importância de dispositivos jurídicos, como o Estatuto da Cidade e os ZEIS. Assevera, todavia, que, por exemplo, os ZEIS têm falhado por não incorporarem as perspectivas racial e de gênero. Para essa função, não há urbanista melhor do que negras mulheres.

No segundo capítulo, “E se a cidade fosse negra?”, a autora sustenta como o negacionismo é bem-sucedido em apagar a marca negra da construção histórica dos territórios¹¹. É nesse sentido que um território é cenário fiel às representações da colonialidade, materializando as distinções e segregações produzidas. No território, as desigualdades sociais ganham chão. Justamente por conta disso, Berth argumenta que arquitetas e urbanistas devem buscar debater e implementar um urbanismo racializado e territorializado, distinto de um urbanismo daltônico e supostamente neutro.

Nesse ínterim, indica Berth, é válido refletir como ferramentas supostamente em prol da libertação do contingente negro servem à manutenção da classe dominante, em associação com forças religiosas. Foi o caso da abolição, que se formalizou por interesses econômicos, por chocar-se com os ideais de moralidade (da Igreja Católica) e com os ideais modernizadores (do Capital).

No período pós-abolição, a população negra não foi integrada. Logo, populações recém-libertas ou trabalharam nas fazendas em condições análogas à escravidão ou originaram, por deslocamento forçado, as periferias nos centros urbanos. Ao passo em que a culpa cristã engendrou medidas paliativas no lugar da responsabilização, a saber, a política de branqueamento. Junto dessa política, o pensamento eugenista foi outra tática de abrandamento da culpa cristã diante da escravização.

Embora a eugenia tenha finalidade sociopolítica, ela também afeta a formação psíquica e comportamental de colonizadas(os) e de colonizadoras(es). Berth chama isso de colonialidade do comportamento. Todavia, quando forja a internalização da ideia de

estrutura latifundiária no Brasil ao dividir a zona rural em latifúndios ao contrário de dividir em pequenas propriedades.

¹¹ A partir dessa afirmativa, a autora reitera sua opção analítica de colocar na linha de frente a perspectiva racial. Insistir nisso, entendemos, pode justificar o porquê de ela utilizar o conceito de *triangulação*. Porque assim ela enfatiza que a raça, no topo do triângulo, informa gênero e classe (os outros conceitos articulados). Ela poderia ter levado mais a sério o que o feminismo negro avisa sobre a não hierarquização das tecnologias de opressão, mas não o faz até o capítulo 3.

inferioridade nos segmentos colonizados, isso pode ser entendido como colonialidade do ser (Maldonado-Torres, 2007).

A eugenia aparece como manifestação da colonialidade do comportamento, surgida na tentativa do cientista inglês Frances Galton de produzir o que ele compreendia como “humanos melhores”. No Brasil, no pós-abolição, essa ideia serviu como caminho para modernidade, trajeto no qual as populações negras tornaram-se problema urbano. Em vista disso, nos primórdios da urbanização, as cidades foram planejadas sob práticas de um urbanismo sanitário, para expurgar pessoas *não bem-nascidas*.

A violência policial é uma ferramenta de manutenção desse urbanismo sanitário. Para sustentar essa afirmativa, Berth localiza a *guerra às drogas* como uma política de controle social eugenista. Identifica, inclusive, a forma mais acertada de nomeá-la: *guerra às pessoas que manipulam as drogas*. A autora situa como reducionista classificar como *drogas* todas as substâncias ilícitas. Tal reducionismo serve como pretexto às forças policiais e jurídicas para violarem os lugares das *drogas de pobre*. Como exemplo, proibir o álcool (droga de todas as classes) desvelaria o fundamento eugenista dessa perseguição, pois haveria evidente distinção social, econômica, moral e, conseqüentemente, punitiva entre possíveis contraventoras(es).

Como tecnologia da colonialidade urbana, a *guerra às drogas* facilita a ação do racismo e a materialização do mito da marginalidade¹². Assim, persiste a base ideológica eugenista, cujo legado precisa ser encarado para a efetiva constituição de políticas de planejamento urbano antirracista.

No terceiro capítulo, “E se a cidade fosse das mulheres?”, Berth elenca questões que ditam condições básicas para uma adequada vivência urbana¹³. Nesse ponto, a autora supõe que as populações femininas “responderão negativamente a quase todas” (Berth, 2023, p. 157). Essa suposição corrobora a ideia de que as mulheres constituem corpos estranhos nas cidades. Embora exista o direito de transitar, inexistente a qualidade desse trânsito, do usufruto e da permanência no espaço urbano. Na verdade, a violência urbana é quem desenha seus trajetos possíveis.

Berth advoga que os debates feministas (brancos e coloniais) brasileiros carecem de compreensão sobre as violências urbanas. Diante disso, a autora sugere localizá-los como

¹² O mito da marginalidade “reserva um caráter desimportante aos grupos sociais que não estão localizados na centralidade urbana” (Berth, 2023, p. 53).

¹³ Um exemplo: “Você se sente segura a qualquer hora do dia ou da noite, em qualquer espaço das cidades?” (Berth, 2023, p. 157).

linguagens que enunciam intenções supremacistas. Afinal de contas, a supremacia da masculinidade¹⁴ é que faz o traço fragmentado dos espaços urbanos. Ela detém o machismo como seu carro-chefe, produtor das assimetrias de poder.

A própria categorização de gênero, consolidada pela modernidade, ou seja, pela colonialidade do poder, organiza (nas dimensões social, política, afetiva e cultural) a diferença biológica entre as pessoas e garante as condições práticas da vivência desigual entre corpos sexualmente distintos. Apoiada noutras autoras, Berth sugere que gênero possui significado múltiplo, abrangente (Lauretis, 1994), interseccionado (Crenshaw, 2015; Lugones, 2008; Davis, 2016) e fundamento colonizado (Oyěwùmí, 2020).

Berth garante uma perspectiva interseccionada¹⁵ em sua obra quando denota que o racismo está associado à ideologia de gênero, por exemplo, na incidência de mulheres negras como suporte familiar. Ou, em outro momento, quando pontua que, embora as violências sofridas por pessoas LGBTQIAPN+, em especial, mulheres trans, não sejam formalmente identificadas como violência de gênero, os marcadores sociais de geração, de vivência, de orientação sexual e de estado civil também orientam a experiência de gênero.

A distribuição territorial dessas violências anuncia, a autora argumenta, que não há cidades para esses segmentos diversamente atravessados. Há espaços urbanos engendrados para interditar a mobilidade feminina, causando desconforto. Isso se dá porque as cidades alimentam ideias de supremacia masculina e racial, pelo apelo fálico (metáfora do poder masculino) visíveis em edificações e pelo ocultamento do feminino.

Na visão de Berth, a constituição dos ambientes externos está intrinsecamente associada à constituição do espaço doméstico. Ambiente *naturalmente* ocupado por mulheres na qualidade de objetos de propriedade masculina ou do *pater familias*, na relação marital — que, por acaso, é o que origina a família. Nesse ínterim, argumenta, a violência doméstica corrobora com a origem semântica de família: *famulus*, que quer dizer escravo doméstico. A família retém e reproduz a lógica assimétrica da sociedade que a organiza. Dentro dela, sobretudo, mas não somente, os homens desumanizam a categoria mulher.

¹⁴ No capítulo 3, ela afirma que tem considerado o machismo como categoria conceitual insuficiente para abarcar a complexidade de fenômenos atribuídos à assimetria de poder nas relações de gênero. Portanto, prefere utilizar o termo “supremacia da masculinidade”.

¹⁵ A despeito de ter defendido, em diversas passagens, a relevância de colocar a dimensão racial em primeiro plano, no terceiro capítulo ela assevera a respeito da violência de gênero: “[...] ainda existe certo debate que hierarquiza opressões de maneira equivocada, distorcendo a ferramenta de análise proposta por Kimberlé Crenshaw — a interseccionalidade” (Berth, 2023, p. 170). E, a partir desta passagem, sua leitura *triangular* disputa espaço com a sua visão *interseccional* dos fenômenos que analisa.

Essa desumanização (ou feminização ou animalização) é também direcionada a outras categorias humanas: não-brancas, não-eurocênticas e destituídas de macheza. Aqui, o homem negro é subalternizado por processos de feminização e animalização. O estigma que estanca a categoria mulher no ambiente privado e estaciona privilégios na figura branca, eurocêntrica, dotada de macheza, determina e autoriza as violências baseadas em gênero, nas ruas ou dentro das residências. Destarte, ser homem significa ser capaz de produzir violências. São elas que garantem a supremacia masculina diante da polaridade antagônica entre a fragilidade feminina e a força masculina.

Além da violência de gênero, Berth argumenta que a carrocracia (Trois, 2017) e o apelo fálico também comunicam o modo generificado com que as cidades são organizadas. De fato, a mobilidade urbana é estruturante ao funcionamento citadino e às relações urbanas. Manejada por órgãos públicos e pelo setor privado, é instrumento de controle de corpos e dita o trânsito urbano. Conflui para que a classe dominante produza e retenha espaços *perto* para si e *longe* para os outros, conservando seus privilégios.

Assim, a facilidade de circulação de carros em detrimento da passagem de pedestres — carrocracia — qualifica as cidades como machistas e patriarcais. Aos homens, deter e dirigir um carro exprime liberdade e status. Às mulheres, segurança e integridade física — além de representar risco ao sistema colonial e machista. Enquanto são mais homens brancos ao volante, são mais mulheres negras como pedestres. Para Berth, o carro é, pois, um instrumento partícipe do ciclo de violência formado pelo meio urbano; instiga a violência urbana e reproduz as opressões.

O apelo fálico da organização citadina ou a construção histórica das cidades fálicas remonta às antigas civilizações greco-romanas. A partir da deidade Papiro, a autora tece a abordagem psicanalítica para correlacionar o falo (o pênis permanentemente ereto) a metáforas, nesse caso, da fertilidade. Embora Sigmund Freud elabore a ideia da inveja feminina decorrente da ausência peniana, é em Jacques Lacan que o falo se consolida como metáfora do poder. Se é metáfora, o homem também não o possui; persiste-lhe, pois, o receio da castração, da falta do falo e a permanência de um pênis inoperante. Da centralidade do falo decorre o termo falocentrismo, cunhado por Ernest Jones. Em associação à centralidade da palavra falada decorre o termo falogocentrismo (Derrida, 1975). Dito isso, Berth observa que, além de falocêntricas, as cidades são também logocêntricas. Do falo e das palavras, concomitantemente, partem todas as coisas.

Logo, a arquitetura é falogocêntrica. A organização espacial das ruas, as edificações, agentes de fascínio e intimidação, comunicam as relações economicamente desiguais e

hierárquicas. Quanto mais alta a edificação, melhor o retrato inalcançável do poder. Quanto maior alusão fizer a um pênis permanentemente ereto, melhor retrata a forma erigida do poder. Diante disso, Berth sugere que as projeções fáticas e a supremacia da palavra devem ser neutralizadas e ressignificadas através da conscientização no ato de projetar. Isso possibilitaria, nos termos da autora, mais construções feitas por mulheres, que expressariam a sensação de liberdade e a integração, como o vão livre do Museu de Arte de São Paulo.

Antagônica à supremacia persistentemente anunciada pela violência, há resistência. Como exemplo, Berth apresenta as ocupações urbanas coletivas — não coincidentemente — lideradas por mulheres negras, as mesmas que constituem o arrimo de tantas famílias e as que mais sofrem com a insegurança habitacional. A autora chama a atenção para o fato de que essa feminização da pobreza persistirá enquanto o direito à moradia seguir atrelado ao domínio patriarcal e, conseqüentemente, à relação marital. Enquanto o acesso à habitação for conservado como exclusividade de um segmento populacional, como o acesso à educação e à empregabilidade, ele será privilégio de poucos.

No capítulo quatro, intitulado “Empoderamento e direito à cidade: um diálogo possível?”, a despeito de toda distorção do conceito de empoderamento, Berth reflete a sua articulação com o direito à cidade. Particularmente possível quando reconhecemos a organização segregadora, racista e machista dos espaços urbanos como materialização do poder a ser confrontado pelo empoderamento. Materializá-lo requer pensar a combinação entre (produção fragmentada de) cidade e (produção parcial de) cidadania.

Se há projeto de cidadania parcial, não há cidades, já que essas se constituem da soma das cidadanias, argumenta Berth. Todavia, diante desse projeto, os chamados *grupos subalternos* resistem continuamente em busca da restituição de sua cidadania. Ananya Roy (2017) chama isso de urbanismo subalterno, contra alternativa ao urbanismo segregador. Ainda para essa autora, Berth escreve, o subalterno assinala os limites de discursos hegemônicos, além de ser dotado de agência transformadora.

Parte dessa agência transformadora está nas insurgências. A arquiteta destaca que as insurgências transmutam senzalas em quilombos, ou seja, transformam um lugar criado para a contenção em espaço tático de resistências, a partir do exercício da consciência crítica (Freire, 1987). Tal consciência inclui, mas não se limita, a entender quem se é, onde se está e o porquê.

Berth elenca algumas situações de que participou em que observou a promoção de empoderamento de comunidades fomentar a autoestima, instrumento que grupos

subalternos utilizam para manipulação territorial. Reconhece que a autovalorização dos espaços ocupados por esses grupos é impulsionada por uma visão crítica ao aburguesamento das cidades. Logo, o empoderamento depende da autoimagem urbana, da sensação de pertencimento e do envolvimento na ocorrência da política urbana.

A despeito do movimento institucional de enfraquecimento da participação de moradoras(es) nas etapas de uma política urbana, existem antagonismos. Um exemplo é o urbanismo tático, que incentiva estéticas engajadas e se apresenta contrário à arquitetura hostil¹⁶ e não integrativa. Assim, Berth argumenta que as cidades marcam sua articulação com o empoderamento quando, em seus projetos, associam-se a questões políticas, psicológicas e cognitivas.

Berth vê o empoderamento e a consciência crítica como instrumentos de reversão do quadro triangularmente fragmentado forjado pela colonialidade urbana. Nesse sentido, a arquitetura, por vezes associada à arte (seja por seu potencial criativo ou por seu estigma), é continuamente negligenciada como partícipe dessa reversão. A colonialidade se prontificou em realizar apagamento da produção ancestral que varre as construções de cidades indígenas e africanas. Assim, Berth conclui que as arquitetas e urbanistas do Brasil, responsáveis pela arte do planejamento, precisam notar os resquícios do eugenismo e eurocentrismo, projetando cidades decoloniais.

“Se a cidade fosse nossa” acompanha pesquisas comprometidas com a espacialização e a racialização das relações urbanas. Segue a crítica de estudos urbanos, sobretudo da antropologia urbana, à relação constativa e substantivada entre raça e cidade (Queiroz; Paterniani; Andrade, 2022). A proposta da obra é afinada às pesquisas de Stella Paterniani (2019) no que diz respeito à evidência das violências coloniais que fazem cidades e às insurgências contrapropostas, como a elaboração da práxis negra. Berth acompanha também o esforço de estudos da psicologia em articular a branquitude às demais estruturas de opressão (Vainer, 2016).

A obra de Joice Berth complexifica e adensa os sentidos da segregação urbana nas cidades brasileiras. Em razão de sua formação interdisciplinar, Berth consegue articular, no plano teórico e conceitual, os efeitos urbanísticos, jurídicos e psíquicos que os processos de segregação surtem. Particularmente da dimensão psicanalítica, consegue

¹⁶ Grosso modo, a arquitetura hostil designa a prática de projetar e implementar à urbe elementos a fim de gerar desconfortos e afugentar certos contingentes populacionais, a exemplo de pessoas em situação de rua, de tomar bancos de praças, janelas de estabelecimentos, públicos ou privados, como camas provisórias. Logo, é uma estratégia que serve para interditar certos usos de alguns espaços públicos.

questionar as verdades binárias que antagonizam mulheres negras pobres como vítimas de agressores homens brancos ricos. Embora complexifique os sentidos da fragmentação urbana, é bem-sucedida em incorporar à sua argumentação termos de fácil leitura, bem como exemplificar, a partir da empiria, ou da articulação literária com a acadêmica, casos que dão matéria ao debate. Destacável é também como a autora se posiciona em todos os aspectos da discussão, abraçando a possibilidade de contradição em sua argumentação. Mais importante, dá exemplos de resistências e insurgências (femininas e negras) transformadoras que engendram cidades decoloniais, finalmente *nossas*.

Referências

BERTH, Joice. *Se a cidade fosse nossa: racismos, falocentrismos e opressões nas cidades*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2023.

BUENO, Winnie. *Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2020.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro*. São Paulo: Boitempo, 2019.

CÔRREA, Lobato Roberto. *O espaço urbano*. São Paulo: Ática. 1985.

CRENSHAW, Kimberlé. *On Intersectionality: Essential Writings*. New York: New Press, 2015.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.

DE LA CADENA, Marisol. Natureza incomum: histórias do antro-po-cego. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 69, p. 95-117, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/m9S6Cn7yqLFmftGHfddCk5b/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 30 jul. 2023.

DERRIDA, Jacques. Le facteur de la vérité. *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n. 21, p. 96-147, 1975.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1987.

HASENBALG, Carlos; GONZÁLEZ, Lélia. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1982.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-241.

LUGONES, María. Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, n. 9, p. 73-101, 2008. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892008000200006&lng=en&nrm=iso&tlng=es. Acesso em: 30 nov. 2023.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiado; GROSGOUEL, Ramón. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-168. Disponível em: www.ramwan.net/restrepo/decolonial/17-maldonado-colonialidad%20del%20ser.pdf. Acesso em: 17 fev. 2023.

OYEÛMÍ, Oyèrónké: Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 84-95.

PATERNIANI, Stella Zagatto. *São Paulo cidade negra: branquidade e afrofuturismo a partir de lutas por moradia*. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

QUEIROZ, Vitor; PATERNIANI, Stella Zagatto; ANDRADE, Inácio Dias de. Estudos urbanos, processos de racialização e produção da diferença, *Ponto Urbe*, v. 2, n. 30, p. 1-4, .2022. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/14041>. Acesso em: 14 jul. 2023.

QUIJANO, Aníbal Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 227-278.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald. *Estrutura e função na sociedade primitiva*. Petrópolis: Vozes, 1973 [1924].

ROLNIK, Raquel. Emergência habitacional, propõe Raquel Rolnik. *Outras Palavras/Ponte Jornalismo*, n. p., abr., 2020. Disponível em: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/emergencia-habitacional-propoe-raquel-ronlik/>. Acesso em: 30 nov. 2023.

ROY, Ananya. Cidades faveladas: repensando o urbanismo subalterno. *Revista eMetrópolis*, v. 8, n. 31, p. 6-21, 2017. Disponível em: http://emetropolis.net/system/artigos/arquivo_pdfs/000/000/233/original/emetropolis31_capa.pdf?1513866648. Acesso em: 23 dez. 2022.

SASSEN, Saskia. Saskia Sassen Talks Finance, Climate, Race, Immigration and How We Can Begin to Fix Our Planet. [Entrevista concedida a] Nato Thompson. *Creative Time Reports*, Filadélfia, n. p., out., 2014. Disponível em: www.creativetimereports.org/2014/10/27/saskia-sassen-finance-climate-race-immigration-creative-time-summit/. Acesso em: 23 dez. 2022.

STRATHERN, Marilyn. Trabalho: a exploração em questão. In: STRATHERN, Marilyn. *O Gênero da Dívida: Problemas com as mulheres e problemas com a sociedade melanésia*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 207-260.

TROI, Marcelo de. Carrocracia: fluxo, desejo e diferenciação na cidade. *Revista Periódicus*, v. 1, n. 8, p. 270-298, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/22764/15541>. Acesso em: 30 nov. 2023.

VAINER, Lia. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. São Paulo: Veneta, 2016.

Recebido em 30 de novembro de 2023.

Aceito em 15 de maio de 2024.



Desenhos no Metro/RER de Paris: arquitetura e velocidade urbana nos cadernos dos desenhadores

Drawings on the Paris Subway/RER:
architecture and urban speed in
draughtspersons' sketchbooks

Dibujos en el Metro/RER de París:
arquitectura e velocidad urbana en los
cuadernos de los diseñadores

Shakil Y. Rahim

CIAUD, Universidade de Lisboa

shakil.rahim@fa.ulisboa.pt

<https://www.orcid.org/0000-0002-0613-6553>

Apresentação¹

Inaugurado em 1900 para a Exposição Universal, com apenas 10 estações entre *Porte de Vincennes* e *Porte Maillot*, o Metro de Paris tem atualmente mais de 300 estações, percorre 200km, e possui 16 linhas (números de 1 a 14, ao que acresce 7bis e 11bis). Expressão direta do desenvolvimento da industrialização e da urbanização, as estações são facilmente reconhecíveis devido à sua imagem *art nouveau* e são um ícone da arquitetura parisiense. Os nomes delas são muitas vezes inspirados em personalidades, lugares ou eventos históricos, como *Victor Hugo*, *Gare du Nord* ou *Bastille*.

À grande rede de transporte público juntou-se, a partir dos anos 70, o sistema ferroviário *Réseau Express Régional* (RER), com cinco linhas – A, B, C, D e E, que complementam e se conectam ao Metro de Paris. O sistema liga o centro urbano aos arredores e subúrbios, assegurando o descongestionamento do tráfego da capital francesa. Com o RER a ligação regional estende-se a outras cidades vizinhas, como Versalhes ou Fontainebleau, para além de garantir a conexão aos aeroportos (Orly e Charles de Gaulle).

Atualmente é um dos sistemas de metro mais frequentados do mundo, pela sua rapidez, flexibilidade, quantidade de estações, rede intermodal e sistema de tarifa inteligente baseado na distância. Operado pela *Régie Autonome des Transports Parisiens* (RATP) e pelo *Société Nationale des Chemins de Fer Français* (SNCF), assegura os movimentos pendulares diários casa-trabalho e o acesso aos serviços, aos organismos públicos, aos equipamentos culturais e à cidade universitária. Permite também o deslocamento do elevado número de turistas, para além de inúmeros outros trânsitos ocasionais. Encontramos com frequência músicos a tocar nas estações e, muitas vezes pessoas *sem abrigo* que usam o metro para se recolherem a noite.

O projeto de desenho *De Lignes en Ligne*, com início em 2009, desencadeado por Nicolas Barberon e influenciado por Annaïg Plassard, tem por objetivo desenhar o quotidiano do Metro de Paris e do RER. Desde então, um coletivo de desenhadores de diferentes origens, partilha *online* os desenhos realizados nas diferentes linhas e estações. Uns anos mais tarde, o projeto estendeu-se a desenhos nos metros de outras cidades francesas e do mundo. Entre 2011 e 2013, foram realizadas em Paris várias exposições de divulgação dos trabalhos e, em 2015, foi publicado um livro que documenta o projeto (Barberon; Plassard, 2015). Em 2024, data de redação deste texto, encontra-se ativo o sítio

¹ O presente texto foi escrito seguindo a norma culta do português de Portugal, local de origem do autor. Palavras como metro, proxémico, bebés, anónima, perspectivas e aguarelas foram mantidas no idioma original da escrita (nota de edição).

digital², e a atividade de publicação de desenhos mantem-se no perfil de *Facebook* do grupo (*De lignes en ligne – croquis de métro*) e também no *Instagram* (*delignesenligne*).

Nos túneis do metro, cruzam-se pessoas de todo o mundo, apresentando-se pela diversidade de rostos, corpos, idades, vestes, cores, poses e posições, numa alargada sociologia visual. Nos limites do espaço proxémico, há pessoas ao telemóvel, no *tablet*, a ler, a carregar malas, a segurar bebés, e ainda aquelas que estão perdidas em olhares distantes ou que se sentem protegidas por auscultadores e auriculares. Uma multidão anónima que segue o movimento urbano na urgência da distância e do tempo, como representação de fluxos ou fantasmas. O escritor polaco Stefan Grabinski, no livro “*Demon ruchu*” (*O Demónio do Movimento*), engendra uma crítica mordaz à urgência da velocidade na era dos caminhos de ferro, com contos de terror como “O Comboio Errante”, onde um misterioso comboio aparece nos trilhos, escapando ao rigoroso cronograma da rede, ou o “Passageiro Perpétuo”, em que o protagonista espera por comboios na plataforma, mas nunca viaja neles (Grabinski, 2014 [1919]). Os paradoxos de Grabinski evocam as contradições da sincronização do tempo, a desumanização da velocidade industrial e a ansiedade da técnica e da tecnologia sentidas pela multidão anónima.

O interesse de desenhar no metro promove a captura da forma e do espírito de uma época, remetendo-nos para o ensaio “*Le Peintre de la Vie Moderne*” de Baudelaire, que descreve o artista como um observador atento e crítico, capaz de interpretar e retratar a acelerada transformação da experiência urbana moderna (Baudelaire, 2015 [1863]). No mundo interrompido do cinema e da fotografia, a velocidade da imagem desenhada é acompanhada pela ilusão especular de uma perceção fragmentada, que registra a silhueta das sociedades contemporâneas.

As características dos desenhos variam conforme o desenhador. Os enquadramentos abrangem desde os pormenores do mobiliário e das pessoas, passando por perspetivas de um ponto de fuga que realçam a geometria dos túneis e das carruagens, até vistas panorâmicas do interior das estações, das entradas do metro e do edifício exterior adjacente. Surgem registros de figuras deitadas, sentadas e de pé, reflexos nos vidros, puxadores de portas, alças e barras de apoio, sequências de bancos, escadas, painéis publicitários, placas de identificação e o omnipresente “*Sortie*” (saída).

A linguagem gráfica dos desenhadores acentua a diversidade através de riscadores de naturezas, intensidades, cores e espessuras distintas, criando ritmos e expressões

² Consultar: <http://delignesenligne.com>. Acesso em: 18 dez. 2024.

singulares. Destaque para: a linha orgânica de Lapin, as manchas estratégicas de Gaëlle Hersent, as perspectivas com profundidade de campo de Patrice Rambaud, as linhas coloridas e sobrepostas de Olivier Balez, a síntese e a rapidez de Cyril Pedrosa, as aguarelas de Olivier Martin, a modelação gráfica de Matthieu Volait, os contornos puros de Blick, a gestualidade de Laurent Maffre e a precisão visual de Marie Guéguen.



1. Desenhos nas Linhas 1 e 2 do Metro de Paris.

M1: *La Défense* ↔ *Château de Vincennes* e M2: *Porte Dauphine* ↔ *Nation*. A densidade gráfica da qualidade patrimonial das fachadas e dos espaços exteriores em contraste com o estrangulamento e vertigem do túnel através de um traço frio, preciso e descritivo. Fonte: Projeto *De Lignes en Ligne*.



2. Desenhos nas Linhas 3, 3bis e 4 do Metro de Paris.

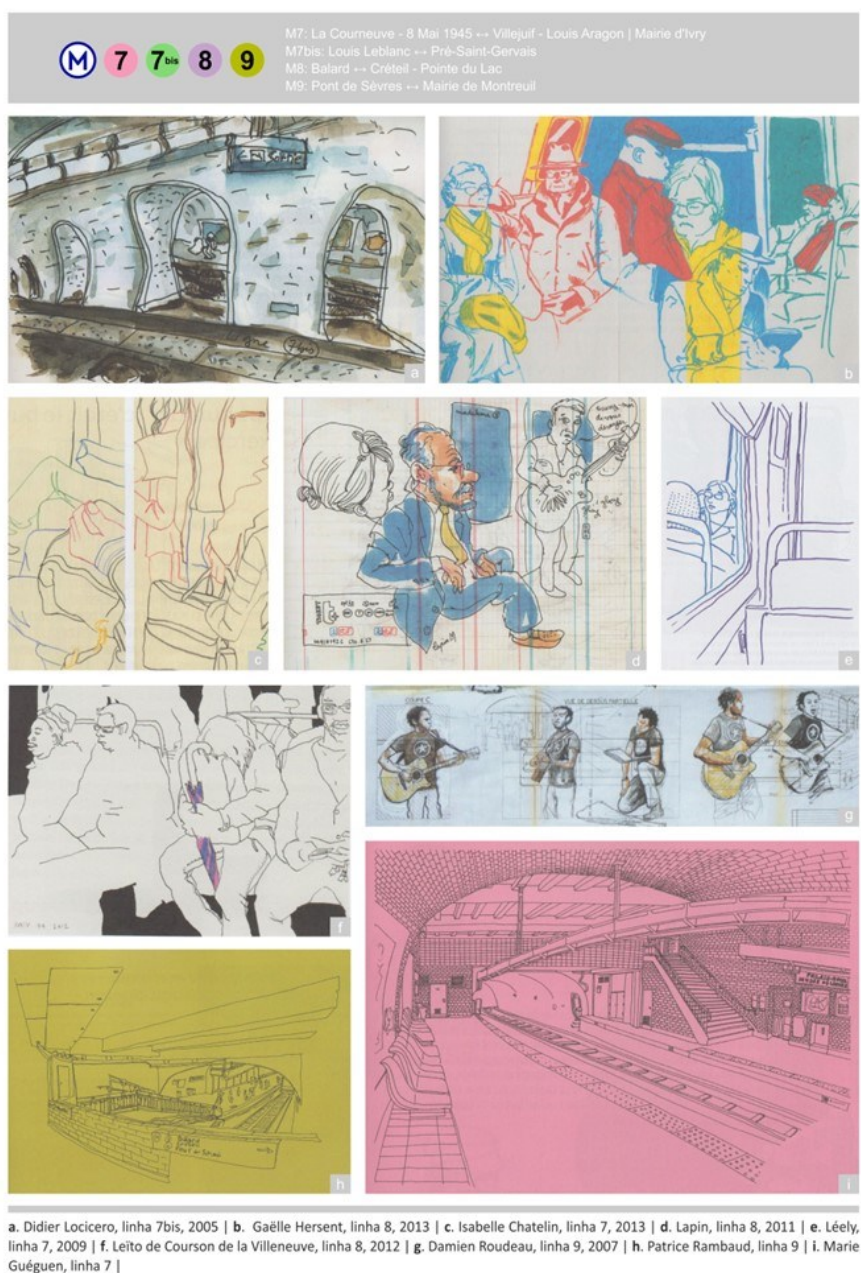
M3: Pont de Levallois - Bécon ↔ Gallieni, M3bis: Porte des Lilas ↔ Gambetta e M4: Porte de Clignancourt ↔ Bagneux-Lucie Aubrac. Representação da presença humana, como sujeito e como grupo, através de diferentes expressões gráficas e em variadas poses e posições (sentados, de pé e até deitado). Fonte: Projeto *De Lignes en Ligne*.



3. Desenhos nas Linhas 5 e 6 do Metro de Paris.

M5: *Bobigny - Pablo Picasso* ↔ *Place d'Italie* e M6: *Charles de Gaulle - Étoile* ↔ *Nation*. Flutuação de linhas de horizonte entre espaços interiores e passagens exteriores, com perspectivas de um e dois pontos de fuga que acentuam a velocidade ou congelam o movimento.

Fonte: Projeto *De Lignes en Ligne*.



4. Desenhos nas Linhas 7, 7bis, 8 e 9 do Metro de Paris.

M7: *La Courneuve - 8 Mai 1945 ↔ Villejuif - Louis Aragon | Mairie d'Ivry*, M7bis: *Louis Leblanc ↔ Pré-Saint-Gervais*, M8: *Balard ↔ Créteil - Pointe du Lac* e M9: *Pont de Sèvres ↔ Mairie de Montreuil*. A presença artística da cor na linha e na mancha transforma a intensidade do quotidiano possível num espaço linear e confinado. Fonte: Projeto *De Lignes en Ligne*.



5. Desenhos nas Linhas 10 e 11 do Metro de Paris.

M10: *Boulogne - Pont de Saint-Cloud ↔ Gare d'Austerlitz* e M11: *Châtelet ↔ Mairie des Lilas*. Os tempos de espera entre silhuetas, traços gestuais, linhas descritivas, gradações tonais, sombras próprias e contrastes médios. Fonte: Projeto *De Lignes en Ligne*.



6. Desenhos nas Linhas 12, 13 e 14 do Metro de Paris.

M12: *Mairie d'Aubervilliers ↔ Mairie d'Issy*, M13: *Asnières Gennevilliers - Les Courtilles | Saint Denis - Université ↔ Châtillon - Montrouge* e M14: *Mairie de Saint-Ouen ↔ Olympiades*.

Diferenças de velocidade de produção que variam entre modelação de narrativa gráfica e captação de instantâneos. Fonte: Projeto *De Lignes en Ligne*.



7. Desenhos nas Linhas A e B do RER de Paris.

RER-A: *Cergy - Le Haut | Poissy | Saint-Germain-en-Laye ↔ Marne-la-Vallée - Chessy | Boissy-Saint-Léger* e RER-B: *Mitry - Claye | Aéroport Charles de Gaulle 2 - TGV ↔ Saint-Rémy-lès-Chevreuse | Robinson*. O olhar como distância social em contraste à redução da distância física, com multiplicação de expressões faciais e direções de eixos visuais.

Fonte: Projeto *De Lignes en Ligne*.



8. Desenhos nas Linhas C, D e E do RER de Paris.

RER-C: *Pontoise | Versailles Château Rive Gauche ↔ Saint-Martin-d'Etampes | Dourdan La Forêt*,
RER-D: *Creil ↔ Melun | Malesherbes* e RER-E: *Haussmann - Gare Saint-Lazare ↔ Chelles Gournay | Tournan*. Distintos tempos de observação com ampliação e redução espacial através de ângulo de aproximação, manipulação da perspectiva e recursos de luz/sombra.

Fonte: Projeto *De Lignes en Ligne*.

Referências

BARBERON, Nicolas, PLASSARD. Annaïg. *De Lignes en Ligne – L'Art discret du croquis de métro*. Paris: Eyrolles, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. Lisboa: Nova Veja, 2015 [1863].

GRABINSKI, Stefan. *The Motion Demon*. New York: NoHo Press, 2014 [1919].

Recebido em 28 de abril de 2024.

Aceito em 3 de dezembro de 2024.